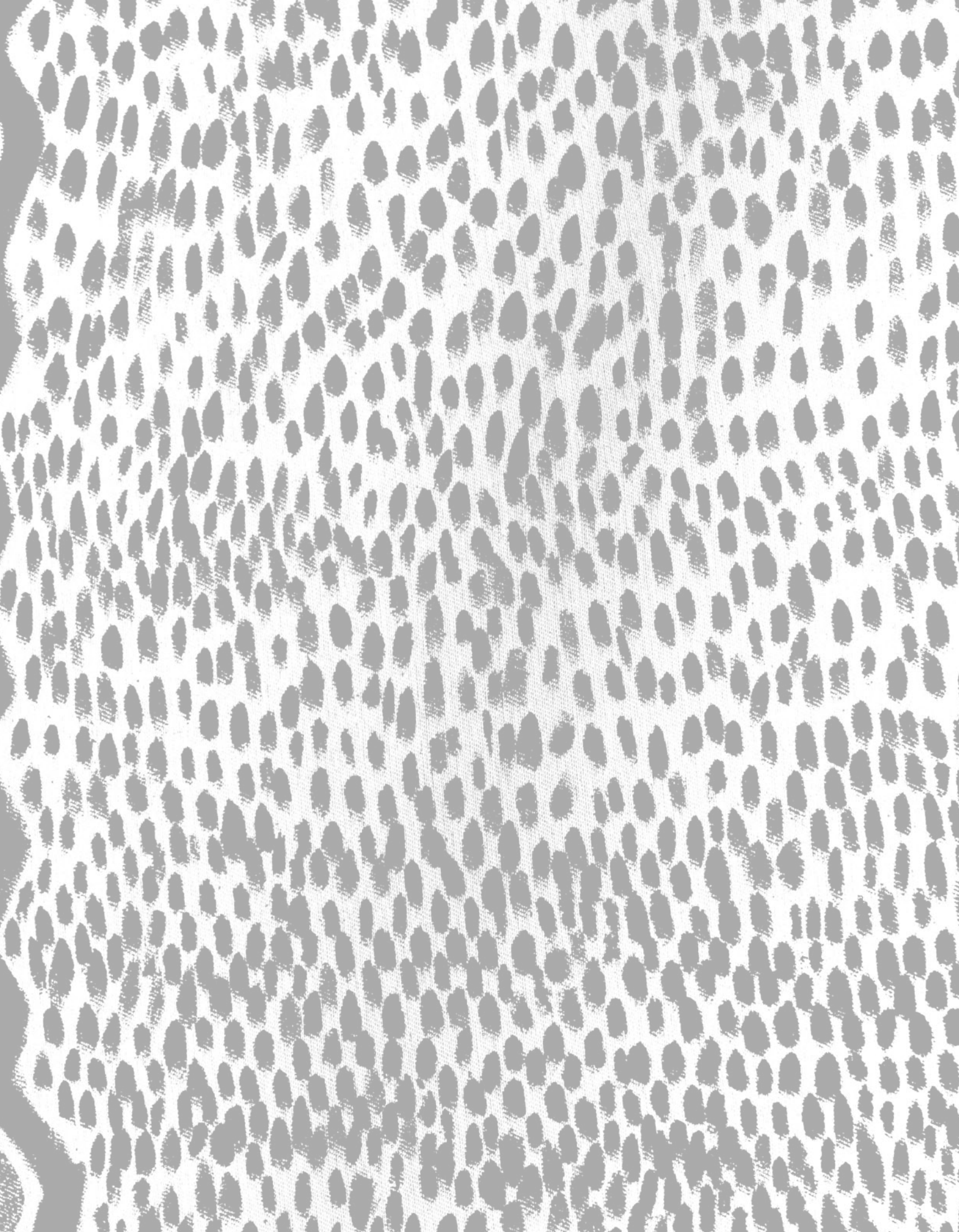


$$\frac{1}{\infty}$$

GUILHERME VAZ

uma fração do infinito

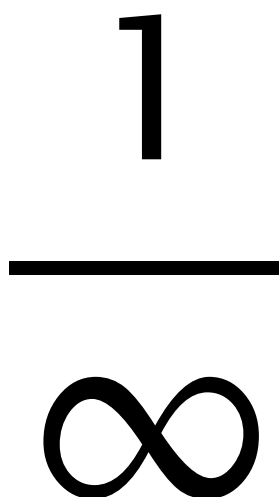


$$\frac{1}{\infty}$$

EXST

Ministério da Cultura apresenta

Banco do Brasil apresenta e patrocina a exposição



GUILHERME VAZ

uma fração do infinito

Franz Manata

Curadoria | *Curatorship*

Apresentação *Presentation*

The Ministry of Culture and Banco do Brasil present “Guilherme Vaz: A Fraction of Infinity,” a panorama on the life and work of the Brazilian composer and conductor, member of the avant-garde movements of the 1970s and one of the introducers of concrete music in the Brazilian scenario.

A multifaceted artist, Guilherme Vaz has contributed in a significant way to the development of contemporary arts and sound art in Brazil, being a co-founder of the Experimental Unity of the Museu de Arte Moderna, Rio de Janeiro, alongside with Cildo Meireles, Frederico Moraes and Luiz Alphonsus.

The exhibition reviews his 50 years of production and counts with speeches, new works, the relaunching of old works and the edition of a book with unpublished essays and a vast collection of images and documents.

By making this project a reality, the Centro Cultural Banco do Brasil reaffirms its support to Brazilian arts and offers to the public the unique legacy of an original and provocative artist.

O Ministério da Cultura e o Banco do Brasil apresentam “Guilherme Vaz: uma fração do infinito”, um panorama sobre a vida e a obra do compositor e maestro brasileiro, integrante das vanguardas dos anos 1970 e um dos responsáveis pela introdução da música concreta no cinema nacional.

Artista multifacetado, Guilherme contribuiu de maneira significativa para o desenvolvimento das artes contemporânea e sonora no Brasil, sendo cofundador da Unidade Experimental do Museu de Arte Moderna do Rio, ao lado de Cildo Meireles, Frederico Moraes e Luiz Alphonsus.

A mostra resgata os seus 50 anos de produção e conta com palestras, novas obras, relançamento de antigos trabalhos, além da edição de um livro com ensaios inéditos e um vasto conjunto de imagens e documentos.

Com a realização deste projeto, o Centro Cultural Banco do Brasil reafirma o seu apoio às artes brasileiras e oferece ao público o legado único de um artista original e provocador.

Centro Cultural Banco do Brasil

Uma homenagem *A tribute*

Realizing that the academic system and the commercial market had not noticed the density and importance of Guilherme Vaz, we decided to create a retrospective exhibition and this book, with the objective of presenting his work, from when he started producing at the end of the 1960's to now.

Our effort was to organize and present his work to the public, hoping to contribute to a Brazil beyond the easy folklore, providing the tools for an upfront conversation about the challenges of producing and broadcasting art today.

This project is a tribute to a friend and a master and this clip is merely one, among infinite possibilities of interpretation that his complex and fascinating work allows.

Guilherme Vaz: A Fraction Of Infinity was supported by Ministério da Cultura, through the Cultural Incentive Law—Lei Rouanet, and sponsored by Banco do Brasil.

Ao constatar que a academia e o mercado de arte não haviam se dado conta da densidade e importância de Guilherme Vaz, decidimos fazer sua exposição retrospectiva e este livro, com o objetivo de apresentar sua obra, desde o início de sua produção, no final dos anos de 1960, até a presente data.

Nossos esforços foram no sentido de organizar e mostrar seus trabalhos ao público, na esperança de contribuir para a compreensão de um Brasil além do folclore fácil, e fornecer instrumentos para estabelecer um diálogo diante dos desafios de se produzir e transmitir arte hoje.

Este projeto é uma homenagem ao amigo e mestre e este recorte é apenas um, entre infinitas possibilidades de leitura que sua complexa e fascinante obra permite.

“Guilherme Vaz: uma fração do infinito” teve apoio do Ministério da Cultura, por meio da Lei de Incentivo à Cultura – Lei Rouanet, e patrocínio do Banco do Brasil.

Saulo Laudaes
EXST

Rio de Janeiro, fevereiro [February], 2016

SUMÁRIO | CONTENT

ENSAIOS ESSAYS	11	O vento sem mestre <i>Wind Without Master</i> FRANZ MANATA
	63	Guilherme Vaz: eu sou o que eu posso ser <i>I Am What I Can Be</i> CAIO NEVES E AND FRANZ MANATA
	85	Arte do tempo e do espaço <i>Art Of Time And Space</i> MARISA FLÓRIDO CESAR
	97	Nas insubordinadas trilhas do cinema brasileiro: Guilherme Vaz e sua sonoridade meteórica <i>On The Insubordinated Trails Of</i> <i>Brazilian Filmmaking: Guilherme Vaz And His Meteoric Sonority</i> SUZANA RECK MIRANDA
	107	VII ou IX Proclamações de/para Guilherme Vaz <i>VII Or IX Proclamations From/To Guilherme Vaz</i> J.-P. CARON
EXPOSIÇÃO E OBRAS EXHIBITION AND WORKS	116	
CRONOLOGIA TIMELINE	188	
GUILHERME VAZ: TEXTOS DO ARTISTA ARTIST'S TEXTS	237	Pequena notícia meteorológica <i>Short Meteorological News</i> , 1975
	239	4 peças (e dois tiques) <i>4 Pieces (And Two Tics)</i> , 1975
	242	Música: Orfeu <i>Song: Orpheus</i> , 1986
	245	O essencial veio de Brasília <i>The Essential Came From Brasilia</i> , 1986
	247	Guilherme Vaz e <i>and Peer Raben</i> , 1988
		Questões sobre música e cinema <i>Issues On Music And Cinema</i>
	256	Sinfonia das águas goianas <i>Symphony Of Goianas Waters</i> , 2001
	260	O homem correndo na savana/AnhangueraParanaíba, 2003 <i>Man Running In The Savannah/AnhangueraParanaíba</i>
	264	O deslúrio do universo <i>The Discontent Of The Universe</i> , 2003
	266	Nósenão nós <i>Weandnotwe</i> , 2003
	268	Música em Manaus <i>Music In Manaus</i> , 2004
	275	O gigante da América <i>America's Giant</i> , 2005
	278	Sobre o Grupo de Compositores da Bahia <i>About The Bahia Composers Group</i> , 2006
	282	Três ventos, dois vácuos e uma espada <i>Three Winds, Two Voids And A Sword</i> , 2007
	287	O maracá <i>Maraca</i> , 2009
	289	Nó somos o coioote <i>We Are The Coyote</i> , 2013
	292	Uma fração do infinito <i>A Fraction Of Infinity</i> , 2013
CURRICULUM VITAE	298	
BIBLIOGRAFIA BIBLIOGRAPHY	308	
POSFÁCIO AFTERWORD	312	Notas curatoriais <i>Curatorial Notes</i> FRANZ MANATA

O vento sem mestre *Wind Without Master*

FRANZ MANATA

I once heard Guilherme Vaz say “freedom is measured in seconds.”¹ It was precisely this issue that led one of Brazil’s most inventive artists to become virtually invisible on the cultural plane.

Artist, musician and conductor, Vaz experimented with a number of media and languages and was at the center of the formation of conceptual and sound art in Brazil. He was one of the first working multimedia artists,² as of the mid-1960s.

In the late 1960s, Vaz began his dialogue with the Rio de Janeiro cultural scene, in contact with filmmakers, musicians and artists living in the city. He participated in the then nascent “Carioca” conceptual art scene, organized around the activities of the Museu de Arte Moderna (MAM) in Rio de Janeiro and was involved with the creation of the Experimental Unit. He also exhibited works in important historical exhibits, including the Salão da Bússola held at MAM-RJ in 1969 and the controversial “Agnus Dei” event at the Petite Galerie in Rio de Janeiro in 1970, as well as international exhibitions such as MoMA’s “Information” show in 1970 and

Certa vez escutei de Guilherme Vaz que “a liberdade se mede em segundos”.¹ Foi justamente essa medida que fez um dos artistas mais inventivos da arte brasileira ficar praticamente invisível no plano da cultura.

Artista, músico e maestro, Guilherme experimentou diversos meios, linguagens e esteve no centro da formação da arte conceitual e sonora no Brasil. É um dos primeiros artistas multimeios² a atuar a partir de meados dos anos de 1960.

No final dessa década ele começa sua interlocução com a cena cultural do Rio de Janeiro, relacionando-se com cineastas, músicos e artistas residentes na cidade. Participa da, então nascente, cena carioca de arte conceitual, articulada em torno das atividades do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro e se envolve com a criação da Unidade Experimental. Tem trabalhos expostos em importantes exposições históricas como o Salão da Bússola realizado no MAM-RJ, em 1969; a polêmica “Agnus Dei”, na Petite Galerie no Rio de Janeiro em 1970; e mostras internacionais como

1 VAZ, Guilherme. [5/27/2015]. Rio de Janeiro. Interview given to Franz Manata and Saulo Laudares.

2 In the order assigned by Dick Higgins in his essay titled: “Statements about the intermedia”: *Over the past ten years or so, artists have changed their media to suit the situation, to the point where the media in their traditional ways collapsed, and became purist references. [...] This intermedia approach, to emphasize the dialectic between media.* HIGGINS, Dick *apud* FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília (orgs.). *Escritos de artistas: anos 60/70*. Rio de Janeiro: Zahar, 2006, p. 140.

1 VAZ, Guilherme. [27/05/2015]. Rio de Janeiro. Entrevista concedida a Franz Manata e Saulo Laudares.

2 No sentido atribuído por Dick Higgins em seu ensaio “Declarações sobre a intermídia”: *Nos últimos dez anos, mais ou menos, os artistas mudaram as suas mídias para se adequarem à situação, até o ponto em que as mídias desmoronaram em suas formas tradicionais, e se tornaram referências puristas. [...] Essa abordagem da intermídia [intermedia], para enfatizar a dialética entre as mídias.* HIGGINS, Dick *apud* FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília (orgs.). *Escritos de artistas: anos 60/70*. Rio de Janeiro: Zahar, 2006, p. 140.

"Information", no MoMA, em 1970, e a VIII Bienal de Paris, em 1973, ambas relevantes no contexto da arte conceitual.

Além de traduzir o "espírito" do Brasil profundo em trilhas sonoras para os vídeos realizados por Sérgio Bernardes, Guilherme foi o responsável por introduzir a música concreta no cinema brasileiro, campo em que disse "ter caído quase por acaso", mas que lhe rendeu nove prêmios e participação em mais de trinta filmes. Trabalhou com Nelson Pereira dos Santos, Ruy Guerra, Bruno Safadi, entre outros, mas foi com Júlio Bressane que desenvolveu sua maior parceria, realizando nove longas.

Começa estudando música sinfônica, passa pela música concreta, experimenta o jazz, flerta com a MPB e aprofunda sua pesquisa com a música popular e arcaica.

Esteve envolvido na fundação e nas apresentações do Grupo de Compositores da Bahia, organizado por Ernst Widmer, e em 1967 funda com Vitor Assis Brasil o grupo Calmalma de Jazz Livre, que produzia jazz de vanguarda com acento na experimentação e improvisação musical e participa da gravação do disco e da turnê do álbum de Ney Matogrosso, *Água do céu-pássaro*, de 1975.³

Guilherme alargou a linguagem da música ao criar o que chamou de "música corporal", algo que encontra melhor abrigo nas artes plásticas que, então, passava por um processo de expansão sem precedentes, que culminaria no que chamamos de arte contemporânea.

Ele gosta de afirmar que "o artista contemporâneo não procura unidade. A unidade é ser ele próprio, a obra não pode ter unidade. [...] Quando falamos em multiplicidade de linguagens temos que entender que o artista tem múltiplos ângulos em sua produção. Ele pode produzir um trabalho tão diametralmente diferente do outro que podemos até achar que não é do mesmo artista.

3 Guilherme Vaz participa da gravação do disco e da turnê de *Água do céu-pássaro*, que apresenta sonoridade experimental permeada por elementos da natureza.

the 8th Paris Biennial, both relevant in the context of conceptual art.

In addition to translating the "spirit" of the deep Brazil on soundtracks for videos made by Sérgio Bernardes, Vaz was responsible for introducing concretist music in Brazilian cinema, a field into which he says he "fell into almost by chance," but which earned him nine awards and participation in more than thirty films. He worked with Nelson Pereira dos Santos, Ruy Guerra and Bruno Safadi, among others. But it was with Júlio Bressane with whom he developed his greatest partnership, in nine feature films.

He began studying symphonic music, passed through concretist music, tried out jazz, flirted with MPB and deepened his research into popular and archaic music.

He was involved in founding and presentations of the Grupo de Compositores da Bahia [Bahia Composers Group], organized by Ernst Widmer; founded, in 1967, together with Vitor Assis Brasil "*Calmalma Free Jazz Band*", which produced avant-garde jazz with emphasis on experimentation and musical improvisation; and participated in the recording of a Ney Matogrosso album and tour, *Água do Céu-Pássaro*, 1975.³

He expanded the language of music to create what he called "body music," something that is best categorized under the visual arts label, which then went through an unprecedented expansion process that would culminate in what we call contemporary art.

Vaz likes to say "the contemporary artist does not seek unity. Unity is to be himself, the work itself can not have unity. [...] When we talk about multiplicity of languages, we must understand that the artist has multiple angles in his or her production. An artist can produce a work so diametrically opposed from another he or she has done that we may think it is not by the same artist.

3 Guilherme Vaz participated in the album recording and tour for *Água do Céu-Pássaro*, which presented experimental sounds permeated by elements of nature.

The search for unity is the search to satisfy the installed system, to sell and be accepted by the predictability of coherence.”⁴

He never wanted to please the critics and never even made concessions to the public. Vaz is one of those rare types of artist: those who invent. A strict thinker, he has created more than a thousand pages of aphorisms that reflect on specific issues of art, philosophy, anthropology, music, Brazil and on his own work. His practices follow the flow of his thinking; unblocked, himself the very image of the “wind without master.”⁵

Born in Minas Gerais on February 18, 1948, in the city of Araguari—or how the artist himself describes it, “50 meters from the end of the world”—, Vaz identifies with aspects of artists who are interested in the West, because it represents the frontiersman, the spirit of the pioneer. He likes to say that “it is the true pioneer spirit, before the modern spirit” that leads to Brasília. And ironically, he adds, “if you follow the modern spirit you run around like a chicken with its head chopped off.” If you follow the modern spirit, you won’t sleep for two days on a farm in the interior of Brazil.”⁶

Precocious, as evidenced by a short article he published, about an “Interesting party,” in a Brasília newspaper (p. 190), showed that already at about age 10 he demonstrated virtuosity in presenting his own compositions at his sister’s birthday celebration. But it was between 15-16 years old when Vaz performed his *Composition for glass block and two sticks* (1964-65) (p. 191), his first unconventional musical notation, which later would be published under the name *Linha Zero* [Zero Line] and on his *Ísis* cassette tape recording in 1974 (p. 203). Regarding this track, Vaz claims it was

A procura da unidade é a procura de satisfazer o sistema instalado, de vender e ser aceito pela previsibilidade da coerência”.⁴

Nunca quis agradar a crítica e sequer fazia concessão ao público. Ele é um daqueles tipos raros de artista: os de invento. Rigoroso com o pensamento, tem mais de mil páginas com aforismos que refletem sobre questões específicas da arte, da filosofia, antropologia, música, do Brasil e sobre o próprio trabalho. Suas práticas seguem o fluxo do pensamento; sem travas, o próprio “vento sem mestre”.⁵

Nascido no interior de Minas Gerais, em 18 de fevereiro de 1948, na cidade de Araguari ou, como diria o próprio artista, a “50 metros do fim do mundo”, Guilherme Vaz se identifica com a vertente de artistas que se interessam pelo Oeste, pois carrega o espírito sertanista do bandeirante. Gosta de afirmar que “é o verdadeiro espírito bandeirante, anterior ao espírito moderno” que o leva para Brasília. E ironiza: “se você seguir o espírito moderno você foge correndo feito uma galinha molhada. Se você seguir o espírito moderno você não dorme dois dias numa fazenda no interior do Brasil”.⁶

Precoce, como atesta o recorte de uma nota, “Interessante festa”, publicada num jornal de Brasília (p. 190), indicando que, aproximadamente aos 10 anos, já demonstrava virtuosismo ao apresentar composições próprias no aniversário da irmã. Entre os 15 e 16 anos, Guilherme realiza *Composition for glass block and two sticks* (1964-65) (p. 191), sua primeira notação musical não convencional que, mais tarde, seria editada sob o nome *Linha zero* e publicada na fita cassete *Ísis*, de 1974 (p. 203). Sobre essa faixa, Guilherme afirma ser “um dos primeiros trabalhos

4 VAZ, Guilherme. *Arte Sonora: Podcast #01—Guilherme Vaz*. Interview given to Franz Manata and Saulo Laudaes. Rio de Janeiro, 2013.

5 Title of the CD published by Vaz in 2007.

6 VAZ, Guilherme. [5/27/2015]. Rio de Janeiro. Interview given to Franz Manata and Saulo Laudaes.

4 VAZ, Guilherme. *Arte Sonora: podcast #01 – Guilherme Vaz*. Entrevista concedida a Franz Manata e Saulo Laudaes. Rio de Janeiro, 2013.

5 Título do CD publicado por Guilherme em 2007.

6 VAZ, Guilherme. [27/05/2015]. Entrevista concedida a Franz Manata e Saulo Laudaes. Rio de Janeiro.

de arte sonora no Brasil, ele é inteiramente único, é o próprio som como linguagem, sem ligações ou liberto de ligações. Não possui ‘acordes’, instrumentos conhecidos e formas reificadas, ele se constitui unicamente de ‘som’.”⁷

O primeiro contato de Guilherme com a música foi ainda na infância, mas é na cidade de Brasília que encontra sua vocação, ao cursar o ensino médio integrado ao Departamento de Música da Universidade de Brasília, o que lhe permitiu travar contato com a energia e o espírito libertário de Darcy Ribeiro, Cláudio Santoro, Rogério Duprat e Damiano Cozzela, e juntar música, antropologia e artes visuais.

Sua relação com Brasília é longa, mas a primeira estada é que vai marcá-lo definitivamente. Chega com a família em 1961, um ano depois da inauguração da Capital, acompanhando o pai médico que monta um laboratório para fabricação de soro. No ano seguinte conclui sua formação ginásial no Colégio Marista de Brasília (p. 192).

Aos 13 anos, começa a ter aulas de composição com o maestro Reginaldo Carvalho,⁸ um dos pioneiros no campo da música eletroacústica no Brasil. Estudava piano como formação clássica, que referia ser “coisa forçada de cima para baixo”. Mas o interesse pelo experimento surge quando percebeu que “com os pobres elementos escritos na partitura poderia inventar uma outra música. E cometi meu primeiro improviso escondido. Isso foi ainda na infância”.⁹

Entre 1964 e setembro de 1965, Guilherme frequentou o ciclo colegial do curso secundário integrado ao Departamento de Música da UnB, cursan-

“one of the first works entirely of sound art in Brazil, entirely unique, sound itself as the language, without connections, or free of connections. There are no ‘chords,’ known instruments and reified forms; it is constituted only of ‘sound.’”⁷

Vaz’s first contact with music was still in its infancy, but it was in the city of Brasilia where he discovered his calling, attending a high school integrated with the Music Department at the University of Brasilia. This allowed him to make contact with the energy and the libertarian spirit of Cláudio Santoro, Rogério Duprat and Damiano Cozzela, and to merge music, anthropology and visual arts.

His relationship with Brasilia is a long one, but the first phase was what made its definitive imprint. He arrived with his family in 1961, a year after the inauguration of the capital, accompanying his physician father who was setting up a company to produce serum. The following year he completed his grade school education at Colégio Marista de Brasília (p. 192).

At age 13, he began music composition lessons with conductor Reginaldo Carvalho,⁸ one of the pioneers in the field of electroacoustic music in Brazil. He studied piano, with classical training, which he would refer to as something “forced from the top down.” But interest in experimenting came when he realized that “with poor elements written into the score I could invent another song. And thus I wrote my first hidden improvisation. I was still a child.”⁹

Between 1964 and September 1965, he attended the school cycle of an integrated high school with the UNB [University of Brasilia] Department of Music, studying History of Music, Musical Percep-

7 Em e-mail de Guilherme Vaz para Franz Manata, comentando a composição *Linha zero*. Rio de Janeiro, 10/09/2014.

8 Durante a década de 1950, Reginaldo Carvalho, em Paris, torna-se um dos primeiros discípulos de Pierre Schaeffer, criador da música concreta, e, em 1956, compõe as primeiras obras eletroacústicas brasileiras.

9 VAZ, Guilherme. *Arte Sonora: podcast #01 – Guilherme Vaz*. Entrevista concedida a Franz Manata e Saulo Laudares. Rio de Janeiro, 2013.

7 VAZ, Guilherme. [E-mail] 9/10/2014, Rio de Janeiro, to MANATA, Franz. Rio de Janeiro. Commentary on the *Zero Line* composition.

8 During the 1950s Reginaldo de Carvalho, in Paris, became one of the first disciples of Pierre Schaeffer, creator of concrete music, and in 1956 composed the first Brazilian electroacoustic pieces.

9 VAZ, Guilherme. *Arte Sonora: Podcast #01—Guilherme Vaz*. Interview given to Franz Manata and Saulo Laudares. Rio de Janeiro, 2013.

tion and Piano, among other subjects (p. 193). Due to political circumstances, he found himself forced out of Brasília, returning in 1968 to sit for his final exams and complete the high school cycle, and the following year to take entrance exams for UnB.

He likes to say that the “experience at the University of Brasília”¹⁰ is a part of all his work. It was there that he could “feel the scent of contemporary art. The possibility of thinking in many dimensions already occurred at the Instituto Central de Artes. This utopia existed there.”¹¹

Rogério Duprat was one of his closest professors, and with him Vaz learned “the question of the concrete,”¹² contempt for academia and the desire to experiment. According to Regiane Gaúna, “over the course of his (Duprat’s) life, the names of only a few students remained in his memory, and among them, Guilherme Vaz, was whom he most remembers from the time he worked at the University of Brasília.”¹³

They were intense and transformative years until, in 1965, after professors were fired en masse as a result of military intervention at UnB,¹⁴ Vaz left for Bahia. The city was closed to him, due to the blockade of the university, and his only recourse was to get out of Brasília. Vaz had earlier initiated an ex-

do História da Música, Percepção Musical e Piano, entre outras disciplinas (p. 193). Por circunstâncias políticas vê-se obrigado a sair de Brasília, voltando em 1968 para prestar exame de madureza e concluir o ciclo colegial e, no ano seguinte, prestar vestibular para a universidade da Capital.

Gosta de afirmar que da “experiência na Universidade de Brasília”¹⁰ é que parte toda a sua obra. Foi lá que pôde “sentir o perfume da arte contemporânea. A possibilidade de pensar em muitas dimensões já ocorria no Instituto Central de Artes. Lá havia essa utopia”.¹¹

Rogério Duprat foi um dos professores mais próximos, com ele aprendeu “a questão do concreto”,¹² o desprezo pela academia e o desejo de experimentar. Segundo Regiane Gaúna, “ao longo de toda a sua vida, apenas alguns alunos permanecem em sua memória e, entre eles, Guilherme Vaz é de quem mais se recorda da época em que trabalhou na Universidade de Brasília”.¹³

Foram anos intensos e transformadores até que em 1965, após uma demissão coletiva de professores em virtude da intervenção militar na UnB,¹⁴ Guilherme parte para a Bahia. A cidade foi tomada, em função do bloqueio à universidade e só restava sair de Brasília. Guilherme já havia inicia-

10 In this context, UNB was very new, (it was founded in April 21, 1962) a plant sown by Darcy Ribeiro, with all the vanguard from São Paulo and Rio de Janeiro. I took an architecture class with Oscar Niemeyer. It was not the lecture he gave that was interesting. He drew and explained the drawings, the shapes and curves. I also had a film class with Paulo Emílio Sales Gomes. The city was the spearhead of all forward thinking in Brazil. In: VAZ, G. Guilherme Vaz: Interview by Afonso Luz and Sergio Cohn. 2013 Rio de Janeiro: *Nau – Cultura Pensamento*, No. 2, p. 18-25.

11 VAZ, G. Arte Sonora: Podcast #01 Guilherme Vaz. Interview given to Franz Manata and Saulo Laudaes. Rio de Janeiro, 2013.

12 Ibidem.

13 GAÚNA, Regiane. *Rogério Duprat: sonoridades múltiplas*. São Paulo: Unesp, 2003, p. 38-40.

14 Historian José Otávio Nogueira Guimarães recalls “on April 9, 1964, nine days after the coup, nine teachers were dismissed, besides the rector Anísio Teixeira and vice rector Almir de Castro. The dismissals were based on Institutional Act no. 1 (AI-1), which provided

10 “Nesse contexto, a UnB era muito nova (foi fundada em 21 de abril de 1962); uma planta semeada por Darcy Ribeiro, com toda a vanguarda de São Paulo e do Rio de Janeiro. Eu tive aula de arquitetura com o Oscar Niemeyer. Não era aula que ele dava, isso que era interessante. Ele desenhava e explicava os desenhos, as formas e as curvas. Também tive aula de cinema com o Paulo Emílio Sales Gomes. A cidade era a ponta de lança de todo o pensamento de vanguarda do Brasil”. In: VAZ, G. Guilherme Vaz: Entrevista a Afonso Luz e Sergio Cohn. 2013. Rio de Janeiro: *Nau – Cultura Pensamento*, 2:18-25, setembro, 2013. Disponível em: http://issuu.com/pensamentobrasileiro_revista/docs/nau_2_issuu. Acessado em: 15/10/2015.

11 VAZ, Guilherme. *Arte Sonora: podcast #01 – Guilherme Vaz*. Op. cit.

12 Ibidem.

13 GAÚNA, Regiane. *Rogério Duprat: sonoridades múltiplas*. São Paulo: Unesp, 2003, p. 38-40.

14 O historiador José Otávio Nogueira Guimarães lembra que “no dia 9 de abril de 1964, nove dias depois do golpe, nove professores foram demitidos, além do reitor Anísio Teixeira e do vice-reitor Almir de Castro. As demissões foram feitas com base no Ato Institucional nº 1 (AI-1), que previa ‘investigação sumária’, com demissão e

do troca de correspondências com Walter Smetak, então professor na Escola de Música da Universidade Federal da Bahia e decide por aquele ambiente experimental.

A Escola de Música da Universidade Federal da Bahia havia sido fundada por Hans-Joachim Koellreutter,¹⁵ em 1954, e era responsável por um dos métodos mais inovadores no ensino de música no Brasil. Além do ensino de Regência, Harmonia Funcional, Contraponto Palestriniano, entre outras disciplinas, Koellreutter introduziu o que chamou de “estética do impreciso e do paradoxal” incorporando elementos do zen-budismo e do hinduísmo em suas aulas. Certa vez, em uma entrevista concedida à *Folha de S. Paulo*,¹⁶ afirmou que “seu método se baseava na liberdade de expressão e na busca da identidade de cada aluno”. Incentivando a “liberdade de pensamento e a necessidade de cada um buscar seu próprio caminho” e assim, com eles, aprende o que ensinar. Gostava de afirmar que seguia três princípios: (1) não há valores absolutos, só relativos; (2) não há coisa errada em arte; o importante é inventar o novo; (3) não acredite em nada que o professor disser, em nada que você ler e em nada que você pensar;

change of correspondence with Walter Smetak then professor at the Music School of the Universidade Federal da Bahia and decided to join that experimental environment.

Hans-Joachim Koellreutter¹⁵ founded the Music School at the Universidade Federal da Bahia in 1954, and he was responsible for one of the most innovative methods in music education in Brazil. Besides conducting teaching, functional harmony and Palestrina counterpoint, among other disciplines, Koellreutter introduced what he called an “inaccurate and paradoxical esthetic” incorporating elements of Zen Buddhism and Hinduism in his classes. Once, in an interview with *Folha de S. Paulo*¹⁶ newspaper, he said, “its method was based on freedom of expression and each student's search for their own identity.” By encouraging freedom of thought and the need for each to seek his own way” he thus, with them, learned what to teach. He liked to say he followed three principles: (1) there are no absolutes, only relative values; (2) there is no wrong in art; the important thing is to invent something new; (3) do not believe anything the teacher says, anything you read and nothing that you think; always ask why.” It is interesting to

dispensa de funcionários públicos, contra quem tivesse ‘tentado contra a segurança do País, o regime democrático [sic] e a proibição da administração pública’. Além das dispensas após o AI-1, 223 professores pediram demissão da universidade em setembro de 1965 por causa das intervenções. A invasão ocorreu porque os alunos haviam protestado recentemente contra a morte do estudante secundarista Edson Luís de Lima Souto, no Rio de Janeiro. Um decreto determinava a prisão de sete universitários. Com a ordem, agentes das polícias Militar e Civil, do Departamento de Ordem Política e Social (DOPS) e do Exército invadiram a universidade”. In: COSTA, Gilberto. *Invasão da UnB completa 44 anos: ... Empresa Brasil de Comunicações*, agosto de 2012. Disponível em: <http://memoria.ebc.com.br/agenciabrasil/noticia/2012-08-29/invasao-da-unb-completa-44-anos-universidade-foi-que-mais-sofreu-com-golpe-diz-historiador>. Acessado em: 07/01/2016.

15 Primeiro Koellreutter funda os Seminários de Música da Bahia que serão a base para formação da Escola de Música da Universidade Federal da Bahia.

16 Professor de Tom Jobim, maestro Koellreutter morre aos 90. In: *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 14 de setembro de 2005. Ilustrada. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u53419.shtml>. Acessado em: 8 de janeiro de 2016.

for ‘summary investigation’ with resignation and dismissal of civil servants, against those who had ‘made acts against the security of the country, the democratic regime [sic] and integrity of public administration.’ In addition to the dismissals after AI-1, 223 teachers resigned from the university in September 1965 because of the interventions. The invasion occurred because students had recently protested against the death of high school student Edson Luis de Lima Souto, in Rio de Janeiro. A decree determined seven arrests of university students. With this order, Military and Civilian police, Department of Political and Social Order (DOPS) agents and Army troops invaded the university” In: COSTA, Gilberto *Empresa Brasil de Comunicações*, August 2012.

15 First, Koellreutter founded the Seminários de Música da Bahia, which were the basis for the formation of the Escola de Música da Universidade Federal da Bahia.

16 Professor de Tom Jobim, maestro Koellreutter morre aos 90. In: *Folha Online*, São Paulo, Sept. 14, 2005. Available at: <http://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u53419.shtml>.

note that during the years Vaz was in Bahia, Koellreutter was in India setting up the School of Music in New Delhi, and therefore they had no contact. Certainly, he benefited from that environment and contact with Ernst Widmer from Switzerland, who would go on to found the Grupo de Compositores da Bahia and Smetak's "sound art."

Walter Smetak was Vaz's major interlocutor and certainly the one who most influenced him. They had a lifelong exchange of correspondence and met on several occasions. He shared with Smetak an interest in the Brazilian peoples' cultures and ethnicities. As pointed out by Marco Scarassatti, "In Goiás [Smetak] had his first encounter with the unknown Brazil, thus resolving to devote himself to ethnic and anthropological studies of Brazil, reconnecting prehistory to current and future History."¹⁷ To some extent, and in his own way, Vaz also incorporated these same ideals.

In an interview recorded for Arte Sonora, Vaz said: "I found Walter Smetak in the basement of the Universidade Federal da Bahia music school. He didn't have an office upstairs, nobody thought anything of him. There in the basement he repaired broken instruments with 1,000-year-old glue recipes he learned how to reproduce in Czechoslovakia. The room gave off a perfume, it seemed you were entering the basement of an alchemist from the Middle Ages. Smetak was able to build a cello as good as a Guarneri and he also invented instruments. In general, people think he built different instruments because he could not make traditional ones. But that's a mistake. He put his own ideas about the world, the planets and archaic geometry into the instruments he invented. It was as if one were to denude sound. Furthermore, when I entered that basement I returned to Pythagorean times. It was a monumental leap into an archaic world. At the same time, it was contemporary — in the sense that

pergunte sempre o por quê." É curioso notar que durante os anos que Guilherme esteve na Bahia, Koellreutter estava na Índia implantando a Escola de Música de Nova Déli e, portanto, não tiveram contato. Com certeza beneficiou-se daquele ambiente e do contato com o suíço Ernst Widmer, que vai fundar o Grupo de Compositores da Bahia e a "plástica sonora" de Smetak.

Walter Smetak foi o maior interlocutor de Guilherme e, certamente, um dos que mais o influenciaram. Trocaram correspondências ao longo da vida e estiveram juntos em várias ocasiões. Compartilhava com Smetak o interesse pelas culturas e etnias do povo brasileiro. Como aponta Marco Scarassatti, "Em Goiás [Smetak] teve seu primeiro encontro com o Brasil desconhecido resolvendo, assim, dedicar-se a estudos étnicos e antropológicos do Brasil, religando a pré-história à história atual e futura".¹⁷ Em certa medida, e a seu modo, Guilherme também percorreu tais ideais.

Em entrevista gravada para o Arte Sonora, Guilherme disse: "encontrei o Walter Smetak no porão da escola de música da Universidade Federal da Bahia, ele não tinha uma sala no andar de cima, ninguém lhe dava o menor valor. Naquele porão ele consertava instrumentos quebrados com umas colas milenares que aprendeu a fazer na Tchecoslováquia. Aquele lugar tinha um perfume, parecia que você estava entrando no porão de um alquimista da Idade Média. O Smetak era capaz de fazer um violoncelo como o da marca Guarneri e também de inventar instrumentos. Em geral, as pessoas acham que ele fazia instrumentos diferentes porque não sabia fazer os tradicionais. Isso é um erro. Ele colocava as próprias ideias sobre o mundo, os planetas e a geometria arcaica nos seus instrumentos inventados. Era como se você levasse o som ao desnudamento. Além disso, ao entrar naquele porão eu voltava para os tempos de Pitágoras. Era um salto monumental para o arcaico do mundo. Ao mesmo

¹⁷ SCAROSSATTI, Marco. *Walter Smetak: o alquimista dos sons*. São Paulo: Sesc SP; Perspectiva, 2008, p.51.

¹⁷ SCAROSSATTI, Marco. *Walter Smetak: o alquimista dos sons*. São Paulo: Sesc SP; Perspectiva, 2008, p.51.

tempo era contemporâneo no sentido de tudo ser relacionado no pensamento arcaico. Isso foi uma experiência muito forte”.¹⁸

Ir para Salvador lhe permitiu, além de um ambiente de absoluta experimentação, um recuo na história. Segundo Guilherme, foi “muito estranho sair de Brasília e ir para a primeira capital do Brasil. Eu fiz um recuo na história e esse recuo é mais forte ainda, porque você recua para o tempo dos casarões de Antônio Vieira. Ai você tem a dimensão medieval do tempo em que o Brasil começou. Os paradoxos são muito grandes”.¹⁹

Nos anos de 1966 e 1967, Guilherme participa dos Seminários de Música da Universidade Federal da Bahia. Faz estudos de composição com Ernst Widmer e luteria e construção de instrumentos especiais com Walter Smetak. Apresenta trabalhos com a Orquestra Sinfônica da Universidade e com o Grupo de Música Popular Experimental, além de fundar um grupo de jazz experimental.

Em 1966, participou como pianista no Segundo Espetáculo de Dança Experimental, organizado por Nicolau Krokkon, na Universidade Federal da Bahia e em dois eventos organizados por Ernst Widmer, quando tem composições inéditas apresentadas. O primeiro, nos Seminários de Música da Universidade Federal da Bahia, durante o VIII Concerto Popular de Compositores da Bahia, quando executa *Árvore* pela primeira vez (p. 194) e o segundo, no Instituto Cultural Brasil-Alemanha, durante apresentação do Grupo de Compositores da Bahia & Música Popular Experimental, quando tem a partitura *Terra* apresentada pela primeira vez (p. 195).

Como atesta o crítico Carlos Coqueijo em texto publicado no *Jornal da Bahia* em novembro de 1966, “a temporada do oitavo concerto popular dos Seminários de Música da Univer-

everything was related to archaic thinking. It was a very powerful experience.”¹⁸

Going to Salvador also emerged him in an absolute experimentation environment, going back into history. According to Vaz, it was “very strange leaving Brasília and going to Brazil’s first capital. I stepped backwards in history and this return was even stronger because you go back to the time of the great houses of Antônio Vieira.* There one has the sense of the medieval times in which Brazil began. The paradoxes are very large.”¹⁹

In 1966-67, Vaz attended Seminários de Música [Music Seminars] at the Universidade Federal da Bahia. He studied composition with Ernst Widmer and how to make and repair special instruments with Walter Smetak. He presented works with the University Symphony Orchestra and the Grupo de Música Popular Experimental [Popular Music Experimental Group], as well as founding an experimental jazz group.

In 1966, he participated as a pianist in the Segundo Espetáculo de Dança Experimental [Second Experimental Dance Spectacle] at the Universidade Federal da Bahia organized by Nicholas Krokkon and in two events produced by Ernst Widmer, where some of his unpublished compositions were presented. The first, in the music seminars organized by the Universidade Federal da Bahia during the Oitavo Concerto Popular de Compositores da Bahia [Eighth Popular Concert of Composers of Bahia], where *Árvore* [Tree] was performed for the first time (p. 194) and the second in the Goethe-Institut Rio de Janeiro, during a presentation of the Grupo de Compositores da Bahia & Música Popular Experimental [Group of

18 VAZ, Guilherme. *Arte Sonora: podcast #01 – Guilherme Vaz*. Entrevista concedida a Franz Manata e Saulo Laudares. Rio de Janeiro, 2013.

19 SCAROSSATTI, Marco. *Walter Smetak: o alquimista dos sons*. Op. cit., p. 51.

18 VAZ, Guilherme. *Arte Sonora: Podcast #01—Guilherme Vaz*. Interview given to Franz Manata and Saulo Laudares. Rio de Janeiro, 2013.

19 Ibidem.

* [Translator’s note: influential 17th century Portuguese Jesuit priest, philosopher and writer, the “prince” of Catholic pulpit-orators of his time who lived and worked in north-eastern Brazil, including Salvador, where he died in 1697.]

Composers of Bahia and Experimental Popular Music], where his *Terra* [Earth] score was first performed (p. 195).

As evidenced by critic Carlos Coqueijo in an article published in the *Jornal da Bahia* in November 1966, “the eighth concert season of popular Music Seminars at the Universidade Federal da Bahia, under the baton of conductor Ernst Widmer was [...] unequivocal proof that his class works, where we had in this concert works worthy of the great centers, pieces by young composers who demonstrated the sense of research at a university, with serious investigation and social construction.”²⁰

The critic’s remarks highlighted the participation of Vaz, stating that in the second part of the concert he performed experimental jazz pieces. “It was something unusual for us, and I think even in Brazil. *Night in Tunisia*, the inspired theme of Dizzy Gillespie, was played with a range of admirable improvisations and rhythmic variations. The second piece, with the complicated and metaphysical title *Psicodelírio de Antônio Conselheiro em paradigma* [Psychodelirium of Antônio Conselheiro in paradigm] [...] show the presence of back-country themes shrouded with jazzy elements in their favor, and not trying to transfigure them. In the third part, a Guilherme Vaz composition for voice, recorder, soprano and string orchestra was a true happening. It was, so to speak, a sound experience, with the unusual use of orchestral instruments (such as the effects of the bows on violins and cellos, different than the trina). Musical description? Expressionist? I really don’t know. I only know I heard a tree and its soul, the whistling of the wind in its branches and leaves.”²¹

The following year, Vaz intensified his relationship with the Grupo de Compositores da Bahia, something that was to last a lifetime. The most

sidade da Bahia, sob a condução do maestro Ernst Widmer, foi [...] uma prova inequívoca de que sua classe funciona, tivemos, nesse concerto digno dos grandes centros, obras de jovens compositores que demonstraram o sentido universitário da pesquisa, da investigação séria e da construção social”.²⁰

No seu texto, destaca a participação de Guilherme afirmando que na segunda parte do concerto ele apresentou um jazz experimental. “Foi algo inédito entre nós, e creio que até no Brasil. *Night in Tunisia*, o inspirado tema de Dizzy Gillespie, foi desdobrado com uma gama de improvisações e variações rítmicas admiráveis. O segundo número, com o complicado e metafísico título de *Psicodelírio de Antônio Conselheiro em paradigma*, [...] mostra a presença da temática sertaneja envolta com os elementos jazzísticos a serviço dela, e não para transfigurá-la. Na terceira parte, uma composição de Guilherme Vaz para voz, flauta doce, soprano e orquestra de cordas foi um verdadeiro *happening*. Foi, por assim dizer, uma experiência em matéria de som, com o uso inusitado dos instrumentos orquestrais (tais como os efeitos dos arcos sobre os violinos e celos, ao contrário da trina). Música descrita? Expressionista? Não sei bem. Sei apenas que escutei a árvore e sua alma, o assovio do vento nos seus galhos e folhas”.²¹

No ano seguinte, Guilherme intensifica sua relação com o Grupo de Compositores da Bahia, algo que vai durar toda sua vida. O mais curioso é que mesmo tendo várias de suas peças executadas com o grupo, ele não assina o “Boletim de fundação”,²² como atesta o documento editado por Ernst Widmer (p. 194) em 1967.²³

20 COQUEIJO, Carlos. Importante. *Jornal da Bahia*, Salvador, 27 e 28 de novembro de 1966. Música, p. 2.

21 COQUEIJO, Carlos. Importante. Op. cit.

22 Grupo que misturava elementos musicais regionais e aspectos de música contemporânea. Além disso, foi articulado por Ernst Widmer na Universidade Federal da Bahia em 1966 e contou com a participação de vários artistas, dentre eles Tom Zé.

23 Como poderemos observar ao longo do ensaio, esse espírito indômito vai se manifestar mais vezes.

20 COQUEIJO, Carlos. Importante. *Jornal da Bahia*, Salvador, November 27 and 28, 1966. Música, p. 2.

21 Ibidem.

Em 1967, fundou com Vitor Assis Brasil o grupo Calmalma de Jazz Livre, com o brasileiro Luís Lula Nascimento e os norte-americanos Wayne Maddalena e Maurice Martinez. Segundo o crítico L. O. Carneiro, do jornal *A Gazeta*, de Florianópolis, foi o “primeiro conjunto musical constituído no Brasil com o objetivo de produzir jazz de vanguarda. De formação típica de um conjunto *bop* (sax alto, trompete, piano, baixo e bateria), o quinteto dava a maior atenção à experimentação e improvisação musicais”. Sob o patrocínio do Usis (Serviço de Divulgação e Relações Culturais dos Estados Unidos) e do Ibeu (Instituto Brasil-Estados Unidos), o grupo fez turnê pelas principais capitais brasileiras, com relativo sucesso como atestam jornais locais.

Com a chegada dos anos 1970 já não havia dúvidas que o mundo estava mudado. Os 25 anos que sucederam a Segunda Grande Guerra Mundial foram de profundas transformações, nos planos político, econômico e social e certamente impactaram a produção artística. Impulsionados pela Guerra Fria, dá-se a virada informacional (1946 — Electronic Numerical Integrator and Computer, 1959 — Circuito integrado e, em 1960 — o laser); inicia-se a corrida genética com a descoberta do DNA (1953); a pílula anticoncepcional (1955) vai liberar os costumes e impactar a experiência coletiva; e, no plano econômico, as utopias se recrudescem. É o início de uma fase radical da contracultura, da expansão dos sentidos e possibilidades artísticas. Os suportes tradicionais herdados já não comportam o mundo. Surge um novo tipo de arte de vanguarda que, ao assumir questões duchampianas, seria a matriz para o que entendemos por arte contemporânea que, em geral, desprezava o objeto singular e usava táticas de guerrilha para se expressar, buscando alternativas aos espaços circunscritos no sistema de mercado do mundo da arte.

curious thing is that even though several of his pieces were performed with the Group, he did not sign the “Founding Statement,”²² as evidenced by the document prepared by Ernst Widmer (p. 194) in 1967.²³

Also in 1967, together with Victor Assis Brasil he founded the free jazz band Calmalma, with Luís Lula Nascimento and American musicians Wayne Maddalena and Maurice Martinez. According to critic L. O. Carneiro of *A Gazeta* newspaper of Florianópolis, it was the “first musical ensemble formed in Brazil with the goal of producing avant-garde jazz. A typical bop group formation (alto sax, trumpet, piano, bass and drums), the quintet paid greater attention to musical experimentation and improvisation.” Under the patronage of USIS (the United States Information Service—the U.S. government’s department for cultural dissemination and relations) and IBEU (Instituto Brasil-Estados Unidos), the group toured Brazil’s main capitals, with relative success as local newspapers reported at the time.

With the arrival of the 1970s, there was no doubt that the world had changed. The 25 years after World War II were of profound transformations in the political, economic and social planes, and certainly impacted artistic production. Driven by the Cold War, the informational revolution was initiated (1946 Electronic Numeric Integrator and Computer, 1959 Integrated Circuit and 1960 Laser); the genetic race begins with the discovery of DNA (1953); the contraceptive pill (1955) will liberate customs and impact the collective experience; and, on the economic plane, utopias return in force. It was the beginning of a radical counterculture phase, the expansion of the senses and artistic possibilities. Traditional, inherited bases of support no longer

22 Group mixed regional musical elements and aspects of contemporary music. Moreover, Ernst Widmer had organized it in the Universidade Federal da Bahia in 1966 and a number of artists were involved, including Tom Zé.

23 As we can see throughout this essay, this indomitable spirit was going to manifest itself on other occasions.

contain the world. A new kind of avant-garde art emerges, assuming Duchampian issues, to become the matrix for what we mean by contemporary art. This, typically, ignored the singular object and used guerrilla tactics to express themselves, seeking alternatives to the circumscribed spaces in the art world's market system.

According to American art critic Roberta Smith, "an unprecedented emphasis on ideas appeared: ideas in, on and about art and everything else. A wide and cluttered range of information, themes and interests not only contained in the object, but *transmitted* more appropriately for written proposals, photographs, documents, maps, films and videos by artists who made use of their own bodies and, above all, of language itself. The result is a kind of art that has, regardless of the form that it adopts (or does not adopt), a more complete and more complex existence in the minds of the artists and their audiences. It requires a sort of attention and mental participation on the part of the spectator."²⁴

It is a type of art that uses neither visual material as the first instance of artistic production nor the formal space as sole source of existence. It requires use of all of the senses. What artists do is to request from us a cognitive and analytical type of experience and, therefore, the space was understood to be internalized. It is a kind of return to Dadaism to articulate their own references to the institutional establishment, where the artistic object itself will be devoid of esthetic value, revealing it to be a kind of "anti-art." It is the moment for objects, installations, public art, street manifestations, happenings and performances. A renewal that sought to expand the categories of art.

"The artist simply took ownership of existing objects, creating ready-mades again, transforming, reifying objects, which gained new functions and were semantically enriched with ideas

Segundo a crítica de arte norte-americana Roberta Smith, "surgiu uma ênfase sem precedentes nas ideias: Ideias em, sobre e em torno da arte e de tudo mais. Uma vasta e desordenada gama de informações, temas e interesses não somente contidos no objeto, mas *transmitidos* mais apropriadamente por propostas escritas, fotografias, documentos, mapas, filmes e vídeos, pelo uso que os artistas faziam de seus próprios corpos e, sobretudo, da própria linguagem. O resultado é uma espécie de arte que tem, independentemente da forma que adota (ou não adota), sua existência mais completa e mais complexa na mente dos artistas e de seu público. Exigindo uma espécie de atenção e de participação mental por parte do espectador".²⁴

É um tipo de arte que não tem a matéria plástica como instância primeira do fazer artístico e nem o espaço formal como única fonte de vivência. Pedem-se todos os sentidos. O que os artistas fazem é nos solicitar uma experiência de natureza cognitiva e analítica, portanto, o espaço é entendido como interiorizado. Um certo resgate do dadaísmo ao articular as próprias referências do *establishment* institucional em que o próprio objeto artístico será destituído de valor estético se revelando como uma espécie de antiarte. É a vez dos objetos, das instalações, da arte pública, das manifestações de rua, dos *happenings* e das performances. Uma renovação que buscava expandir as categorias de arte.

"O artista passou simplesmente a apropriar-se de objetos existentes, criando novamente *ready-mades*, transformando, reificando objetos, que assim ganham novas funções e são enriquecidos semanticamente com ideias e conceitos"; afirma Frederico Moraes, em seu artigo "Contra a arte afluyente — o corpo é motor da obra".²⁵ E segue:

24 SMITH, Roberta, Arte conceitual. In: STANGOS, Nikos (org.). *Conceitos da arte moderna*. Rio de Janeiro: Zahar, 1991.

25 MORAIS, Frederico. Contra a arte afluyente — o corpo é motor da obra. In: *Depoimento de uma geração — 1969-1970*. Rio de Janeiro: Banerj, 1986. Texto publicado originalmente na *Revista Vozes*: "Vanguarda brasileira: caminhos & situações", ano 64. Jan./Fev. 1970.

24 SMITH, Roberta, Arte conceitual; In: STANGOS, Nikos (Org.). *Conceitos da Arte Moderna*. Rio de Janeiro: Zahar, Rio de Janeiro, 1991.

“a obra é hoje um conceito estourado em arte. Deixando de existir fisicamente, libertando-se do suporte, da parede, do chão ou do teto, a arte não é mais do que uma ‘situação’, puro acontecimento, um processo. O artista não é o que realiza obras, dadas à contemplação, mas o que propõe situações — que devem ser vividas, experimentadas. Não importa a obra, mesmo multiplicada, mas a vivência”.

Ainda no texto, segundo o crítico, podemos denominar essas práticas por: “arte vivencial (o que vale é a vivência de cada um, pois a obra, como já foi dito, não existe sem a participação do espectador); arte conceitual (a obra é eliminada, permanece apenas o conceito, a ideia, ou um diálogo direto, sem intermediários, entre o artista e o público), arte proposicional (o artista não expressa mais conteúdos subjetivos, não comunica mensagens, faz propostas de participação). Arte corporal. O uso do próprio corpo. Um retorno àquele ‘tronco arcaico’ (Morin), às ‘técnicas do corpo’, segundo Marcel Mauss, aos ritmos do corpo no meio natural, como menciona Friedmann. Arte como *cosa corporale*”.

E conclui: “Arte vivencial, proposicional, ambiental, plurissensorial, conceitual, arte pobre, afluyente, nada disso é arte. São nomes. Arte vivencial, proposicional, ambiental, plurissensorial, conceitual, arte pobre, afluyente, tudo isso é arte. De hoje. Nada disso é obra. Situações apenas, projetos, processos, roteiros, invenções, ideias”.

Mesmo atento a toda a agitação internacional em torno da mítica exposição “Live in Your Head: When Attitudes Become Form (Works – Concepts – Processes – Situations – Information)”, realizada na Kunsthale de Berna, por Harald Szeemann, entre março e abril de 1969 — considerada não só a primeira exposição internacional de arte conceitual²⁶

26 Note que o artista norte-americano Sol LeWitt já havia publicado alguns parágrafos sobre arte conceitual na revista *Artforum*, em 1967, e que o ensaio escrito por Joseph Kosuth,

and concepts,” according to Frederico Morais, in his article “Contra a arte afluyente—o corpo é motor da obra”²⁵ [Against affluent art—the body is the engine of the work]. And he continues: “the piece of art today is a failed concept in art. No longer physically existing, freeing itself of the base, the wall, the floor or the ceiling, art is nothing more than a ‘situation,’ pure event, a process. The artist is not someone who produces pieces of art, given to contemplation, but rather one who proposes situations—that must be lived, experienced. What is important is not the artwork, even when multiplied, but rather the experience.”

According to the critic we can call these practices: “experiential art (what counts is each one’s experience, because, as has been said, the piece of art does not exist without the participation of the spectator); conceptual art (the artwork itself is eliminated, what remains only is the concept, idea, or a direct dialogue, without intermediaries, between the artist and the audience), propositional art (the artist no longer expresses more subjective content, does not communicate messages, makes proposals for participation). Body art. The use of one’s own body. A return to that ‘archaic trunk’ (Morin), ‘body techniques,’ according to Marcel Mauss, the rhythms of the body in the wild, as Friedmann mentions. Art as *cosa corporale*.”

And he concludes: “Experiential, propositional, pluri-sensorial, conceptual art, poor, affluent art, none of this is art. They are names. Experiential, propositional, pluri-sensorial, conceptual art, poor, affluent art, this is art. From today. None of this is an artwork. Just situations, projects, processes, inventions, ideas.”

Even aware of all the excitement around the mythical international exhibition “Live in Your Head:

25 MORAIS, Frederico. Contra a arte afluyente — o corpo é motor da obra. In: *Depoimento de uma geração — 1969-1970*. Rio de Janeiro: Banerj, 1986. Text published originally in *Voices*: “Vanguarda brasileira: caminhos & situações”, 64. Jan./Feb. 1970.

When Attitudes Become Form (Works—Concepts—Processes—Situations—Information)” held in the Kunsthale in Berne by Harald Szeemann between March and April 1969—considered not only the first international exhibition of conceptual art²⁶ as well as the beginning of curating as we understand it today—or the activities developed by the Fluxus Group, which during the 1960s exhibited a certain attitude towards the world, of the artistic practice and culture that manifested itself through the mix of diverse forms of art: music, dance, theater, visual arts, poetry, video, photography, among others; but, still, Brazil followed its own agenda.

Here in Brazil, in 1963 Lygia Clark proposed her *Caminhando* [Walking].²⁷ A paper ribbon that the “spectator” was supposed to snip with a pair of scissors. With a single blow, she eliminated transcendence from the piece of art, excluding the mercantile object as the only mediator for such a sensitive relationship and, at the same time, transferred the immanent act to the participant. “This notion of choice is crucial and it is the only meaning of this experience. The artwork is the act,”²⁸ Clark stated. As if that wasn’t enough, in a symbolic gesture, and one of conceptual enlarge-

como também o início da curadoria tal qual entendemos hoje —, ou ainda pelas atividades desenvolvidas pelo Grupo Fluxus que durante a década de 60 já apresentava certa atitude diante do mundo, do fazer artístico e da cultura que se manifestava na mistura das mais diversas formas de arte: música, dança, teatro, artes visuais, poesia, vídeo, fotografia entre outras; mas, ainda assim, o Brasil seguiu pauta própria.

Por aqui, Lygia Clark, em 1963, propõe seu *Caminhando*.²⁷ Uma tira de papel que deveria ser cortada pelo “espectador” com uma tesoura. Numa tacada eliminou da obra toda transcendência, excluindo o objeto mercantil como único intermediador das relações sensíveis e, ao mesmo tempo, transferiu para o participante o ato imanente. “Essa noção de escolha é decisiva e nela reside o único sentido dessa experiência. A obra é o seu ato”,²⁸ afirma Lygia. Como se não bastasse, num gesto simbólico e de alargamento conceitual, desmonta a tradição da qual foi uma das protagonistas, afinal, agora, cortar a fita significa desligar-se da tradição da arte concreta, já que a *Unidade tripartida* (1948-49), de Max Bill, ícone da herança construtivista no Brasil, era constituída simbolicamente por uma fita de Moebius. Era uma situação-limite, o objeto não estava mais fora do corpo, mas era o próprio “corpo” que interessava a Lygia. A partir

26 Note that U.S. artist Sol LeWitt had already published a few paragraphs on conceptual art in *Artforum* in 1967 and the essay by Joseph Kosuth “Art After Philosophy” is from 1969, which affirms that art is a field of philosophy, saying that conceptual art works are analytic propositions, are “linguistic in character because they express definitions of art.” “This makes them tautological.” In: KOSUTH, Joseph. A arte depois da filosofia. In: FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília (eds.). *Escritos de Artistas: Anos 60/70* Rio de Janeiro: Zahar, 2006.

27 According to Lygia Clark: “‘Walking’ is the name I gave to my last proposition. As of then, I attribute utmost importance to the immanent act performed by the participant. ‘Walking’ contains all the possibilities related to the action itself: it allows choice, the unpredictable, transformation of a virtuality into a concrete project” CLARK, Lygia. *Caminhando*. In: Lygia Clark, Fundación Antoni Tàpies, Barcelona; MACgalerias contemporaines des Musées de Marseille; Fundação Serralves, Porto; Société des Expositions du Palais des Beaux Arts, Bruxelles; Paço Imperial, Rio de Janeiro, 2009, p. 151.

28 CLARK, Lygia. *Caminhando*. Op. cit., p. 151.

“Art After Philosophy”, de 1969, coloca a arte como um campo filosófico, ao afirmar que os trabalhos da arte conceitual são proposições analíticas, são “linguísticos no caráter porque expressam definições da arte”. “Isto faz deles tautológicos”. KOSUTH, Joseph. A arte depois da filosofia. In: FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília (orgs.). *Escritos de artistas: anos 60/70*. Rio de Janeiro: Zahar, 2006.

27 Segundo Lygia Clark: “*Caminhando* é o nome que dei à minha última proposição. A partir daí, atribuo uma importância absoluta ao ato imanente realizado pelo participante. O *Caminhando* tem todas as possibilidades ligadas à ação em si: ele permite a escolha, o imprevisível, a transformação de uma virtualidade em um empreendimento concreto”. CLARK, Lygia. *Caminhando*. In: Lygia Clark. Barcelona-Marseille-Porto-Bruxelas-Rio de Janeiro: Fundació Antoni Tàpies-MAC Galeries Contemporaines des Musées de Marseille-Fundação Serralves-Société des Expositions du Palais des Beaux-Arts; Paço Imperial, Rio de Janeiro, 2009, p. 151.

28 CLARK, Lygia. *Caminhando*. Op. cit., p. 151.

de meados da década de 1960, ela apresenta proposições sensoriais enfatizando a efemeridade do ato como única realidade existencial, partindo para uma prática artística centrada no encontro pessoal e existente.

Algumas dessas questões aparecem em eventos nessa década, como Opinião 66, quando foi esboçado o conceito da antiarte, ou “Nova objetividade brasileira”, quando Hélio Oiticica apresenta *Tropicália*.

Realizada no Museu de Arte Moderna do Rio, em abril de 1967, e organizada por um grupo de artistas e críticos de arte, a mostra “Nova objetividade brasileira” reuniu diferentes vertentes das vanguardas nacionais — arte concreta, neo-concreta, nova figuração — em torno da ideia de “nova objetividade”. Uma noção que começou a ser definida por Hélio Oiticica no evento Propostas 66, que visava examinar a situação da arte no país, apresentado na Fundação Armando Álvares Penteado (Faap), em São Paulo. Nesse momento, Hélio já desenvolvia suas apropriações de objetos, suas *Manifestações ambientais* e o que chamava de *Ordens englobativas*, numa clara tendência à superação dos suportes tradicionais (pintura, escultura etc.), em proveito de estruturas ambientais e objetos. Assim, Oiticica defende ser o termo “nova objetividade” o que mais fielmente traduz as experiências das vanguardas brasileiras, em geral, e a sua, em particular. Segundo Hélio: “Toda a minha evolução de 1959 para cá tem sido na busca do que vim a chamar recentemente de uma nova objetividade e creio ser esta a tendência específica da vanguarda brasileira atual [...]”.²⁹ “A nova objetividade [...] é um estado, não é pois um movimento dogmático, esteticista (como por exemplo foi o cubismo e também outros ismos constituídos como unidades de pensamento),

ment, she broke with the tradition of which she was one of the protagonists; after all, cutting the ribbon meant leaving the tradition of concrete art, because Max Bill’s iconic constructivist heritage in Brazil, the *Tripartite Unity* (1948-49), was constituted symbolically through a Möbius Strip. It was a situation at the edge of the limits, the object was no longer outside the body, but it was the “body” itself that mattered to Clark. From the mid-1960s on, her work featured sensory propositions emphasizing the ephemerality of the act as the only existential reality, moving towards an artistic practice centered on the meeting up of the personal and the existing.

Some of these issues appeared in events in the 1960s, such as Opinião 66 [Opinion 66], where he outlined the concept of anti-art, or Nova Objetividade Brasileira [New Brazilian Objectivity] when Hélio Oiticica presented *Tropicália*.

Held at the Museu de Arte Moderna in Rio in April 1967 and organized by a group of artists and art critics, the Nova Objetividade Brasileira exhibition brought together different aspects of national vanguard artists—concrete art, neo-concrete art, new figuration—around the idea of “new objectivity.” This was a notion that began to be defined by Hélio Oiticica in the Propostas 66 [Proposals 66] event, which aimed at examining the situation of art in the country, presented at Fundação Armando Álvares Penteado (FAAP) in São Paulo. At the time Oiticica already was developing his appropriation of objects, his *Manifestações Ambientais* [Environmental Manifestations] and what he called *Ordens Englobativas* [Encompassing Orders], a clear trend towards surpassing the traditional supports (painting, sculpture, etc.) for the benefit of environmental structures and objects. Thus, Oiticica was defending the term “new objectivity,” which more accurately reflects the experiences of the Brazilian avant-garde in general and his own, in particular. According to Oiticica: “My entire evolution from 1959 to now has been in search of what came to

29 OITICICA, Hélio. Esquema geral da nova objetividade. In: FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília (orgs.). *Escritos de artistas: anos 60/70*. Rio de Janeiro: Zahar, 2006, p. 154-168.

recently be called a new objectivity and I believe that this is the specific tendency of the current Brazilian avant-garde [...].”²⁹ “The new objectivity” [...], is a state, and therefore is not a dogmatic movement, estheticism (as was, for example, Cubism and also other ‘isms’ constituted as thought units), but rather an ‘arrival’ consisting of multiple tendencies, where the lack of ‘unity of thought’ is an important feature [...].”³⁰

Oiticica proposed *Tropicalia*,³¹ a labyrinthine environment composed of two *Penetráveis* [Penetrables]: *PN2—A pureza é um mito* [Purity is a Myth] (1966) and *PN3—Imagético* [Imagery] (1966-1967), associated with plants, sand, parrots, poem-objects, *Parangolés* (covers) and a television set through which tropical images were displayed. It was an environment that “noisily presents images,” which, according to its creator, invades every sense, inviting one to play the game and join the fun. It was a strategic break that expanded the modernist legacy, deepening contact with popular forms at the same time he assumed experimental attitudes to time, in a clear desire for typifying Brazilian culture, specifically from the “morro” (hillside slum community). Hence, Oiticica’s work followed with open proposals for participation and experiences (individual and collective), such as the Projeto Éden [Eden Project]—consisting of *Tents*, *Bólides* and *Parangolés*—a kind of life in a utopian community, when the *Crelazer* [Create Leisure] proposition emerged, linked to the creative perception of non-repressive leisure and appreciation of idle time. His works become “supra-sensorial,”

mas uma ‘chegada’ constituída de múltiplas tendências, onde a falta de ‘unidade de pensamento’ é uma característica importante [...].”³⁰

Hélio Oiticica propõe *Tropicália*,³¹ um ambiente labiríntico composto por dois *Penetráveis*: *PN2 — A pureza é um mito* (1966) e *PN3 — Imagético* (1966-1967), associados a plantas, areia, araras, poemas-objetos, capas de *Parangolés* e um aparelho de televisão, em que imagens tropicais são exibidas. Sendo um ambiente que “ruidosamente apresenta imagens”, que, segundo o seu criador, invade todos os sentidos, convida ao jogo e à brincadeira. Trata-se de uma ruptura estratégica que expande o legado modernista aprofundando o contato com formas populares ao mesmo tempo em que assumiu atitudes experimentais para a época, em um claro desejo de tipificação da cultura brasileira, especificamente a do “morro”. Daí, o trabalho de Oiticica segue para as proposições abertas para a participação e vivências (individuais e coletivas), como no Projeto Éden — composto de *Tendas*, *Bólides* e *Parangolés* —, espécie de utopia de vida em comunidade, quando surge a proposição *Crelazer*, ligada à percepção criativa do lazer não repressivo e à valorização do ócio. Suas obras se tornam “suprassensoriais”, levando o público à descoberta de sua criatividade reprimida pelo cotidiano e à expansão de suas capacidades habituais.

Para a exposição “Nova objetividade brasileira”, Hélio publica um texto no catálogo que se tornaria influente por apresentar alguns pontos, que desenhava como um programa próprio, mas que sinaliza para o que seria a arte contemporânea, constituindo-se, assim, num marco histórico. São eles: “1. vontade construtiva geral; 2. tendência para o

29 OITICICA, Hélio. Esquema geral da nova objetividade. In: FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília (Orgs.). *Escritos de Artistas: Anos 60/70*. Rio de Janeiro: Zahar, 2006, p. 154-168.

30 Ibidem.

31 Syncretic and innovative, open and incorporative, Tropicalism mixed rock plus bossa nova, plus samba, plus rumba, plus bolero, plus ballads. Its performance broke the rigid barriers that remained in the country. Pop x folklore. High culture x mass culture. Tradition x vanguard.

30 OITICICA, Hélio. Esquema geral da nova Objetividade. Op. cit., p. 154.

31 Sincrético e inovador, aberto e incorporador, o tropicalismo misturou rock mais bossa nova, mais samba, mais rumba, mais bolero, mais baião. Sua atuação quebrou as rígidas barreiras que permaneciam no País. Pop x folclore. Alta cultura x cultura de massas. Tradição x vanguarda.

objeto ser negado e superado do quadro de cavalete; 3. participação do espectador (corporal, tátil, visual, semântica etc.); 4. abordagem e tomada de posição em relação a problemas políticos, sociais, éticos; 5. tendência para proposições coletivas e consequente abolição dos 'ismos' característicos da primeira metade do século XX na arte de hoje; 6. ressurgimento e reformulação de novos conceitos de antiarte".³²

"O essencial veio de Brasília. A arte como fenômeno mental e não físico partiu de Brasília. Esta ideia não poderia partir do Rio porque a cidade não é transparente para isto", afirma Guilherme. "O pensamento de 69/70, no que ele tem de diferenciado e de substancial, é um pensamento do Planalto Central brasileiro. Gerado no planalto — manifestado no litoral. O pensamento de 70 é tão tipicamente do planalto quanto o de 80 é tipicamente do Rio de Janeiro. A fanatização do peso da massa, da cor e da gravidade — a fanatização da matéria — jamais poderia ter acontecido nos vertiginosos espaços vazios do Planalto Central, onde a energia, o ato, a palavra, o gesto e o substantivo se coordenam para criar atitudes que rapidamente desaparecem. O abissal vazio grávido do Planalto Central brasileiro. O sem suporte".³³

Fisicamente o grupo de Brasília era constituído por Guilherme, Cildo Meireles, Luiz Alphonsus e Thereza Simões, mas não como um grupo formal que almejasse criar mais um movimento de vanguarda e, sim, por afinidades eletivas, que seguiram em contato no Rio de Janeiro. Segundo, Luiz Alphonsus, em *Depoimentos de uma geração*, "Brasília fez nossa cabeça. Havia uma ligação cósmico-planetária com a cidade que estava nascendo,

leading spectators to discover their creativity that had been repressed by daily activities and to expand their usual abilities.

For the "Nova objetividade brasileira" [New Brazilian Objectivity] exhibition, Oiticica published a text in the catalogue that became influential, presenting some points he developed as an own program, but that also pointed to what contemporary art would become, and thus was a milestone document. These were: "1. general constructive will; 2. a tendency for the object to be denied and going beyond easel painting; 3. participation of the spectator (bodily, tactilely, visually, semantically etc.); 4. tackling and taking a position on political, social and ethical problems; 5. a tendency towards collective propositions and the consequent abolition of the 'isms' so characteristic of the first half of the twentieth century in art today; 6. resurgence and reformulation of new concepts of anti-art."³²

"What was essential came from Brasília. Art as a mental and not physical phenomenon came from Brasília. This idea could not come out of Rio because the city is not transparent for this," Vaz says. "The thinking of 69/70, the part that is differentiated and substantial, is a way of thinking from the Brazilian Central Plateau. Generated on the plateau—manifested on the coast. The thinking of the 1970s is so typically that of the plateau and that of the 1980s is typically of Rio de Janeiro. The fanaticizing of the weight of the mass, color and gravity—the fanaticizing of the matter—could never have happened in the dizzying empty spaces of the Central Plateau, where energy, acts, word, gestures and nouns came together to create attitudes that quickly disappear. The pregnant empty abyss of the Brazilian Central Plateau. The unsupported."³³

32 OITICICA, Hélio. Esquema geral da nova Objetividade. Op. cit., p. 154.

33 VAZ, Guilherme. *Arte Sonora: podcast #01 – Guilherme Vaz*. Entrevista concedida a Franz Manata e Saulo Laudares. Rio de Janeiro, 2013.

32 OITICICA, Hélio. Esquema geral da nova Objetividade. Op. cit., p. 154.

33 VAZ, Guilherme. *Arte Sonora: Podcast #01—Guilherme Vaz*. Interview given to Franz Manata and Saulo Laudares. Rio de Janeiro, 2013.

Physically, the Brasília group was comprised of Vaz, Cildo Meireles, Luiz Alphonsus and Thereza Simões; not as a formal group that craved to create a more avant-garde movement but rather through elective affinities. They stayed in touch in Rio de Janeiro. According to Luiz Alphonsus in *Depoimento de uma geração* [Testimonial from a generation], “Brasília had been our guiding light. There was a cosmic-planetary connection to the city that was being born in the center of Brazil, with that huge sky. It was impossible not to feel the impact of the city. We had a certain concern about discussing art from a scientific angle, but there was that sky over our heads, a metaphysical thing. I loved Brasília. I also believe that the city stamped a planetary scale on our work.”³⁴

It was the work of the members of the “Brasília group” who, according to critic Francisco Bittencourt in *Depoimento de uma geração* were the ones who imbued the Salão da Bússola—an important conceptual art milestone—with “a dimension that its shy creators had not intended. Initiated there was the irremediable division of Brazilian critics into two currents—the progressive, aiming at the new languages and the obscurantist at the service of the market—increasingly in opposition.” According to Bittencourt, the core group of combatants who emerged in the Salão da Bússola (Antônio Manuel, Barrio, Thereza Simões, Meireles, Guilherme Vaz, Odila Ferraz and Luiz Alphonsus) was made up of artists who came from various fronts, dealing with the traditional techniques of drawing, painting and printmaking. Between 1969 and 1971 they turned almost exclusively to more radical experiments with the body, feelings, intelligence and concepts.”³⁵

For Vaz, art criticism, as was any other parameter in the world, was taken as a language and not as an activity. Thus, he made use of art criticism but

no meio do Brasil, com aquele céu enorme. Era impossível não sentir o impacto da cidade. Nós tínhamos uma certa preocupação em discutir a arte por um ângulo científico, mas havia aquele céu sobre nossa cabeça, um lance metafísico. Eu adorava Brasília. Creio também que a cidade impôs ao nosso trabalho uma escala planetária”.³⁴

Foi a atuação do “grupo de Brasília” que, segundo o crítico Francisco Bittencourt em *Depoimento de uma geração*, deu ao Salão da Bússola — importante marco da arte conceitual — “uma dimensão que seus tímidos criadores não pretendiam. Iniciava-se ali a irremediável divisão da crítica brasileira em duas correntes — a progressista voltada para as novas linguagens e a obscurantista, a serviço do mercado — cada vez mais contrárias”. Segundo Bittencourt, o núcleo de combate que surgiu no Salão da Bússola (Antônio Manuel, Barrio, Thereza Simões, Cildo Meireles, Guilherme Vaz, Odila Ferraz e Luiz Alphonsus) era integrado por artistas que vinham das frentes mais variadas, lidando com as técnicas tradicionais de desenho, pintura e gravura. Entre 1969 e 1971, voltaram-se quase que exclusivamente para experiências mais radicais com o corpo, as sensações, a inteligência e os conceitos.”³⁵

Para Guilherme, a crítica de arte como qualquer outro parâmetro no mundo era tomada como linguagem e não como uma atividade. Portanto, usava-se a crítica de arte e não se pautava pela crítica de arte. Segundo ele, “um único crítico foi de importância capital para este grupo: Frederico Moraes. Não como crítico, mas como algo muito maior, um elemento legitimador do grupo de Brasília. Ele abriu os espaços, catalisou artistas, condensou significados e trabalhou objetivamente para a eclosão do nosso pensamento revolucionário. Na verdade,

34 ALPHONSUS, Luiz. In: Grupo 4 Criação (org.). *Depoimento de uma geração: 1969-1970*. Rio de Janeiro: Banerj, 1986.

35 BITTENCOURT, Francisco. Dez anos de experimentação. In: *Depoimento de uma geração: 1969-1970*. Rio de Janeiro: Banerj, 1986.

34 ALPHONSUS, Luiz. In: Grupo 4 Criação (org.). *Depoimento de uma geração: 1969-1970*. Rio de Janeiro: Banerj, 1986.

35 BITTENCOURT, Francisco. Dez anos de experimentação. Grupo 4 Criação (org.). In: *Depoimento de uma geração: 1969-1970*. Rio de Janeiro: Banerj, 1986.

este foi o trabalho que o caracterizou como crítico de arte e também como artista, usando a crítica de arte como linguagem e não como produtora de pautas críticas”.³⁶

É consenso entre os textos críticos que o Salão da Bússola, realizado no MAM, em novembro de 1969, mostrou um novo tipo de atuação artística que marcaria decisivamente a produção de artes visuais nas décadas seguintes. Segundo Frederico Moraes, o salão apresentava a “emergência de uma nova geração de artistas marcadamente conceituais. Um júri formado por Mário Schenberg, Frederico Moraes e Walmir Ayala concedeu o prêmio principal a Cildo Meireles;³⁷ prêmios aquisitivos a Antônio Manuel, Ascânio MMM e Thereza Simões; prêmio de estágio no museu a Barrio, Raymundo Colares, Luiz Alphonsus e Guilherme Vaz”.³⁸

Segundo Frederico Moraes: “Da apropriação de objetos, partiu-se para a apropriação de áreas geográficas ou poéticas ou simplesmente de situações”. E segue comentando sobre o trabalho que Guilherme apresentou no salão: “Um outro artista, músico experimental, no mesmo salão, simplesmente comunicava aos visitantes (com o tácito apoio do júri, que considerou válida sua proposta) as experiências a serem feitas — fora do salão. Por exemplo, correr, em qualquer lugar, em espaço aberto ou fechado, verticalmente, em escadas, ou horizontalmente, nas praias, por quanto tempo desejar; ou permanecer em silêncio, em um grupo. A experiência termina com o cansaço do corredor ou com o primeiro barulho. O resultado não é a elaboração de uma deter-

did not base himself on art criticism. According to him, “only one critic was of paramount importance for this group: Frederico Moraes. Not as a critic, but rather as something much bigger, as a legitimizing element of the Brasília group. He opened spaces, catalyzed artists, condensed meanings and worked objectively toward the emergence of our revolutionary thinking. In fact, this was the work that characterized him both as an art critic and also an artist, using art criticism as a language and not as a producer of critical agendas.”³⁶

The consensus among the critiques published on the occasion of the Salão da Bússola, held at MAM, in November 1969, showed a new kind of artistic performance that decisively left its mark on the production of visual arts over the following decades. According to Frederico Moraes, the *Salão* showcased the emergence of a new generation of markedly conceptual artists. A jury formed by Mário Schenberg, Frederico Moraes and Walmir Ayala awarded the top prize to Cildo Meireles;³⁷ acquisition prize to Antônio Manuel, Ascânio MMM and Thereza Simões; Internship Award at the museum, to Barrio, Raymundo Colares, Luiz Alphonsus and Guilherme Vaz.”³⁸

According to Moraes: “After the appropriation of objects, there then was appropriation of geographical or poetic areas or, simply, situations.” And he continued with a comment on the work that Vaz had presented in the Salão: “Another artist, an experimental musician, in the same salão, simply communicated to visitors (with the tacit support of the jury, which

36 VAZ, Guilherme. *Arte Sonora: podcast #01 – Guilherme Vaz*. Entrevista concedida a Franz Manata e Saulo Laudares. Rio de Janeiro, 2013.

37 O primeiro prêmio concedido a Cildo Meireles consistiu em uma viagem entre Rio de Janeiro, Londres e Nova York com retorno para o Rio de Janeiro, além do prêmio em dinheiro de Cr\$ 6 milhões, como relata Frederico Moraes em seu livro *Cronologia das artes plásticas no Rio de Janeiro (1816-1994)*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1995.

38 MORAIS, Frederico. *Cronologia das artes plásticas no Rio de Janeiro (1816-1994)*. Op. cit., p. 306.

36 VAZ, Guilherme. *Arte Sonora: Podcast #01—Guilherme Vaz*. Interview given to Franz Manata and Saulo Laudares. Rio de Janeiro, 2013.

37 The first prize for Cildo Meireles consisted of a trip between Rio de Janeiro, London and New York and return to Rio de Janeiro, in addition to a cash prize of Cr\$ 6 million, as reported by Frederico Moraes in his book *Cronologia das Artes Plásticas no Rio de Janeiro (1816-1994)*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1995.

38 MORAIS, Frederico. *Cronologia das Artes Plásticas no Rio de Janeiro (1816-1994)*. Op. cit., p. 306.

considered his proposal to be valid) the experiments to be made—outside of the salão. For example, running, anywhere, in an open or closed space, vertically, up stairs, or horizontally, on beaches, for as long as desired; or remain silent, in a group. The experience would end with the exhaustion of the runner or when the first sound occurred. The result was not the development of a particular project, but rather an enrichment of the individual. Vaz used the salão (where he staked out an area in chalk marks on the floor placing himself next to small ‘signals’) as the vehicle.³⁹

In the same year, Vaz produced a series of works as instructions to be tried out. He proposed *Sapatos quentes* [Hot shoes], consisting of the artist walking in the afternoon sun toward the MAM-RJ. Arriving there, he offers his sweaty shirt to the audience, removes his shoes and wears them on his hands. According to the artist in an interview recorded for the Arte Sonora, it was a “philosophical exercise on delivery and detachment.” In 1986, for the catalogue of the “Depoimento de uma geração 1969-1970” exhibition organized by Moraes, Vaz presented a set of four registries of this action,⁴⁰ which were transformed into a poster, plus the phrase: “Los pies desnudos y las manos calzadas” [Naked feet and hands that are shoed] (p. 201).

Also produced in 1969 was *23 works* (p. 200), a set of instructions or proposals for a type of action or proceeding, written in English. In this case, seeing things more internally, upon reading or observation, the experience of the time in which we live, expropriating specific moments in history and then transforming them into artwork. In the same year, he redid the piece, now in Portuguese and with minor changes, and named it *Ato de desapropriação de datas (área/ tempo)* [Act of expropriation of dates (area/time)], presented at the Petite Galerie the following year. This work “reports” that some dates (area/time), such as: “1 billionth of any second on 30/March/1389,” or

minada obra, mas um enriquecimento do indivíduo. Guilherme Vaz usou o salão (onde marcou com giz, no chão, uma área, colocando-se ali, ao lado de pequenos ‘sinais’) como veículo”.³⁹

No mesmo ano, Guilherme realiza uma série de trabalhos que são instruções a serem experimentadas. Propõe *Sapatos quentes*, que consiste em uma caminhada do artista sob o sol da tarde em direção ao MAM-RJ. Chegando ao local, ele oferta sua camisa suada ao público, retira os sapatos e os veste em suas mãos. Segundo o artista em entrevista gravada para o Arte Sonora, trata-se de um “exercício filosófico sobre entrega e desapego”. Em 1986, para o catálogo da exposição “Depoimento de uma geração 1969-1970”, organizado por Frederico Moraes, Guilherme apresenta um conjunto de quatro registros dessa ação⁴⁰ que foram transformados em um cartaz acrescido da frase: “Los pies desnudos y las manos calzadas” (p. 201).

Produziu ainda, em 1969, *23 works* (p. 200), um conjunto de instruções ou propostas para um tipo de ação ou procedimento escritas em inglês. Nesse caso perceber mais internamente, no ato da leitura ou observação, a experiência do tempo que vivemos, desapropriando momentos específicos da história e os transformando em seguida em obras. Refaz o trabalho, agora em português e com pequenas alterações, e o nomeia *Ato de desapropriação de datas (áreas e tempo)*, apresentado na Petite Galerie no ano seguinte. Esse trabalho “comunica” que algumas datas (área/tempo), tais como: “1 bilionésimo de segundo qualquer de 30/março/1389”, ou “45 segundos quaisquer de 16/julho/423 a.C.”, ou ainda “o ano de 2065”, estão, a partir de agora, “desapropriadas e são obras, contidas pelos seus limites quantitativos, determinados segundo a escala em vigor.” E termina informando que “quaisquer outras desapropriações são livres” (p. 163). Em abril de 1971, retoma *23 works* e, no

39 MORAIS, Frederico. *Cronologia das Artes Plásticas no Rio de Janeiro (1816-1994)*. Op. cit.

40 Made by César Carneiro.

39 MORAIS, Frederico. *Cronologia das artes plásticas no Rio de Janeiro (1816-1994)*. Op. cit.

40 Feitos por César Carneiro.

verso, anota “work prescriptions”⁴¹ — uma tentativa, não realizada publicamente, de formalizar as instruções para espaço expositivo.

Em 1975, antes de rumar para o Oeste, Guilherme Vaz decide fazer um inventário sobre os seus dez anos de produção, reunindo as suas composições musicais, apropriações e instruções poéticas. Assim, podemos identificar nesse documento alguns aspectos do que o artista compreende como “música corporal”. Ao mesmo tempo, podemos observar que além de comentar uma série de trabalhos realizados, essa lista apresenta algumas instruções inéditas. Nesse sentido, o percurso artístico de Guilherme Vaz amplia os limites tanto da música quanto das artes visuais, projetando-o como um artista de invento e preocupado com a expansão dos campos sensíveis.

Podemos dizer que essas instruções, na qualidade de estratégias para “colocar a coisa ou algo em evidência” através da linguagem, remontam a Cage⁴² e seu 4’33”, apresentado em 1953, que estendeu o potencial “performático” e linguístico dos *ready-mades*, agora como ato, que não precisam do tipo físico objetual que caracterizou a produção duchampiana. Liz Kotz, em seu artigo “Post-Cagean Aesthetics and the Event Score”,⁴³ chama a atenção para alguns pensadores que já exerciam algum tipo de ressonância no meio artístico, como, por exemplo, a escrita “intransitiva” e “performativa”, em que

“any 45 seconds on 16/July/423 a.d.” or “the year 2065” are, from now on, “expropriated and artworks, constrained by their quantitative limits, determined by the scale in force.” And ends by informing, “any other expropriations are free” (p. 163). In April 1971, he resumes 23 works and, in verse, annotates “work prescriptions”⁴¹—an attempt, not publicly realized, to formalize the instructions for exhibition space.

In 1975, before heading to the West, Vaz decided to take inventory of his ten years of production, including his musical compositions, appropriations and poetic instructions. Thus, we can identify through this document some aspects the artist understands as “body music.” At the same time, we can see that besides commenting on a series of the work he had done, this list presented some new instructions. In this sense, Vaz pushed the limits of both the music and visual arts, projecting him as an inventive artist and one concerned about the expansion of the sense fields.

We can say that these instructions as strategies to “put the thing or something in evidence” through language, remembers Cage⁴² and his 4’33”, presented in 1953, which extended the “performative” and linguistic potential of the ready-mades, now as an act, that did not need the object physical type that characterized Duchampian production. Liz Kotz in her article “Post-Cagean Aesthetics and the Event Score”,⁴³ draws attention to some thinkers who were

41 Primeiro estudo para a realização de uma instalação envolvendo recortes de papel e a colaboração de outros artistas.

42 “Existe uma proposta final, transcendente no pensamento do Cage que é uma coisa muito bonita, a libertação da arte em relação ao artista. Acredito que esse seria o grande silêncio. Ao mesmo tempo, toda história da arte tem um vício e o Cage não gostava disso. O vício é do dono, ele não deixa que a beleza seja fruída de forma livre. A libertação da literatura, da música e do cinema é utópica, eu tenho a impressão que não foi somente o Cage quem pensou nisso, mas também alguns místicos antigos e um dia no futuro, alguém também pensará”. In: VAZ, Guilherme. *Arte Sonora: podcast #01 – Guilherme Vaz*. Entrevista concedida a Franz Manata e Saulo Laudares. Rio de Janeiro, 2013.

43 KOTZ, Liz. Post-Cagean Aesthetics and the Event Score. *October* 95:54-89 (winter, 2001).

41 First study to produce an installation involving paper cutouts and the collaboration of other artists.

42 “There is a final, transcendental proposal in Cage’s thinking that is a very beautiful thing, the liberation of art in relation to the artist. I believe this would be the great silence. At the same time, all of art history has an addiction and Cage did not like this. The addiction is the owner, it does not allow beauty to flow freely. The freeing of literature, music and film is utopian. My impression is that it was not just Cage who thought of this, but also some ancient mystics and one day in the future, someone also will think of this.” In: VAZ, Guilherme. *Arte Sonora: Podcast #01—Guilherme Vaz*. Interview given to Franz Manata and Saulo Laudares. Rio de Janeiro, 2013.

43 KOTZ, Liz. Post-Cagean Aesthetics and the Event Score. *October* 95:54-89 (winter, 2001).

already pursuing some sort of resonance in the arts, such as, for example, “intransitive” and “performative” writing, where “only language acts, performs, not me,” as Roland Barthes⁴⁴ said in 1967; or “open work” as a development of the radical literary practices of Umberto Eco; the poetics of the “open forms” of Luciano Berio, Henri Pousseur, and other European composers of the postwar period. She reminds us that in the essay “From work to text,” 1971, Barthes explains the interdisciplinary space of the “text” as a kind of writing that moves the stability of the content and its function—author, work, type, tradition.

The heterogeneity of shape, material and type of these works of art that are structured as textual instructions provide the key to a multiple and replicated interpretation in various forms of expression, which generally create a productive coalition between body, music, sculpture, poetry, reading, etc., which extend this dubious and ambiguous structure of the text as language and performance, both inseparable.

Already gaining shape in 1960-61, George Brecht’s events also represented both an extension and a focus of the Cagean project, an extension because not only sound and listening, but also “whatever happens” provides potential materials, and a focus because singularly both multiplicity as simultaneity will result. As Kotz points out, as Brecht said: “Cage was the great liberator... but at the same time he remained a musician, a composer... I wanted to make music that was not only for the ears. Music of not only what you hear or listen to, but of everything that happens... events are an extension of the music.”⁴⁵

“apenas a linguagem atua, performa, não eu”, como dizia Roland Barthes⁴⁴ em 1967; ou o “trabalho aberto” como desdobramento das práticas literárias radicais de Umberto Eco; a poética das “formas abertas” de Luciano Berio, Henri Pousseur, e de outros compositores europeus do pós-guerra. Ela nos lembra que no ensaio “Da obra ao texto” (1971), Barthes explicita o espaço interdisciplinar do “texto” como um tipo de escrita que desloca a estabilidade do conteúdo e sua função – autor, obra, gênero, tradição.

A heterogeneidade de formato, material e gênero desses trabalhos de arte que se estruturam em instruções textuais fornecem a chave para uma interpretação múltipla e replicada em várias formas de expressão, que geralmente criam uma produtiva coalizão entre corpo, música, escultura, poesia, leitura etc., que ampliam essa estrutura dúbia e ambígua do texto como linguagem e performance, ambas inseparáveis.

Assim como já tomavam forma em 1960-61, os eventos de George Brecht também representam ao mesmo tempo uma extensão e um foco do projeto cageano, uma extensão porque não somente som e escuta, mas “tudo que acontece” fornecem matérias potenciais, e um foco porque singularmente tanto a multiplicidade quanto a simultaneidade serão o resultado. Kotz aponta que Brecht dizia: “Cage foi o grande libertador [...] mas ao mesmo tempo ele permaneceu um músico, um compositor [...] eu queria fazer música que não fosse apenas para os ouvidos. Música não é só o que você ouve ou escuta, mas tudo que acontece [...] Eventos são uma extensão da música”.⁴⁵

44 As Barthes subsequently proposed in “From Work to Text” (1971), “We know that today post-serial music has radically altered the role of the ‘interpreter,’ who is called to be in some sort the co-author of the score, completing it rather than giving it ‘expression.’ The Text is very much a score of this new kind: it asks of the reader a practical collaboration.” Available at: <http://areas.fba.ul.pt/jpeneda/From%20Work%20to%20Text.pdf>.

45 KOTZ, Liz. *Post-Cagean Aesthetics and the Event Score*. Available at: http://faculty.ucr.edu/~ewkotz/texts/Kotz-2011-Cage_Files-proof.pdf. Accessed in January 8, 2016, p. 114.

44 Barthes propôs, subsequentemente, no ensaio “Da obra ao texto” (1971), “hoje nós sabemos que a música pós-serial havia alterado radicalmente o papel do ‘intérprete’, que é chamado a ser em certo senso de coautor do ‘evento’, completando e dando ‘expressão’. O texto é mais um ‘evento’ deste novo tipo: o leitor responde a colaboração prática”. In: BARTHES, Roland. *O rumor da língua*. São Paulo: Martins Fontes, 2004, p. 65-75.

45 KOTZ, Liz. *Post-Cagean Aesthetics and the Event Score*. Disponível em: http://faculty.ucr.edu/~ewkotz/texts/Kotz-2011-Cage_Files-proof.pdf. Acessado em 8 de janeiro de 2016., p. 114.

Mas para Guilherme o acaso nas peças de Cage é muito racional. “Ter atenção para o acaso é mais bonito do que trabalhar com determinação. Agora, tornar isso uma doutrina, um sistema, já é um outro racionalismo. Já o silêncio às vezes é mais dramático que o som; você percebe mais o que está sendo dito ali do que se você tivesse qualquer tipo de som. O que eu vivo não é tão diferente das outras pessoas; você parar de pensar diante de uma paisagem ou qualquer coisa que interessa já é um silêncio muito bacana. Eu digo parar de pensar para que o pensamento livre surja e você se abstenha de comandar. Isso é a essência do silêncio, a abstenção de comandar. Eu acho que o próprio Cage queria isso, mas quando ele coloca o silêncio como um método, eu acho que ele tira o sujeito e fica só o objeto. Penso que tem uma proposta final, transcendente de Cage e que é uma coisa muito bonita, que é libertar a arte do artista. Esse seria o grande silêncio. A libertação da semântica dos proprietários, ou dos que se dizem proprietários dela, seria uma grande libertação para a arte. Porque toda história da arte tem um vício, e Cage não gostava de nada disso, e ele tinha razão. O vício é do dono, ele não deixa que a beleza seja fruída de forma livre. A libertação da literatura, da música e do cinema é utópica. Tenho a impressão que não só o Cage pensou, mas também alguns místicos antigos e no futuro alguém também irá pensar”.⁴⁶ “John Cage permanece sendo, para sempre, um prisioneiro da liberdade. Ele tornou a liberdade uma instância formal. O pior é que ele pensa que Marcel Duchamp pensava a mesma coisa. Somente um americano conseguiria fazer com que a liberdade se tomasse um método. Nada menos latino”.⁴⁷

But for Vaz, the randomness in Cage’s pieces was very rational. According to him, “paying attention to the random is more beautiful than working with determination. Now, making this a doctrine, a system is already another rationalism. But silence at times is more dramatic than the sound, one realizes more of what is being said there than if you had any kind of sound. What I experience is not so different from other people, you stop thinking in front of a landscape or anything that interests you, it is very cool silence. I say, stop thinking so that free thought arises and you abstain from commanding it. This is the essence of silence, the abstention of command. I think Cage himself wanted this, but when he places his silence as a method, I think it removes the subject and is left only with the object. I think there is a final proposal, that transcends Cage’s and that is a very beautiful thing, which is to liberate the artist’s art. That would be a great silence. The freeing of the semantics of the owners, or those who say they are the owners, would represent a great liberation for art. Because there is an addiction in every history in art, and Cage did not like this, and he was right. The addiction is that of the owner, who does not let beauty flow freely. My impression is it was not just Cage who thought about freeing of literature, music and film from that which is utopian but this also was what some ancient mystics and one day in the future, someone also will think of this.”⁴⁶ “John Cage continues being, forever, a prisoner of freedom. He turned freedom into a formal instance. What is worse is that he thinks Marcel Duchamp thought the same thing. Only an American would be able to turn freedom into a method. There is nothing less Latin than that.”⁴⁷

46 VAZ, Guilherme. *Arte Sonora: podcast #01 – Guilherme Vaz*. Entrevista concedida a Franz Manata e Saulo Laudares. Rio de Janeiro, 2013.

47 VAZ, Guilherme. Música: Orfeu. In: *Arte e palavra*. Rio de Janeiro: Fórum de Ciência e Cultura/UFRJ, 1986, p. 41.

46 VAZ, Guilherme. *Arte Sonora: Podcast #01—Guilherme Vaz*. Interview given to Franz Manata and Saulo Laudares. Rio de Janeiro, 2013.

47 VAZ, Guilherme. Música: Orfeu. In: *Arte e Palavra*. Rio de Janeiro: Fórum de Ciência e Cultura/UFRJ, 1986. p. 41.

The year of 1969 was intense for Vaz, not only due to the political agitation against the measures of exception to democratic freedoms, but also for his interest in the esthetic environment involving the MAM, which was the place that best accepted his research into the field of music, which now had expanded to what the artist called “body music” or “the body as a drum,” in the words of researcher Giselle Ruiz.⁴⁸

The Museu de Arte Moderna became the center from which evolved the most advanced moments of Brazilian art. Moreover, it was into this environment of absolute experimentation that Guilherme Vaz was to arrive and begin to his experience in Rio de Janeiro, in 1969. Afternoons at MAM (pp. 199 and 204) brought him into contact with such filmmakers as Nelson Pereira dos Santos and Júlio Bressane, who invited him to compose soundtracks for fundamental films of Brazilian cinema, as well as all the decisive moments of the newly born Conceptual Art. According to Giselle Ruiz, “at MAM, the visual arts experimental nucleus freely conversed with the music, film, poetry, theater, dance and body language activities. The question of delimitation of alternative physical spaces in the museum came to be formalized by the artists, resulting in the creation of Body/Sound & Experimental Area rooms.”⁴⁹

As an offshoot of this intense coexistence provided by this phase at the museum, and coordinated by Frederico Moraes, in 1969 Vaz, Cildo Meireles and Luiz Alphonso created an avant-garde laboratory called the Experimental Unit that, in Vaz’s view, represented a clash with the modern artists. He said: “There was a war in Rio de Janeiro. It was a deaf, anonymous resistance, but you feel the pressure in the air and in the little slip-ups. At the time, you do not have concepts to fight against it, despite

O ano de 1969 foi intenso para Guilherme Vaz, não só pela agitação política em torno da exceção das liberdades democráticas, mas também por seu interesse no ambiente estético do MAM que foi o lugar que melhor recebeu suas pesquisas no campo musical, agora expandida para o que o artista chamou de “música corporal” ou o “corpo como tambor”, nas palavras da pesquisadora Giselle Ruiz.⁴⁸

O Museu de Arte Moderna se tornou o centro de onde evoluíram os momentos mais avançados da arte brasileira. Além disso, é esse ambiente de absoluta experimentação que, em 1969, Guilherme Vaz vai vivenciar ao chegar no Rio de Janeiro. As tardes no MAM (pp. 199 e 204) o aproximam de cineastas como Nelson Pereira dos Santos e Júlio Bressane que lhe convidaram para compor trilhas para filmes fundamentais do cinema brasileiro, e também, de todos os momentos decisivos da nascente arte conceitual. Giselle Ruiz nota, “no MAM, o núcleo experimental de artes plásticas dialogava livremente com as atividades de música, cinema, poesia, teatro, dança, e expressão corporal. A questão da delimitação de espaços físicos alternativos no museu passou a ser formalizada pelos artistas, resultando na criação das salas Corpo/Som e Área Experimental”.⁴⁹

Como um desdobramento dessa vivência intensa proporcionada pelo estágio no museu, e sob coordenação de Frederico Moraes, Guilherme Vaz, Cildo Meireles e Luiz Alphonso criam, em 1969, um laboratório de vanguarda chamado Unidade Experimental que, na visão de Guilherme, representou um embate com os modernos. Segundo ele: “teve uma guerra no Rio de Janeiro. Era uma resistência surda, anônima, mas você sente a pressão no ar e em pequenos atos falhos. Na hora você não tem conceitos para lutar contra aquilo, apesar de discordar. Era o pessoal dos quadros,

48 RUIZ, Giselle. *Arte/Cultura em trânsito – O MAM/RJ na década de 1970*. Rio de Janeiro: Mauad; Faperj, 2013, p. 76.

49 RUIZ, Giselle. *Arte/Cultura em trânsito – O MAM/RJ na década de 1970*. Op. cit., p. 51.

48 RUIZ, Giselle. *Arte/Cultura em trânsito – O MAM/RJ na década de 1970*. Rio de Janeiro, Mauad; Faperj, 2013, p. 76.

49 RUIZ, Giselle. *Arte/Cultura em trânsito – O MAM/RJ na década de 1970*. Op. cit., p. 51.

das telas da parede que estavam estarecidos que a arte iria sair da parede para o chão, ou qualquer lugar do mundo”.⁵⁰

A Unidade Experimental foi criada com os objetivos de: “realizar experiências em todos os níveis culturais, inclusive científicos, sem distinção de categorias ou modos de expressão, com a intenção de buscar uma linguagem totalizadora; centralizar experiências concernentes à decodificação e codificação de linguagens; reunir todos aqueles que possam contribuir com sua experiência e trabalhos anteriores para a programação estabelecida e colaborar com outros setores do Museu de Arte Moderna”.⁵¹ Conforme Frederico de Moraes, para o grupo idealizador da Unidade Experimental, “o tato, o olfato, o gosto, a audição e a visão são formas de linguagem, pensamento e de comunicação. Encarada como laboratório de linguagem, a Unidade Experimental pretende explorar ao máximo a capacidade lúdica do ser humano”.⁵²

Voltando a Giselle Ruiz, “Durante cerca de um ano a Unidade Experimental promoveu debates com a participação de artistas, cientistas e teóricos; leituras de textos de Samuel Becket pelo Grupo Oficina; um concerto/poema visual de Guilherme Vaz; um curso de Cildo Meireles e um extensa pesquisa sobre os frequentadores do Museu de Arte Moderna — espaços internos e externos.”⁵³ A autora sugere que as atividades da Unidade Experimental tiveram uma continuidade extraoficial que não foi devidamente formalizada ou registrada e que, em alguma medida, desaguaria na criação da Sala Experimental, em 1975. Em entrevista à autora, Guilherme “considera que na Unidade

disagreeing. It was the picture people, the wall people, who were appalled that art would come down off the wall to reside on the floor, or anywhere in the world for that matter.”⁵⁰

The Experimental Unit was created with the purpose of “carrying out experiments on all cultural levels, including scientific, without distinction of categories or modes of expression, with the intention of seeking a totalizing language; centralizing experiences concerning the decoding and coding of languages; bringing together all those who can contribute their experience and previous work to the established program and collaborate with other sectors of the Museu de Arte Moderna.”⁵¹ According to Frederico Moraes, for the group masterminding the Experimental Unit, “touch, smell, taste, hearing and sight are forms of language, thought and communication. Seen as a language laboratory, the Experimental Unit intends to explore the most playful capacity of human beings.”⁵²

According to Giselle Ruiz, “For about a year, the Experimental Unit organized debates with the participation of artists, scientists and theoreticians; Grupo Oficina readings of Samuel Beckett texts; a visual concert/poem by Guilherme Vaz; a course taught by Cildo Meireles and extensive research survey about the visitors of the Museu de Arte Moderna—interior and exterior spaces.”⁵³ The author suggests that the activities of the Experimental Unit had a sort of unofficial continuity that had not been properly formalized or registered and that, to some measure, would lead to the creation of the Experimental Room, in 1975. In an interview with the author, Vaz “believes that new languages were created in the Experimental Unit. For its part, the

50 VAZ, Guilherme. *Arte Sonora: podcast #01 – Guilherme Vaz*. Entrevista concedida a Franz Manata e Saulo Laudares. Rio de Janeiro, 2013.

51 MORAIS, Frederico. *Cronologia das artes plásticas no Rio de Janeiro (1816-1994)*. Op. cit., p. 310.

52 Ibidem.

53 RUIZ, Giselle. *Arte/Cultura em trânsito – O MAM/RJ na década de 1970*. Rio de Janeiro: Mauad; Faperj, 2013, p. 51.

50 VAZ, Guilherme. *Arte Sonora: Podcast #01—Guilherme Vaz*. Interview given to Franz Manata and Saulo Laudares. Rio de Janeiro, 2013.

51 MORAIS, Frederico. *Cronologia das artes plásticas no Rio de Janeiro (1816-1994)*. Op. cit., p. 310.

52 Ibidem.

53 RUIZ, Giselle. *Arte/Cultura em trânsito – O MAM/RJ na década de 1970*. Rio de Janeiro: Mauad; Faperj, 2013, p.51.

Experimental Room, according to him, was like the unit's headquarters, the physical space." And he also notes that, "it follows, then, that the Experimental Room⁵⁴ was full part of a larger design, to maintain an area dedicated to experimental and alternative work to the art circuit within the MAM."⁵⁵

Another important milestone was the "Agnus Dei"⁵⁶ series of shows produced by Cildo Meireles, Vaz and Thereza Simões in the Petite Galerie, in 1970. "Thereza Simões opens the series with white canvases with titles that describe situations. The second show, by Cildo Meireles, brings together pictures and the post next to which he sacrificed live animals, burning them alive, in the event 'Do corpo a terra' [From the body to earth] exhibit held in Belo Horizonte in April, and three bottles of Coca-Cola (from the project for the series *Inserções em circuitos ideológicos* [Insertions in ideological circuits]. Guilherme Vaz, closing the series, posted a warning to 'evict' all visitors at the entrance to the gallery, with his 'Projeto de exposição para assassinatos coletivos em alta escala' (Exposure to high-scale group killings project)."⁵⁷

Vaz's exhibition lasted just a few hours, having been closed,⁵⁸ according to Frederico Moraes, due to

Experimental eram criadas novas linguagens. Já a Sala Experimental, segundo ele, era como se fosse a sede da unidade, o espaço físico." E segue comentando que, "deduz-se, então, que a Sala Experimental⁵⁴ era parte integrante de uma concepção maior, de manter dentro do MAM uma área dedicada aos trabalhos experimentais e alternativos ao circuito de arte".⁵⁵

Outro marco importante foi a mostra sequencial "Agnus Dei",⁵⁶ realizada por Cildo Meireles, Guilherme Vaz e Thereza Simões, na Petite Galerie, em 1970. "Thereza Simões abre a série com telas brancas com títulos que descrevem situações. A segunda mostra, de Cildo Meireles, reúne fotos e o poste junto ao qual sacrificou, queimando-os, os animais vivos no evento 'Do corpo a terra', realizado em Belo Horizonte em abril, e três garrafas de Coca-Cola (projeto da série *Inserções em circuitos ideológicos*). Guilherme Vaz, fechando a série, afixa à entrada da galeria um aviso que 'desapropria' todos os visitantes, com o seu 'Projeto de exposição para assassinatos coletivos em alta escala'".⁵⁷

A exposição de Guilherme durou apenas algumas horas, tendo sido fechada,⁵⁸ o motivo, para Frederico Moraes, foi a "ameaça de invasão da

54 The Experimental Room's activities continued until 1978.

55 RUIZ, Giselle. *Arte/Cultura em trânsito - O MAM/RJ na década de 1970*. Op. cit., p. 84.

56 "Agnus Dei" generated in the same year a work by Frederico Moraes called *Nova Crítica* (New Criticism), which constituted a one-night exhibition at the same gallery, which the critic filled with 15,000 bottles of Coca-Cola, with some of them containing ideological slogans he had written. He showed pictures of virgins left in public places (including urinals) for a few days, based on his reading of a proposal by Thereza Simões, and "expropriated" all the people appropriated by Guilherme Vaz. This exhibit-commentary that adopted the same tactics of the criticized artists was much more than a simple attempt to usher in a new critic, because the critic was there not as the oppressor of the artist but rather on an equal footing with him, intelligently and sensitively raising the barriers that have always existed between the two classes. MORAIS, Frederico. *Cronologia das artes plásticas no Rio de Janeiro (1816-1994)*. Op. cit.

57 Ibidem.

58 According to Vaz, "we did an exhibition, I, Cildo and Theresa Simões, called 'Agnus Dei', a seminal exhibi-

54 As atividades da Sala Experimental seguiram até 1978.

55 RUIZ, Giselle. *Arte/Cultura em trânsito - O MAM/RJ na década de 1970*. Op. cit., p. 84.

56 "Agnus Dei" gerou nesse mesmo ano o trabalho de Frederico Moraes chamado *Nova crítica*, que se constituiu numa exposição de uma noite, na mesma galeria, que o crítico encheu com 15 mil garrafas de Coca-Cola, sendo que somente algumas tinham os *slogans* ideológicos de Cildo. Mostrou telas que deixara virgens em locais públicos (inclusive mictórios) por alguns dias numa leitura da proposta de Thereza Simões, e "desapropriou" todas as pessoas de que se apropriara Guilherme Vaz. Essa exposição-comentário que adotava as mesmas táticas dos artistas criticados foi muito mais do que a simples tentativa de inaugurar uma nova crítica, pois o crítico estava ali não como o opressor do artista, mas em pé de igualdade com ele, levantando de forma inteligente e sensível as barreiras que sempre existiram entre as duas classes. (MORAIS, Frederico. *Cronologia das artes plásticas no Rio de Janeiro (1816-1994)*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1995).

57 MORAIS, Frederico. *Cronologia das artes plásticas no Rio de Janeiro (1816-1994)*. Op. cit.

58 Guilherme conta: "nós fizemos uma exposição, eu, Cildo e Thereza Simões, chamada 'Agnus Dei', uma exposição seminal,

galeria pela polícia”⁵⁹ — talvez por algum tipo de confusão gerada pelo título da proposta que para Guilherme, como relata em depoimento ao Arte Sonora, não passou de um mal-entendido dada a quase total imaterialidade da mostra, pois apresentava um bilhete colado na parede, que estava escrito: “Cada um aqui é uma obra de arte”⁶⁰ e, ao fundo da galeria, uma folha A4 datilografada apresentava o seu *Ato de desapropriação de datas (área/tempo)*, que “comunicava” que algumas datas (área/tempo) estavam, a partir daquele momento, “desapropriadas e são obras, contidas pelos seus limites quantitativos, determinados segundo a escala em vigor” (p. 163). Nesse gesto, Guilherme informa que “está tudo dentro de você”⁶¹ e, assim, ao “desapropriar” todos os espectadores os transforma em participantes e os transporta para experimentar outras noções de espaço e tempo.

Guilherme sugere, no catálogo que havia pensado incluir um espelho (p. 165) na exposição da Petite Galerie, mas que só foi apresentado em 1986 na mostra que revisitava a produção dos artistas fundadores da arte conceitual do final da década

a “threat of police invasion of the gallery,”⁵⁹ perhaps due to some kind of confusion generated by title for the proposal that, for Vaz—as he relates in a statement to Arte Sonora—was just a misunderstanding given the almost complete immateriality of the show, which presented a note taped to the wall on which was written: “Everyone here is a work of art,”⁶⁰ and in the back of the Gallery, an A4 typed sheet presented his *Act of expropriation of dates (area/time)*, which “communicated” that as of that moment on some dates (time/area) were “expropriated and are artworks, constrained by their quantitative limits, determined by the scale in force” (p. 163). With this gesture, Vaz reports that “it’s all inside you”⁶¹ and, thus, by “expropriating” all the spectators turns them into participants and allows them to try out other notions of space and time.

Vaz suggests in the catalogue that he had thought about including a mirror (p. 165) in the Petite Galerie exhibition, but that it was only introduced in 1986 in the show that revisited the production of the founding artists of conceptual art of the late 1960s—“68/86: A generation 18 years later,”

em 1970, na Petite Galerie. A minha exposição não tinha nada, só um bilhete no fundo da galeria. Então, como era um contexto modernista, tinha garçons servindo coquetéis e as madames esperando quadros para vender na parede. Acho que o público deve ter pensado: ‘os quadros devem estar chegando’. O tempo foi passando e não chegava nada, acho que eles pensaram que o artista estava atrasado e a ira depois de onze da noite começou, junto com a resistência surda que acrescida do álcool faz com que as pessoas revelem todos os seus conservadorismos. O Franco Terranova, dono da galeria, trancou o espaço com um cadeado, depois do vernissage. Eu acho que essa foi a primeira exposição completamente imaterial, eu não tenha dúvida nenhuma. Ninguém entendeu nada. Hoje quando você fala “cada um aqui é uma obra de arte” a pessoa entende, tem outro sentido. Então se eu sou uma obra de arte, eu posso agir, pensar como uma obra de arte.” In: VAZ, Guilherme. *Arte Sonora: podcast #01 – Guilherme Vaz*. Entrevista concedida a Franz Manata e Saulo Laudares. Rio de Janeiro, 2013.

59 MORAIS, Frederico. *Cronologia das artes plásticas no Rio de Janeiro (1816-1994)*. Op. cit., p. 312.

60 VAZ, Guilherme. *Arte Sonora: podcast #01 – Guilherme Vaz*. Entrevista concedida a Franz Manata e Saulo Laudares. Rio de Janeiro, 2013.

61 VAZ, Guilherme. *Arte Sonora: podcast #01 – Guilherme Vaz*. Op. cit.

tion in 1970 in the Petite Galerie. My exhibit was nothing, just a note in the back of the gallery. So, because it was a modernist context, there were waiters serving cocktails and hostesses waiting paintings on the wall to be sold. I think the public must have thought the pictures were about to arrive. Time passed and nothing came, I think they thought the artist was late and their ire arose 11 p.m., along with the deaf resistance that increased alcohol intake makes people reveal all of their conservatism. Franco Terranova, gallery owner, locked the room with a padlock after the vernissage. I think this was the first completely immaterial exhibition, I have no doubt. Nobody understood anything. Today when you say “everyone here is a work of art” people understand, it has another meaning. Thus, if I’m a work of art, I can act, think like a work of art.” In: VAZ, Guilherme. *Arte Sonora: Podcast #01—Guilherme Vaz*. Interview given to Franz Manata and Saulo Laudares. Rio de Janeiro, 2013.

59 MORAIS, Frederico. *Cronologia das artes plásticas no Rio de Janeiro (1816-1994)*. Op. cit., p. 312.

60 *Arte Sonora: Podcast #01—Guilherme Vaz*. Entrevista concedida a Franz Manata and Saulo Laudares. Rio de Janeiro, 2013.

61 Ibidem.

curated by Grupo 4 Criação and with a text by Zuenir Ventura. According to Vaz, “the mirror is because I have not seen up until now a way of (better) representing the end of the metaphor proposed by conceptual art. The end of the metaphor is brought from art to the primal reality. The mirror is, at the same time, the metaphor and the end of it. The virtual existence of the art becomes concrete.”⁶²

During the Salão da Bússola in 1969, Kynaston McShine had been here. He was the curator who was preparing an exhibition for the Museum of Modern Art in New York called “Information,” which would take place in 1970 with the participation of four Brazilians: Artur Barrio, Cildo Meireles, Guilherme Vaz and Hélio Oiticica. Vaz was with the curator in Frederico Morais’ house and reports “he didn’t ask with whom we had studied, if we went to New York, Paris, etc. He just said ‘I want all of this right here.’”

McShine had perceived the intellectual climate of the time—that was looking at the ballyhooed “global situation”—and conceived, as he put it, an exhibition that embraced the questions posed by “Marcel Duchamp, Ad Reinhardt, Buckminster Fuller, Marshall McLuhan, I-Ching, the Beatles, Claude Lévi-Strauss, John Cage, Yves Klein, Herbert Marcuse, Ludwig Wittgenstein and theories of information and leisure,”⁶³ enriched by the complexity of the time and esthetic implications brought up, for example, by Dada and his revision, and new fields of investigation introduced by happenings, Pop art and minimalism.

A central claim of the curator, important for the definition of the exhibition’s concept was: “An artist certainly can not compete with a man on the Moon in the living room. Therefore, it created an ambiguous and ironic position for the artist,

de sessenta — “68/86: uma geração 18 anos depois”, com curadoria do Grupo 4 Criação e texto de Zuenir Ventura. Segundo Guilherme, “O espelho é porque eu não vejo até o momento uma maneira de representar (mais) o fim da metáfora proposta pela arte conceitual. O fim da metáfora é trazido da arte para a realidade primal. O espelho é, ao mesmo tempo, a metáfora e o fim dela. A existência virtual da arte passa a ser concreta”.⁶²

Havia passado por aqui, durante o Salão da Bússola em 1969, Kynaston McShine, curador que estava preparando uma exposição para o Museu de Arte Moderna de Nova York chamada “Information”, que se realizaria em 1970 com a participação de quatro brasileiros: Artur Barrio, Cildo Meireles, Guilherme Vaz e Hélio Oiticica. Guilherme esteve com o curador na casa de Frederico Morais, e relata que “ele não perguntou com quem nós tínhamos estudado, se nós havíamos ido a Nova York, a Paris etc. Ele disse ‘eu quero tudo isso aqui’.”

Kynaston percebe o clima intelectual da época — que olhava para “a aldeia global” anunciada com a virada informacional — e concebe uma exposição que, segundo ele, abraça as questões apontadas por “Marcel Duchamp, Ad Reinhardt, Buckminster Fuller, Marshall McLuhan, o I-Ching, os Beatles, Claude Lévi-Strauss, John Cage, Yves Klein, Herbert Marcuse, Ludwig Wittgenstein e teorias da informação e lazer”,⁶³ enriquecidas pela complexidade da época e pelas implicações estéticas apresentadas, por exemplo, pelo dadá e sua revisão, e pelos novos campos de investigação colocados pelo *happening*, arte pop e pelo minimalismo.

Uma afirmação central do curador, importante para a definição do conceito da exposição foi: “Um artista certamente não pode competir com um homem na lua na sala de estar. Portanto, criou-se uma

62 VAZ, Guilherme. [05/27/2015]. Rio de Janeiro. Interview given to Franz Manata and Saulo Laudaes.

63 MSHINE, Kynaston (org.). *Information*. Nova York: MoMA, 1970.

62 VAZ, Guilherme. [27/05/2015]. Rio de Janeiro. Entrevista concedida a Franz Manata e Saulo Laudaes.

63 MSHINE, Kynaston (org.). *Information*. Nova York: MoMA, 1970.

posição ambígua e irônica para o artista, um dilema quanto ao que ele pode fazer com as mídias contemporâneas que atingem muito mais pessoas do que a galeria de arte”.⁶⁴

“A atividade desses artistas é pensar em conceitos que são mais amplos e mais cerebrais do que o ‘produto’ esperado do estúdio. Com o sentido de mobilidade e mudança que permeia seu tempo, eles estão interessados em maneiras de rápida troca de ideias, em vez de embalsamamento da ideia de um ‘objeto’”.⁶⁵ “É agora possível para os artistas ser verdadeiramente internacional.” Profetizava, Kynaston.

Trata-se de uma primeira geração de artistas intelectuais, que tiveram formação acadêmica, que estavam interessados em criar arte para um público maior, fora dos espaços circunscritos, e considerar os processos de comunicação seria fundamental. Cada artista foi convidado a criar a sua contribuição para o catálogo da exposição e poderia estar diretamente relacionado com o trabalho real na mostra, ou existir independentemente dela, como um complemento a exposição.

O material apresentado pelos artistas foi variado e, de acordo com o curador, trata de “crises sociais, políticas e econômicas gerais que são fenômenos quase universais de 1970”. E segue: “Se você é um artista no Brasil, você sabe que pelo menos um amigo que está sendo torturado. [...] Pode parecer muito inadequado aplicar pinceladas [e há] mudanças óbvias no estilo de vida. [...] A arte não pode dar ao luxo de ser provincial, existir apenas dentro de sua própria história, ou para continuar a ser, talvez, apenas um comentário sobre a arte”.

Uma alternativa que ele propõe é pensar para além das categorias tradicionais do cinema, pintura, escultura, desenho, gravura, fotografia, teatro, música, dança e poesia. E segue apontando o corpo como o local de “questionamento e observação de sensações”. É que a experiência do tempo imprime

a dilemma as to what he can do with the contemporary medias that reach many more people than the art gallery.”⁶⁴

“The activity of these artists is to think of concepts that are broader and more cerebral than the ‘product’ expected to come out of the studio. With the sense of mobility and change that permeated their time, they are interested in ways to rapidly exchange ideas, instead of embalming the idea of an ‘object.’”⁶⁵ It is now possible for artists to be truly international,” McShine predicted.

This was a first generation of intellectual artists, who had academic training, who were interested in creating art for a wider audience, outside the restricted spaces and taking into account the fact that the processes of communication would be of fundamental importance. Each artist was asked to create his or her own contribution to the book and could be directly related to the actual work in the exhibition; or exist independent of it, as a complement to the exhibition.

The works presented by the artists were varied and, according to the curator, dealt with “social, political and economic crises that are almost universal phenomena in 1970.” And he continued: “If you are an artist in Brazil, you know of at least one friend who is being tortured.” [...] “It may seem very inappropriate to apply brush strokes” [and there are] “obvious changes in lifestyle.” [...] “Art cannot afford to be provincial, exist only within its own history, or to continue to be, maybe, just a comment about art.”

An alternative he proposed was to think beyond the traditional categories of film, painting, sculpture, drawing, engraving, photography, theater, music, dance and poetry. And he pointed out the body as the place of “questioning and observation of sensations.” And that the experience of time imprints “a feeling of constant communication.” Which requires esthetic and social implications from artists.

64 McSHINE, Kynaston (org.). *Information*. Nova York: MoMA, 1970.

65 McSHINE, Kynaston (org.). *Information*. Op. cit.

64 MSHINE, Kynaston (org.). *Information*. Nova York: MoMA, 1970.

65 MSHINE, Kynaston (org.). *Information*. Op. cit.

Vaz prepared three sound instructions for the show: *Walk to Anywhere, During Anytime, for Any Distance, Anyway*; *Step this Area, Feel the Heat of the Future* and *The Following Minutes Are Reserved For You to Open Your Front Door as Slow as You Can*, narrated in English by Vera Terra, which gave a certain mechanical tone to the narration, as if it were an instruction issued by a machine. But, due to an eventual job in Bahia, Vaz did not read the letter from K. McShine in time to answer it within the deadline required, and therefore, sent recorded statements that already were in Rio de Janeiro. In addition to apologizing for this fact (p. 208), Vaz responded by sending a proposal for a new facility, called *Facts*, made up of pages with explanatory diagrams—adapting the instructions—and a telegram addressed to the curator of Information.

In this installation project the artist developed five spatial situations (pp. 210-215), exhibited side-by-side and invited the public to perform poetic acts. Thus, the audience would have first contact with the telegram (p. 209) sent to McShine, in which the artist asked visitors to send him “information” about New York, expressed as follows: *Please send informations travelling New York creating works address rua barão do flamengo 22 ap 1002 GB Rio Brazil Thanks Guilherme Vaz*, which was supposed to be posted on the wall and, placed in front, about a meter away from the wall, on a wooden box containing the word “Cable”; a synonym for telegram. Next, he presented a photo, attached to the wall, of a man wearing glasses, on a wooden box, with an instruction, saying: *Live 5 seconds with glasses that are the inversion of the type needed, generalize the proceeding*, which invited members of the public to distort their vision, by using other people’s eyeglasses (p. 212). Next, Vaz delimited an area of 4 m² and proposed that the public carry out the following instruction: *Step this area, feel the heat of future steps*, directing the audience to walk through the space, feeling the “heat of the future steps”; with the only

“uma sensação de comunicação constante.” O que exige dos artistas implicações estéticas e sociais.

Guilherme prepara para a mostra três instruções sonoras: *Walk to anywhere, during anytime, for any distance, anyway*; *Step this area, feel the heat of the future* e *The following minutes are reserved for you to open your front door as slow as you can*, com locução em inglês de Vera Terra, que dá um tom mecânico à narração, como uma instrução emitida por uma máquina. Mas, em função de um eventual trabalho na Bahia, Guilherme Vaz não consegue ler a carta de K. McShine a tempo de respondê-la no prazo exigido e, portanto, enviar as instruções gravadas que estavam no Rio de Janeiro. Além de se retratar por esse fato (p. 208), Guilherme lhe responde enviando a proposta de uma nova instalação, chamada *Facts*, constituída de páginas com diagramas explicativos — onde adapta as instruções — e um telegrama endereçado ao curador da “Information”.

Nesse projeto instalativo o artista desenvolve cinco situações espaciais (pp. 210-215), expostas lado a lado e que convidavam o público para a realização de atos poéticos. Assim, o público teria contato, primeiramente, com o telegrama destinado a McShine (p. 209), em que o artista pedia que o público lhe enviasse “informações” de Nova York: *Please send informations travelling New York creating works address rua barão do flamengo 22 ap 1002 GB Rio Brasil Thanks Guilherme Vaz*, que deveria ser instalado na parede e, em frente, a aproximadamente um metro de distância da parede, uma caixa de madeira com a palavra *Cable* [telegrama] (p. 211). Ao lado, apresentaria uma foto, presa à parede, de um homem usando óculos e, sobre a caixa de madeira, a instrução: *Live 5 seconds with glasses that are the inversion of the type needed, generalize the proceeding*, que convidava o público a distorcer sua visão, experimentando óculos de outras pessoas (p. 212). Na sequência, Guilherme delimita uma área de 4m² e propõe que o público realize a instrução: *Step this area, feel the heat*

of future steps, orientando o público a percorrer o espaço sentindo o “calor dos próximos passos”; sendo o único fato que não tem uma imagem correspondente afixada na parede (p. 213). Além disso, apresentaria a foto de uma pessoa caminhando juntamente com uma instrução: *Walk to anywhere, during anytime, anyway* (p. 214), que convidava o público a caminhar em qualquer lugar, por qualquer tempo e distância. Já na última situação instalativa, considerada pelo artista a mais importante e a única com nome específico: *Manhattan party*, o nome estaria grafado no cubo de madeira posicionado em frente ao cartaz afixado com a instrução: *April 1970 / Guilherme Vaz communicates that the island of Manhattan is desapropriated in all dimensions / is work of art* (p. 215) que desapropria a população de Manhattan.

Além disso, poucos dias antes da festa de abertura de “Information”, Guilherme envia uma carta a McShine sugerindo ao curador a possibilidade de levar durante a exposição o grupo WART (art and war),⁶⁶ coletivo que estava constituindo com um arco de atuação bem abrangente, passando por perigo de vida até ações como jogar vinho do alto do Empire State Building. Guilherme chamou esse projeto de performances coletivas de *Fusion*.

De acordo com os arquivos⁶⁷ da exposição no The Rona Roob Museum Archivist, no MoMA NY, Guilherme não teve trabalhos expostos nas paredes do museu, mas participou efetivamente no catálogo — uma extensão da exposição — com a publicação da imagem de uma tribo indígena apropriada de um recorte de jornal; e

fact being there was no corresponding image posted on the wall (p. 213). In addition, a picture of a person walking along with a statement was presented: *Walk to anywhere, anytime, anyway* (p. 214) which invited the public to walk anywhere, for any length of time and distance. In the last situation was an installation considered by the artist as the most important element, and the only one with a specific name: *Manhattan Party*, the name would be written on a wooden cube positioned in front of a poster, with the statement: *April 1970/Guilherme Vaz communicates that the island of Manhattan is desapropriated in all dimensions/is work of art* (p. 215) thereby expropriating the population of Manhattan.

In addition, a few days before the party for the opening of “Information,” Vaz sent a letter to McShine suggesting to the curator the possibility of bringing WART (Art and War)⁶⁶ to the exhibition, a group that was being formed, which would offer a very comprehensive performance, from life-threatening experiences through actions such as throwing wine off the top of the Empire State Building. Vaz called this project of collective performances “Fusion.”

According to the exhibition files⁶⁷ at The Rona Roob Museum Archives, MoMA NY, Vaz had no works displayed on the walls of the Museum, participating effectively only in the catalogue—that was an extension of the exhibition—with the publication of an image of an Indian tribe culled from a newspaper clipping; and the intense exchange of documents with the curator, whose file, given the nature of the curatorship, was also part of the show.

66 “Conheci então na Bahia um grupo de músicos experimentais. Resolvemos criar em conjunto, conjugar várias vivências objetivando uma criação. Fizemos pesquisas de física da luz e da cor, estávamos aproximadamente no mesmo caminho. Walter Smetak foi o nosso mestre. Era um criador de instrumentos sonoros: o som ligado à forma do instrumento. De uma certa forma desenvolvo hoje, conscientemente, todas essas experiências e revelações”. Em entrevista concedida a Franz Manata e Saulo Laudares.

67 Arquivo da mostra “Information”, de Kynaston McShine, do Museu de Arte Moderna de Nova York.

66 “Then I met in Bahia a group of experimental musicians. We decided to create together, combining various experiences aimed at a creation. We had researched the physics of light and color, we were approximately on the same path. Walter Smetak was our teacher. He was a creator of sound instruments: the sound linked to the shape of the instrument. To a certain extent, today I consciously develop all of these experiences and revelations.” Interview given to Franz Manata and Saulo Laudares.

67 Kynaston McShine “Information” Exhibition Research, IV.86. The Museum of Modern Art Archives, New York.

The 8th Paris Biennial took place at the city's museum of modern art between September 15 and October 21, 1973, and presented what was termed an "international manifestation of young artists." The Musée d'art modern de la Ville de Paris, which had undergone a reform years before, ceded more than 4,000 m² for the exhibition. It was a revision—after all, in that year 15 years of activities and seven shows had been completed, with artists like Raymond Hains, Robert Rauschenberg, David Hockney, Karlheinz Stockhausen, Sergio Camargo, Gérard Richter and Edward Ruscha, among others, on display and it was natural to reassess its legacy and relevance, since the Biennial was undergoing a major overhaul.

Vaz sent a photographic montage of the *Life* (body art) project (p. 217) to the biennial, which was published in the catalogue, but it is not known whether it was, in fact, displayed, although in a casual conversation, he said that this performance concerned an evolutionary walk, which later reappeared in his work *Uma Fração do Infinito* [A Fraction of the Infinite], where the artist recreated Charles Darwin's journey in the city of Niterói.

The fact is that the Biennial allowed Vaz to use his vast accumulated repertoire and establish an intense exchange with artists, in particular with the Telewissen Group,⁶⁸ a German collective, that set up a broadcast system to interact with the Biennial. According to Vaz, "below, there was a German group that had a wall of TVs like Nam June Paik. They wanted to work with each biennial artist, and when it was my time, I picked up the official sheet of paper from them and we recorded "Music For Paper Sheet"⁶⁹ (p. 218), a piece of music

da intensa troca de documentos com o curador, cujo arquivo, dada a natureza da curadoria, também fazia parte da mostra.

A VIII Bienal de Paris ocorreu no museu de arte moderna da cidade, entre 15 de setembro e 21 de outubro de 1973, e apresentou o que chamaram de "manifestação internacional de jovens artistas". O Museu de Arte Moderna de Paris, que havia passado por uma reforma anos antes, cedeu mais de 4.000 m² para a exposição. Foi uma mostra de revisão. Afinal, naquele ano, a bienal completava 15 anos de atividades e foram montadas sete mostras por onde passaram artistas como Raymond Hains, Robert Rauschenberg, David Hockney, Karlheinz Stockhausen, Sergio Camargo, Gerhard Richter e Edward Ruscha entre outros, e seria natural reavaliar seu legado e pertinência, uma vez que a bienal passara por uma grande reavaliação.

Guilherme envia para a Bienal uma montagem fotográfica do projeto *Life* (body art) (p. 217), que foi publicada no catálogo. Ele afirma, em conversa informal, que essa performance diz respeito à caminhada evolutiva, que mais tarde reaparecerá no trabalho *Uma fração do infinito*, no qual o artista refaz o percurso de Charles Darwin na cidade de Niterói.

O fato é que a bienal permitiu a Guilherme usar seu vasto repertório acumulado e estabelecer uma intensa troca com artistas, em especial com o coletivo alemão Telewissen Group⁶⁸ que montara um sistema de *broadcast* para interagir com a bienal. Guilherme relata: "embaixo, havia um paredão de TVs de um grupo alemão parecido com os de Nam June Paik. Eles queriam fazer

68 Founded in 1970 by Herbert Schumacher in Darmstadt and with operations in Frankfurt in Germany, the Telewissen Group was composed of communication students and experts who took advantage of the experience they had with audio-visual media, then newly emergent, working with VCRs, microphones and speakers, to research how "video contributes to the development of new media as a tool for better understanding between people," as stated in the Paris Biennial catalogue.

68 Fundado em 1970 por Herbert Schumacher, em Darmstadt e com atuação em Frankfurt na Alemanha, o Telewissen Group era composto por estudantes e especialistas em comunicação, que aproveitavam a experiência que tinham com o meio do audiovisual, então nascente, trabalhando com videocassetes, microfones e alto-falantes, para pesquisar como o "vídeo contribui para o desenvolvimento dos novos meios de comunicação como uma ferramenta para uma melhor compreensão entre as pessoas", conforme afirmam no catálogo da Bienal de Paris.

um trabalho em conjunto com cada artista da bienal. Na minha vez, peguei a folha de papel oficial deles e gravamos *Music for paper sheet*⁶⁹ (p. 218), uma música que é o registro em vídeo de uma performance. Guilherme se posiciona diante de um microfone e uma câmera, como se falasse para uma plateia e, em seguida, afirma “*this is a musical composition*”, que começa com o silêncio e segue com o papel timbrado do Telewissen Group sendo rasgado. Ao final do percurso Guilherme sentencia: “*end of the musical composition*”.

A VIII Bienal de Paris, além de exposição seminal no contexto da arte conceitual, foi importante para o amadurecimento artístico de Guilherme Vaz. É nesse ambiente que o artista aprofunda seu conceito de música corporal, aproximando-se cada vez mais da arte contemporânea e da cena internacional. Em anotação informal comenta que “simplesmente durante um certo tempo (1969-73) cortei da memória que eu vim da música, talvez porque devido à natureza do meu trabalho fui mais aceito em artes plásticas. Recentemente, devido talvez à insatisfação com meu trabalho, reencontro brutalmente seu fio evolutivo. A ampliação da linguagem da música”.

Os anos de 1974 e 1975 foram de muita produção, mas também de revisão, de tomada de decisão e de mudança de curso.

Além de participar da gravação do disco e da intensa turnê do cantor Ney Matogrosso, em seu primeiro álbum solo, que apresenta sonoridade experimental permeada por elementos da natureza, Guilherme Vaz publica o ensaio “Pequena notícia meteorológica” (p. 237) na *Malasartes*, importante revista de arte vinculada à cena experimental carioca da década de 1970, em que comenta o início da cena conceitual.

that was a video record of a performance. Vaz was positioned in front of a microphone and a camera, as if he were talking to an audience, and then said, “this is a musical composition,” which began with silence and followed with the letterhead stationary of the Telewissen Group being ripped up. At the end of the video, Vaz stated: “end of the musical composition.”

The 8th Paris Biennial, as well as being a seminal exhibition on the context of conceptual art, was important for Guilherme Vaz’s artistic maturity. It was in this context that the artist delved deeper into the concept of body music, moving ever closer to contemporary art and the international scene. In an informal annotation he commented, “simply for a certain time (1969-73) I cut out from my memory that I had come from music, maybe because due to the nature of my work I was more accepted in the visual arts. Recently, maybe due to dissatisfaction with my work, I brutally discovered my evolutionary line. The expansion of the language of music.”

The years 1974-75 featured plenty of production, but also revisions, decision-making and changes of direction.

Besides participating in the recording of the album and the intense tour of singer Ney Matogrosso for his first solo album, which features experimental sound permeated by elements of nature, Vaz published an essay “Pequena Notícia Meteorológica” [Small Meteorological News Item] (p. 237) in *Malasartes*, an important art magazine linked to Rio’s experimental scene of the 1970s, where he comments on the early conceptual scene.

He kicked off the year participating in *Prospectiva 74* [Prospective 74], organized by Walter Zanini and Julio Plaza, at the Museu de Arte Contemporânea of the Universidade de São Paulo and ended the year publishing some of his early com-

69 VAZ, Guilherme. *Arte Sonora: podcast #01 – Guilherme Vaz*. Entrevista concedida a Franz Manata e Saulo Laudares. Rio de Janeiro, 2013.

69 VAZ, Guilherme. *Arte Sonora: Podcast #01—Guilherme Vaz*. Interview given to Franz Manata and Saulo Laudares. Rio de Janeiro, 2013.

positions and voice instructions on the cassette tape *Ísis* (p. 203), which presented his first unconventional musical notation *Composition for Glass Block and Two Sticks* (1964-65) (p. 191), published under the name *Zero Line* and some instructions prepared for MoMA, *Step this Area, Feel the Heat of the Future; Walk to Anywhere, During Anytime, for any Distance, Anyway; The Following Minutes Are Reserved for You to Open Your Front Door as Slow as You Can* and *Manhattan Party*.

During these years, he created a number of *Balizamentos Gráficos* [Graphic Alignments]—a subjective kind of written music, for unconventional sounds and instruments. He produced *Aos trancos e barrancos* [By Leaps and Bounds] (1974) (p. 178), *Ao pé da letra* [Just As It Is] (1975) (p. 176) and, undated, *Dirty Piano* (p. 177), *Life-Noise* (p. 180) and *Alma* [Soul] (p. 181).

The use of natural elements, such as wind and thunder, in the music, was one of the reasons that led him to choose this method. As in *Sinfonia dos Ares* [Symphony of the Airs] (2002), which is phonographic, an experience of the kind of popular music that does not have a score. According to Vaz for to repeat something “you have to go back to the studio to do it, because it has wind. It can’t be written down. These are very asymmetrical movements. For example, when wind noise is to enter, I draw a balloon, a cloud, which expands and that means wind noise amplification. There’s no way to write it any other way, you have to invent. They are geometric shapes that signify sounds in time.”⁷⁰

Beyond the graphic alignments used in the popular compositions and films (pp. 173-175), Vaz also worked with conventional notations, such as *Explosão, brilho, grito e poder* [Explosion, Brightness, Scream and Power] (n/d) (p. 182), written for piano, three basses, two violins, four cellos, trumpet, free guitar and a space for improvisation;

Começa o ano participando da Prospectiva 74, organizada por Walter Zanini e Júlio Plaza, no Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, e termina o ano publicando algumas de suas primeiras composições e instruções sonoras, na fita cassete *Ísis* (p. 203), que traz sua primeira notação musical não convencional *Composition for glass block and two sticks* (1964-65) (p. 191), editada sob o nome *Linha zero* e algumas instruções preparadas para o MoMA, *Step this area, feel the heat of the future; Walk to anywhere, during anytime, for any distance, anyway; The following minutes are reserved for you to open your front door as slow as you can* e *Manhattan party*.

Nesses anos, produziu a série *Balizamentos gráficos* — um tipo subjetivo de escrita musical, para sons e instrumentos não convencionais. Realizou *Aos trancos e barrancos* (1974) (p. 178), *Ao pé da letra* (1975) (p. 176) e, sem data, *Dirty Piano* (p. 177), *Life-noise* (p. 180) e *Alma* (p. 181).

A utilização de elementos da natureza, como ventos e trovoadas, nas músicas, é um dos motivos que o levam a optar por esse método. Como em *Sinfonia dos ares* (2002), que é fonográfica, uma experiência do tipo de música popular que não tem partitura. Segundo Guilherme para você repetir “você tem que voltar para o estúdio, porque ela tem vento. Não dá pra escrever. São movimentos muito assimétricos. Por exemplo, quando vai entrar um barulho de vento eu desenho um balão, uma nuvem, que amplia e isso significa a ampliação do barulho do vento. Não tem como escrever de outro jeito, você tem que inventar. São formas geométricas que significam sons no tempo”.⁷⁰

Além dos balizamentos gráficos usados nas composições populares e no cinema (pp. 173-175), Guilherme ainda trabalhou com notações convencionais, como em *Explosão, brilho, grito e poder* (s/d) (p. 182), composta para piano, três

70 VAZ, Guilherme. *Arte Sonora: Podcast #01—Guilherme Vaz*. Interview given to Franz Manata and Saulo Laudares. Rio de Janeiro, 2013.

70 VAZ, Guilherme. *Arte Sonora: podcast #01 – Guilherme Vaz*. Entrevista concedida a Franz Manata e Saulo Laudares. Rio de Janeiro, 2013.

baixos, dois violinos, quatro violoncelos, trompete, guitarra livre e um espaço para o improviso; e em partituras conceituais realizadas para alguma ação ou performance, como em *Silêncio* (s/d) (p. 185), uma performance para apresentação solo, em que chega ao espaço, abre a partitura com a palavra “silêncio” e emudece, ou ainda em *Desertos espirituais* (s/d) (p. 134), uma partitura impressa em *offset* que nos é oferecida, nela há uma primeira folha com o nome do trabalho escrito na parte superior, na parte central do papel, uma imagem de uma tribo de índios com um jesuíta e embaixo, como uma legenda, a frase: “para instrumentos ocidentais e indígenas”. Na sequência, Guilherme distribui aos presentes partituras “em branco”, com apenas um grafismo que, ao mesmo tempo, remete à geometria indígena e ao padrão ocidental de notação musical e convida a todos a compor.

No final de 1975, depois de intensa atividade, Guilherme Vaz decide olhar para seus dez anos de produção, reunindo suas composições musicais, apropriações, instruções poéticas e uma série de trabalhos inéditos no campo da arte conceitual (p. 167). Era momento de revisão. Guilherme afirmou, certa vez, “que desconfiava da arte conceitual [...]”⁷¹ e, na mesma conversa, justificou revelando seu espírito bandeirante desbravador ao afirmar que “o desconfiar é uma coisa muito importante, o desconfiar é a intuição. O João Guimarães (Rosa) dizia: ‘eu não sei de nada, mas desconfio de muita coisa’. A gente pode dizer que ele falava isso para repetir a fala dos *caribocas*⁷² do sertão.”⁷³

Então, Guilherme decide marcar um último concerto na Sala Corpo Som, do Museu de Arte Moderna do Rio, antes de sair pelo Brasil rumo ao Oeste. O concerto foi todo gravado e três músicas foram publicadas no disco *O homem correndo na savana* (2003, p. 232). Segundo Guilherme: “Esse concerto

and conceptual scores made for some action or performance, as in *Silêncio* [Silence] (n/d) (p. 185), a solo performance, where he enters the space, opens the score with the inscription “silence” and remains mute, or even in *Desertos espirituais* [Spiritual Deserts] (n/d) (p. 134), a score printed in offset that he offers us, with on the first page the name of the work written on top, an image a tribe of Indians with a Jesuit center in the middle of the page, and down at the bottom a caption with the phrase: “for Western and Indian instruments.” Next, Vaz distributes to the audience musical scores with nothing written on them, containing only a graphic element that, at the same time, refers to indigenous geometry and standard Western musical notation and invites everyone to compose something of their own.

In late 1975, after a period of intense activity, Vaz decided to review his ten years of production, combining his musical compositions, poetry and a series of new projects in the field of conceptual art (p. 167). It was time to revise. Vaz once said, “I was distrustful of conceptual art [...]”⁷¹ and, in the same conversation, justified himself, revealing his pioneering spirit by saying that “distrust is very important, distrust is intuition. João Guimarães (Rosa) said: ‘I do not know very much, but I suspect a great deal.’ You could say that he said this just to repeat the speech of the *caribocas*⁷² of the *sertão*.”⁷³

So Vaz decided to arrange a last concert in Sala Corpo Som, in the Museu de Arte Moderna of Rio de Janeiro, before leaving for the interior of Brazil to head West. The concert was recorded and three songs were released on the album, entitled *O homem correndo na savana* [The Man Run-

71 VAZ, Guilherme. *Arte Sonora: podcast #01 – Guilherme Vaz*. Op. cit.

72 Termo popular para sertanejo.

73 VAZ, Guilherme. *Arte Sonora: podcast #01 – Guilherme Vaz*. Op. cit.

71 VAZ, Guilherme. *Arte Sonora: podcast #01 – Guilherme Vaz*. Op. cit.

72 Popular term for someone who lives in the backlands of Brazil.

73 VAZ, Guilherme. *Arte Sonora: podcast #01 – Guilherme Vaz*. Op. cit.

ning in the Savannah] (2003, p. 232). According to Vaz: “This concert already showed a distrust of modernity as ruled by rationality, it is a confrontation of the affirmation of a new concept, it is not post-modernism because that term has lost its meaning. It is something beyond modern in relation to sound because there is no sense of climax, the climax is what controls the piece, and all the parts of the piece are important.”

Vaz believes that there are two types of artists in the world, those oriented towards the “East” and those relating to the “West.” The Eastern artists are interested in the comfort of Western civilization and the Western artists are interested by the challenges and risks of new conquests. “These are the two dialectic axes of completely different artists, but each collaborates with the other.”⁷⁴

In search of what he called “an experience of intensity and duration”—and after a period flirting with the conceptual art scene in Rio de Janeiro—he resolved follow what he called the “the unexplored path of the “*Bandeirante*” (early Brazilian explorers) and “pacify the ‘paleolithic’ world.” Beginning in 1974, and continuing for the next twenty years, he dedicated himself to the investigation of the cultural roots of the Brazilian people, traveling through the states of Minas Gerais, Mato Grosso, Goiás, Rondônia and Amazonas, living with the *Sertanejos* (backcountry people) in the Center-West and the indigenous peoples of the country’s North.

During his travels, he articulated artistic activities with political and social trends. He headed the Ji-Paraná Cultural Foundation in Rondônia, on the border with Bolivia where he developed projects in anthropology, the visual arts and prehistoric music with the *zoró-pan-ganjej*, *gavião-ikolen* and *araras* indigenous peoples in South America.

74 VAZ, Guilherme. *Arte Sonora: podcast #01—Guilherme Vaz*. Op. cit.

já era um desconfiar da modernidade como um império da racionalidade, ele já é um confronto de afirmação de uma nova coisa, que não é pós-moderna, pois esse termo se perdeu. Ela é algo além do moderno em relação ao som, não tem noção de clímax, o clímax é como se fosse o imperador do trabalho, todos os pontos do trabalho são importantes.”

Guilherme Vaz acredita que existem dois tipos de artistas, os que se relacionam com o “Leste” e os que se relacionam com o “Oeste” do mundo. Os do Leste se interessam pelo conforto das civilizações ocidentais e os do Oeste, pelo risco do desbravamento. “São dois eixos dialéticos de artistas completamente distintos, mas um colabora com o outro”.⁷⁴

Em busca do que chamou “experiência de intensidade e duração” — depois de uma temporada flertando com a cena artística conceitual no Rio de Janeiro —, resolve percorrer o que chamou de “um caminho bandeirante” e “desbravar o mundo ‘paleolítico’”. A partir de 1974, e durante os próximos vinte anos, dedica-se a investigar as matrizes culturais do povo brasileiro, percorrendo os estados de Minas Gerais, Mato Grosso, Goiás, Rondônia e Amazonas, convivendo com sertanejos no Centro-Oeste e os indígenas no norte do país.

Durante esse percurso, articulando prática artística a aspectos políticos e sociais, presidiu a Fundação Cultural de Ji-Paraná, em Rondônia, na fronteira com a Bolívia, onde desenvolveu trabalhos de antropologia, artes visuais e música pré-histórica com os povos indígenas sul-americanos *zoró-pan-ganjej*, *gavião-ikolen* e *araras*.

Dentre as atividades, destacam-se a criação de instrumentos musicais com os indígenas e as pinturas em grandes telas de algodão cru (pp. 128-133). Na tribo Gavião-Ikolen em Rondônia, conheceu o índio Carlos Bedurap Zoró e pediu a ele que pintasse em maior escala as pequenas pinturas que fazia

74 VAZ, Guilherme. *Arte Sonora: podcast #01 – Guilherme Vaz*. Op. cit.

nos objetos com a ponta de sua lança. O importante nesse gesto é a troca pessoal entre os envolvidos e a possibilidade de que ambos têm de praticar pintura indígena. Essas pinturas — que estão no campo da apresentação e não representação — investigam a geometria indígena, que possui “uma filosofia, um pensamento de mundo. Uma geometria da vida.” Algo diferente da geometria construtiva brasileira que, de acordo com Guilherme, “acontece distante da geometria dos sertões.”⁷⁵

Segundo o artista, “podemos ordenar o mundo com uma geometria muito mais avançada, que assume curvas. A curva é geométrica e você já viu coisa mais brasileira do que a curva? É uma geometria estranha porque o cálculo dela tem um Pi, aquele número infinito. E não fecha. O Brasil é esférico é circular. A curva é organizada em um tipo diferente de ordem, sem exclusão. A curva é social, includente.”⁷⁶

No programa do último concerto, realizado no Rio de Janeiro, em 1975, no Museu de Arte Moderna, antes de rumar para o oeste do Brasil, Guilherme afirma que “como não vi ninguém fazendo o tipo de música que queria, e eu não queria fazer o que os outros faziam porque na maioria eram formas que me prendiam, eu mesmo tive que, através de muitos caminhos, procurá-la. Inventá-la. Isto me levou a conhecer de perto a música primitiva e os instrumentos que produzem timbres impossíveis de serem produzidos pelos instrumentos comuns.”⁷⁷

A matriz de sua produção está no sertão do Brasil. Essa vivência antropológica, lhe permitiu criar uma obra singular, inventiva e, sobretudo, brasileira. Seu trabalho pode nos ajudar a entender melhor e a tipificar nossa cultura para além do folclore.

A palavra se dá quando encarna o som; mas há que se perguntar sobre sua significação e, por consequência, que conteúdo carrega a intenção. Mas quem carrega a palavra? Diria Guilherme que

Among these activities, some of the most important were the creation of musical instruments with the Indians and paintings on large canvases of raw cotton (pp. 128-133). In the Gavião-Ikolen tribe in Rondônia, he met Carlos Bedurap Zoró, an Indian, and asked him to recreate the small paintings that he did with the tip of his spear on a larger scale. The significance of this gesture was the personal interaction between the two and the opportunity that both had to practice indigenous painting. These paintings—that are in the field of presentation and not representation—investigate Indian geometry, which has “a philosophy, a thought about the world. A geometry of life.” It is somewhat different than Brazilian constructive geometry that, according to Vaz, “takes place far from the geometry of the *sertões*.”⁷⁵

According to the artist, “we can arrange the world with a much more advanced geometry, which assumes curves. A curve is geometric and have you ever seen anything more Brazilian than a curve? It is a strange geometry because the calculation of a curve has a Pi, that infinite number in it. And it doesn’t close. Brazil is spherical and circular. The curve is organized in a different kind of order, without exclusion. The curve is social, and inclusive.”⁷⁶

In the program of his last concert, held in Rio de Janeiro in 1975 at the Museu de Arte Moderna, before heading to the West of Brazil, Vaz claimed “there was no one doing the kind of music that I wanted, and I didn’t want to do what the others did because most were forms that would rein me in, and I worked my way down many paths, looking for it. Invent it. This led me to examine early music closely as well as the instruments that produce the sounds that are impossible to make with ordinary instruments.”⁷⁷

The core of its production lies in the backlands of Brazil. This anthropological experience allowed him to create a body of work that is unique, inven-

75 VAZ, Guilherme. *Arte Sonora: podcast #01 – Guilherme Vaz*. Op. cit.

76 VAZ, Guilherme. *Arte Sonora: podcast #01 – Guilherme Vaz*. Op. cit.

77 VAZ, Guilherme. *Arte Sonora: podcast #01 – Guilherme Vaz*. Op. cit.

75 VAZ, Guilherme. *Arte Sonora: podcast #01 – Guilherme Vaz*. Op. cit.

76 Ibidem.

77 Ibidem.

tive and, most importantly, Brazilian. His work can help us better understand and define our culture beyond folklore.

The word is appropriate when it embodies the sound; but one has to wonder about its significance and, consequently, the content that is embodied in the intent. But who puts the content in the word? Vaz says that “the secret is in the body” (p. 171), but it is a social body that depends on its perception and depends on this to exist. So, it is up to the artist to establish a co-natural relationship between the sound and the act of perception. According to Gerd Bornheim, in an article published in the *O Estado de S. Paulo* newspaper, in 1967, on “Musical language”, and kept by Vaz, “the body is imposed as the only way that legitimizes the fact that we can achieve sensitive phenomena: using the body I make the world and transform what is perceived into the flesh.” And, he continues: “it is in this co-naturality, precisely within this apparent inadequacy, where its importance lies: it is an experience, the experience of being (and in the final analysis of Being), and not of knowing.”⁷⁸

Vaz, who could not find a place within the strict confines of musical specialization, had already crossed the frontiers of art as of his participation in the Salão da Bússola; but he still needed to offer a social dimension to the sound, which would lead him, in 1997, to found and direct the Fundação Cultural Ji-Paraná,⁷⁹ which allowed him to articulate his artistic practice with political and social aspects. In a document (p. 226)—found in his files—sent to the Ministry of Communication, written in March of that year and signed by him and by Mayor Ildemar Kussler, Vaz provides some details of how he understood the concept of the Northwest Cultural Complex:

“o segredo está no corpo” (p. 171), mas num corpo social que depende de sua percepção e dela vive. Assim, cabe ao artista estabelecer uma relação de conaturalidade entre o som e o ato perceptivo. Segundo Gerd Bornheim, em artigo publicado no jornal *O Estado de S. Paulo*, em 1967, sobre a “linguagem musical”, e guardado por Guilherme, “o corpo se impõe como o único meio que legitima o fato de que podemos atingir os fenômenos sensíveis: pelo corpo eu me faço mundo e transformo o percebido em carne.” E segue: “essa conaturalidade, mas justamente nessa aparente insuficiência reside sua importância: trata-se de uma vivência, de uma experiência de ser (e em última análise de ser), e não de conhecer”.⁷⁸

Guilherme, que não encontrava guarida nos estritos campos da especialização musical, já havia transitado à fronteira da arte desde sua participação no Salão da Bússola, em 1969, mas ainda precisava dar uma dimensão social ao som, o que vai levá-lo, em 1997, a fundar e dirigir a Fundação Cultural de Ji-Paraná,⁷⁹ que lhe permitiu articular sua prática artística a aspectos políticos e sociais. Em ofício (p. 226) — encontrado em seu arquivo — enviado ao Ministério das Comunicações, redigido em março daquele ano, assinado por ele e pelo prefeito Ildemar Kussler, Guilherme dá alguns detalhes de como entendia conceitualmente a ação do Polo Noroeste de Cultura. Seria um local onde “todos os técnicos e empreendedores do Brasil, da Bolívia e do Peru poderão trocar ideias sobre as extraordinárias questões da rota para o Oeste”. Guilherme entende que o município de Ji-Paraná, na fronteira ocidental que aponta para o Pacífico, “seria ideal para a criação de um Polo Científico e Intelectual”.⁸⁰

78 BORNHEIM, Gerd A. Sobre a linguagem musical – II. *O Estado de S. Paulo*. São Paulo, September 16, 1967. Suplemento Literário, p. 5.

79 It had under its jurisdiction a public library, a philharmonic orchestra, a municipal band, and the Teatro Marco Zero.

78 BORNHEIM, Gerd A. Sobre a linguagem musical – II. *O Estado de S. Paulo*. São Paulo, 16 de setembro de 1967. Suplemento Literário, p. 5.

79 A Fundação Cultural de Ji-Paraná tinha sob sua jurisdição uma biblioteca pública, uma orquestra filarmônica, uma banda municipal e o Teatro Marco Zero.

80 Retirado de documento sobre os princípios da Fundação Cultural de Ji-Paraná (p. 226)

Trata-se de uma espécie de “dilatação” (p. 170) da experiência musical, levando-a para o social, com o uso de repertório da arte conceitual, que formou durante o convívio na UnB e nas discussões com o Grupo de Brasília.

Para Guilherme, o som é determinante na constituição de uma ontologia do indivíduo; mas não isolado em si mesmo, e sim mundano e, ao mesmo tempo, portador de historicidade; mas também, aberto à transcendência: um estado uníssono com a terra e o mundo que Bornheim denomina de *Stimmung*, “uma concordância, (co)respondência, através da qual somos a música”.⁸¹ Um estado uníssono dado pela vitalidade rítmica. “O som é, antes de tudo, o elemento unificador, que recolhe em si uma densidade que o transcende; pela corporeidade do som.”⁸²

Foi no “laboratório” de Smetak que Guilherme aprendeu música, não apenas técnica, mas sociológica e filosófica, além de aproximá-lo da vitalidade rítmica da Europa Oriental, da Ásia e Índia. Com ele entendeu que era necessário abandonar a escala temperada — que segundo Marco Scarassatti foi “uma conquista do capitalismo protestante” — e, num exercício tal qual Smetak, Guilherme procurou “‘atacar de frente’ as questões mais relevantes para o criador musical do século XX: microtonalismo, não temperamento da escala musical, invenção de novos instrumentos, improvisação, instrumentos coletivos, relação entre as linguagens artísticas.”⁸³

Em artigo publicado em *O Estado de S. Paulo*, em setembro de 1967, e guardado por Guilherme, sobre esse desejo predominante de alcançar a vitalidade rítmica, Ronii Fink afirma que, ao analisar os princípios fundamentais da arte do Extremo

as a place where “all technicians and entrepreneurs from Brazil, Bolivia and Peru could exchange ideas about the extraordinary issues of the path to the West.” Vaz viewed the Ji-Paraná municipality as the gateway to the Western frontier that leads to the Pacific and, therefore, “would be ideal for the creation of a Scientific and Intellectual Complex.”⁸⁰

It is a kind of “dilation” (p. 170) of the musical experience, taking it to the social dimension, using the conceptual art repertoire, which emerged during his time at UnB and in the discussions with the Brasília Group.

For Vaz, sound is crucial in the creation of an ontology of the individual; but not isolated in itself, but rather mundane and, at the same time, carrier of an historical content; also open to transcendence: a state of unison with the earth and the world that Bornheim called *Stimmung*, “a concordance, a (co)respondence, through which we are the music.”⁸¹ A state of unison derived from rhythmic vitality. “Sound is, first of all, a unifying element, which gathers with it a density that transcends itself; by the body of sound.”⁸²

It was in Smetak’s “laboratory” where Vaz learned not just music technique but also its sociological and philosophical content, as well as exposing him to the rhythmic vitality of Eastern Europe, Asia and India. With him (Smetak), he learned it was necessary to abandon the tempered scale—which according to Marco Scarassatti was “a conquest of Protestant capitalism” and, in an exercise à la Smetak, Vaz sought to “mount a frontal attack on the issues most relevant to the musical creator of the 20th century: microtonalism, non-tempered musical scales, inventing new instruments, improvisation, collective instruments, relationships between the artistic languages.”⁸³

81 BORNHEIM, Gerd A. Sobre a linguagem musical – II. *O Estado de S. Paulo*. São Paulo, 16 de setembro de 1967. Suplemento Literário, p. 5.

82 BORNHEIM, Gerd A. Sobre a linguagem musical – II. Op. cit.

83 SCAROSSATTI, Marco. *Walter Smetak: o alquimista dos sons*. São Paulo: Sesc SP; Perspectiva, 2008, p. 19.

80 Extract from document on the principles of the Fundação Cultural de Ji-Paraná (p. 226).

81 BORNHEIM, Gerd A. Sobre a Linguagem Musical – II. *O Estado de S. Paulo*. São Paulo, September 16, 1967. Suplemento Literário, p. 5.

82 Ibidem.

83 SCAROSSATTI, Marco. *Walter Smetak: o alquimista dos sons*. São Paulo: Sesc SP; Perspectiva, 2008, p. 19.

In an article published in *O Estado de S. Paulo*, in September 1967, and saved by Vaz, on this predominant desire to achieve the rhythmic vitality, Ronii Fink wrote that by analyzing the fundamental principles of Far Eastern art through the six canons⁸⁴ proposed by the sixth-century Chinese painter Hsieh Ho—, still accepted and respected today: conformity with nature, correct division of space and transmission of models among them—, these principles are placed in favor of the first and foremost of the canons: “rhythmic vitality, or the spiritual rhythm expressed in life.”⁸⁵ And he states that what Hsieh Ho intended to say about rhythmic vitality “is that the artist must overcome the superficial characteristic of the world, which is to dominate, and become possessed by the great cosmic rhythm of the spirit that awakens the currents of life.”⁸⁶ And adds: “there is a certain difficulty in understanding what is meant by rhythmic vitality. But what is the rhythm? We all know, from our experience that to apply the energy of the body to maximum effect, we need to find out a certain related order of movement; and, when this is discovered a new power arises, which goes far beyond the application of simple muscular effort. We recognize this order of movement such as rhythm. It’s not just a mechanical succession of stress and intervals; it is a spiritual rhythm that emerges and acts on material things. Such is the power of rhythm that not only do sounds, shapes and colors change, but also their meaning that changes and takes on a new life.”⁸⁷

We know that human life is surrounded by rhythmic events all the time. Internal and external.

Oriente através dos seis cânones⁸⁴ propostos pelo pintor chinês do século VI, Hsieh Ho —, aceitos e respeitados ainda hoje: a conformidade com a natureza, a divisão certa do espaço e a transmissão dos modelos, entre eles —, esses princípios são colocados em favor do primeiro e mais importante dos cânones: “a vitalidade rítmica, ou o ritmo espiritual exprimido na vida”.⁸⁵ E declara que o que Hsieh Ho tencionou dizer sobre vitalidade rítmica “é que o artista deve ultrapassar o aspecto superficial do mundo para dominar, e ser possuído pelo grande ritmo cósmico do espírito que desperta as correntezas da vida.”⁸⁶ E segue: “Há certa dificuldade em entender o que significa a vitalidade rítmica. Mas o que é o ritmo? Todos nós sabemos, pela experiência, que para aplicar a energia do corpo com os efeitos máximos temos que descobrir uma certa ordem relacionada de movimentos; e, quando esta for descoberta e seguida, uma nova força se ergue, que ultrapassa em muito a aplicação do simples esforço muscular. Reconhecemos esta ordem de movimentos como ritmo. Não é apenas uma sucessão mecânica de acentuação e intervalos; é um ritmo espiritual que entra e age sobre as coisas materiais. Tal é o poder do ritmo que não somente os sons, as formas e as cores, mas também seu significado se modificam e assumem nova vida.”⁸⁷

Sabemos que a vida dos homens é cercada de acontecimentos rítmicos o tempo todo. Internos e externos. Começando na gestação, com o bater do coração, passando pelas frequências biológicas,

84 The six canons proposed by Hsieh Ho in the sixth-century were accepted and are respected today. They are: 1. rhythmic vitality or spirit expressed in the rhythm of life, 2. the stroke technique; 3. conformity with nature; 4. an appropriate distribution of colors 5. correct division of space 6. The transmission of classical models. In: FINK, Ronii. A arte do Extremo Oriente I. *O Estado de S. Paulo*. São Paulo, September 16, 1967. Suplemento Literário, p. 3.

85 FINK, Ronii. A arte do Extremo Oriente I. Op. cit.

86 Ibidem.

87 Ibidem.

84 Os seis cânones propostos por Hsieh Ho no século VI são aceitos e respeitados ainda hoje. Eles são: 1. a vitalidade rítmica, ou o ritmo espiritual expresso no movimento da vida; 2. a maneira das pinceladas; 3. a conformidade com a natureza; 4. a distribuição apropriada das cores; 5. a divisão certa do espaço; 6. a transmissão de modelos clássicos. In: FINK, Ronii. A arte do Extremo Oriente I. *O Estado de S. Paulo*. São Paulo, 16 de setembro de 1967. Suplemento Literário, p. 3.

85 FINK, Ronii. A arte do Extremo Oriente I. *O Estado de S. Paulo*. São Paulo, 16 de setembro de 1967. Suplemento Literário, p. 3.

86 FINK, Ronii. A arte do Extremo Oriente I. Op. cit.

87 FINK, Ronii. A arte do Extremo Oriente I. Op. cit.

como respirar, piscar os olhos, caminhar, chegando até as atividades na vida diária, profissional, desportiva e de lazer. Perceber as propriedades do ritmo foi fundamental para entendermos, dentre outras coisas: a criação das artes ao relógio. Mas, que nos serve fundamentalmente, para compreendermos as noções de tempo que experimentamos até hoje. Ritmo vem do grego *rhuthmós* e designa aquilo que flui, que se move.⁸⁸

Em nota escrita, em 6/8/74, Guilherme afirma que suas composições “sofrem uma ditadura do ritmo, tendo parte melódica minimamente desenvolvida”. E afirma que o ritmo é “emoção-pensamento”. “Ritmo = instinto básico”.

Em notas escritas sobre *Cru* (p. 220) – trabalho apresentado pela primeira vez na VIII Bienal de Paris, em 1973, em sua versão acústica, em que tira sons das paredes, o que chamou de música corporal, articulando música e performance e mais tarde, a partir da apresentação na VII Bienal do Mercosul, em 2009, incorpora microfones de contato (piezo) e papéis com várias texturas, convidando o público a participar; e renomeia o trabalho, agora para *Crude* (p. 151) —, Guilherme Vaz afirma que uma das suas maiores preocupações, naquele momento, era “como colocar de forma estrutural o comportamento dentro da composição, mas não

Starting in the womb, with the heartbeat, through biological frequencies, like breathing, blinking, walking extending to the activities of daily life: professional, sporting and leisure activities. An understanding the properties of the rhythm is fundamental to be able to understand, among other things: the creation from the arts to the watch. But, it serves us fundamentally, in understanding the notions of time that we experience right up until today. Rhythm comes from the Greek *rhuthmos* and designates that which flows, or moves.⁸⁸

In a note written by Vaz in August 1974, he stated his compositions “suffer a dictatorship of rhythm, having a minimally developed melodic element.” He further said that rhythm is “emotion-thought.” “Rhythm = basic instinct”

In notes written by the artist about *Cru* (p. 220)—a piece presented for the first time at the 8th Paris Biennial in 1973, in its acoustic version, where he takes sounds from the walls, presenting what he called “body music,” articulating music and performance and that later, with the presentation of VII Mercosul Biennial, in 2009 he incorporated contact (piezo) microphones and papers of various textures, inviting the public to participate; and renamed the piece *Crude* (p. 151)—, Vaz claimed that one of his greatest concerns at that moment was “how to place the

88 Na educação infantil (alfabetização), é uma habilidade importante, pois dá à criança a noção de duração e sucessão, no que diz respeito à percepção dos sons no tempo. A falta de habilidade rítmica pode causar uma leitura lenta, silabada, com pontuação e entonação inadequadas. O ritmo é de grande importância para os professores de Educação Física, pois ele se reflete diretamente na formação básica e técnica, na criatividade e na educação de movimento. O ritmo pode ser individual (ritmo próprio), grupal (caracterizado muito bem pela dança, o nado sincronizado e por uma série de atividades por equipe), mecânico (uniforme, que não varia), disciplinado (condicionamento de um ritmo predeterminado), natural (ritmo biológico), espontâneo (realizado livremente) e refletido (reflexão sobre a temática realizada). Todas essas variações de ritmo podem ser trabalhadas na escola com diferentes atividades. O ritmo é fundamental para a música, uma arte que ocorre no tempo. O ritmo está na constância (ou inconstância) dos acontecimentos musicais (isto é, das notas musicais ou batidas percussivas). Ritmo. Fonte: *Wikipedia*.

88 In early childhood education (literacy), it is an important skill because it gives the child the notion of duration and succession, with regard to the perception of sounds in time. The lack of rhythmic ability can lead to slow reading, syllabic problems, with punctuation and incorrect intonation. Rhythm is of great importance to physical education teachers, because it is directly reflected in basic and technical training, creativity and movement education. Rhythm can be individual (own rhythm), group (characterized by fine dancing, synchronized swimming and a number of activities by staff), mechanical (uniform, that does not change), disciplined (conditioning at a predetermined rate), natural (biological rhythm), spontaneous (conducted freely) and reflected (reflection on the subject held). All of these variations in tempo can be worked on in school with different activities. Rhythm is critical for music, an art that takes place in time. Rhythm is the constancy (or instability) of musical events (i.e., musical notes or percussive beats). Rhythm.

behavior within the composition in structural form, and not as an unnecessary addendum or escapism for lack of musical expression. For the behavior to appear in a composition it must be really necessary in that place. Otherwise, it can become a purely extra element, obscuring, disintegrating, and harmful to the internal unity of the work, so thus it is better to keep the preferred sound parameters as an attraction. What he intended intensely over a long period of time was to create a project where music and behavior are structurally united.⁸⁹ And he continued: "Music is the expression of will, the behavior and realization of will, the same as occurs at the level of visual arts. The two must be articulated dialectically in the strategy (or universe) of the artist's creation in this sense. Thus, just as an artist draws a picture, composing a piece of pure music/only pure expression of will." For Vaz it was the "attempt—the most violent—to articulate body/head, music/behavior, emotion/thought."⁹⁰

In this same document, Vaz mentioned he needed to think about which tonal system he would use in his compositions, and stated that he felt that his tonal system had to be related "to the natural physical and tonal system more than any system that he knows. Those such as serialism, modalism, microtonalism." And furthermore: "Since we do not know these systems in depth, I approach the development of my personal universe of sound through research."⁹¹

The body is the construction framework of meanings and language and its binding agent with everyday reality. It is a way to articulate the *poiesis* and *praxis*, the making and production of things with actions in the social sphere, but while the language and practice remain institutional. The body and the actions of the artists become the place where the social, the political and the subjective meet. In an interview with Ana Paula Conde, Vaz stated that "the music had become

como um adendo desnecessário ou escapismo por falta de expressão musical satisfatória. Para o comportamento aparecer numa composição, ele deve estar naquele lugar realmente necessário. Caso contrário, ele pode se tornar um elemento puramente somatório, obscurecedor, desintegrador, prejudicando a unidade interna do trabalho, sendo, então, preferencial manter em atração somente o parâmetro sonoro do trabalho. O que pretendendo intensamente há longo tempo é realizar um trabalho onde música e comportamento estejam unidos estruturalmente".⁸⁹ E segue: "a música é a expressão da vontade; o comportamento, a realização da vontade, o mesmo acontece no nível das artes plásticas. Os dois devem estar articulados dialeticamente na estratégia (universo) de criação do artista, neste sentido. Assim, como um artista plástico faz um desenho, fazer uma peça de música pura/somente a expressão da vontade". Para Guilherme é a "tentativa — a mais violenta — de articular corpo/cabeça, música/comportamento, emoção/pensamento".⁹⁰

Nesse mesmo documento, Guilherme menciona que precisava pensar que sistema tonal usaria em suas composições, e afirma que sente que seu sistema tonal estaria relacionado "ao sistema tonal natural e físico mais que a qualquer sistema que conheço. Tais como serialismo, modalismo, microtonalismo." E mais: "Tendo em conta que não conheço esses sistemas em profundidade, devo chegar através da pesquisa à elaboração de um universo sonoro meu, pessoal".⁹¹

O corpo é o agente construtor de significados e a linguagem é seu elemento de ligação com a realidade cotidiana. É uma maneira de articular a *poiesis* e a *práxis*, o fazer e a produção de coisas com a ação na esfera social, mas como linguagem e prática institucional. O corpo e as ações dos artistas passam a ser o local onde o social, o político e o

89 According to his unpublished personal notes.

90 According to his unpublished personal notes.

91 According to his unpublished personal notes.

89 Segundo consta em suas anotações pessoais não publicadas.

90 Segundo consta em suas anotações pessoais não publicadas.

91 Segundo consta em suas anotações pessoais não publicadas.

subjetivo se encontram. Em entrevista a Ana Paula Conde, Guilherme afirma que “a música tinha se tornado um ato poético. Ela estava em atitudes que não eram exclusivamente sonoras. Demorou muito tempo a volta para o som e a volta para o tempo, para a arte do tempo. Achei que estava tudo ficando um pouco formal”.⁹² Foi quando resolve incluir “elementos não formais, sociologia, antropologia e influências indígenas”.⁹³

Depois de passar uma temporada entre Brasília, Salvador e Rio de Janeiro, entre meados dos anos 1960 e 1970, quando se envolve com música, cinema e artes plásticas, Guilherme, ao perceber que a arte conceitual estava se tornando formalista, rumo para o Oeste em busca de inspiração semântica e simbólica e, assim, resolve acrescentar elementos sociológicos e antropológicos em suas composições. O que resulta na sua busca de relacionar música e comportamento, movendo o foco do objeto de arte para a relação social entre ele, o artista, e o contexto em que está inserido, criando o que chamou de “música comportamental”.

Sua radicalidade o afastou do Ocidente, do metrônomo do capitalismo e do convívio com os pares, inclusive foi capaz de não aparecer no concerto realizado em sua homenagem, no Museu de Arte Contemporânea de Niterói, em 2004. Evento em que lançou um conjunto de obras sinfônicas, que apresentam sons arcaicos e profundos do sertão brasileiro produzidos nos vinte anos em que passou no Oeste do Brasil.

Segundo Guilherme, esses CDs trazem “elementos não racionais”, que encontrou quando conheceu os povos pré-históricos do Brasil, que carinhosamente chama de “pessoas do período ‘paleolítico’.” Segundo ele, “É uma humanidade nova, eles vivem num eterno presente, numa vida simbólica”.⁹⁴ Essa

a poetic act. It (music) was in attitudes that were not exclusively musical. It took a long time to get back to sound and go back in time, for the art of time. I thought everything was getting a little too formal.⁹² That was when I resolved to include “non-formal elements: sociology, anthropology and indigenous influences.”⁹³

After dividing his time between Brasília, Salvador and Rio de Janeiro, between the years 1960 and 1970, when he became involved with music, film and fine arts, Vaz realized that conceptual art was becoming formalist, and he headed West in search of semantic and symbolic inspiration; and, thus, he resolved to add sociological and anthropological elements to his compositions. This resulted in his quest to link music and behavior by moving the focus of the art object to the social relationship between himself, the artist, and the context in which he is placed, creating what he called “behavioral music.”

His radicalism drove him away from the West, from the metronome of capitalism and his peers, such that he was unable to appear at the concert held in his honor, at the Niterói Museu de Arte Contemporânea in 2004. It was an event that introduced a set of symphonic works, featuring deep and archaic sounds from the *sertão* produced during the twenty years he spent in Western Brazil.

According to Vaz, these CDs bring “non-rational elements” that he found when he met the prehistoric peoples of Brazil, whom he calls affectionately the “people of the ‘Paleolithic’ period.” According to him, “it is a new humanity, they live in an eternal present, in a symbolic life.”⁹⁴ This experience of living in the interior of Brazil allowed Vaz to create eleven CDs that feature field research in anthropology, visual arts and prehistoric music.

92 CONDE, Ana Paula. Contra o som-alma penada. *Revista Trópico*, s.d.

93 CONDE, Ana Paula. Contra o som-alma penada. Op. cit.

94 CONDE, Ana Paula. Contra o som-alma penada. Op. cit.

92 CONDE, Ana Paula. Contra o som alma penada. *Revista Trópico*, s.d.

93 Ibidem.

94 Ibidem.

It was as of 2000 that Vaz published his symphonic works on CDs. For him, “each symphony is an object of thought, sometimes three or four paradoxical reflections are contained within. They have a very strong relationship with the West.”⁹⁵ Vaz affirmed he liked to publish on a small label. He says: “that’s exactly what I wanted to happen, to be so far underground in the language and the predictability of art. In social art, where there is a symbolic world.”⁹⁶

Over the next seven years he would record eleven CDs. The first four were dedicated to the *sertanista* (backcountry man) universe, and were devoted to the elements of nature: *Sinfonia das águas goianas* [Symphony of Goianas Water] (2000, p. 230), *Sinfonia da terra* [Earth Symphony] (2000, p. 230), *Sinfonia do fogo* [Fire Symphony] (2001, p. 231) and *Sinfonia dos ares* [Symphony of the Airs] (2002, p. 231). In 2003 he resolved to record *O homem correndo na savana* [Man Running in the Savannah] (2003, p. 232), which features part of his jazz compositions including the *Cinco e meia da tarde* [Five-thirty in the Afternoon] and *Ao pé da letra* [Just As It Is] tracks recorded in concert at the MAM in 1975; then, he incorporated archetypical indigenous sounds and published *A noite original* [The Original Night] (2004, p. 232), *Povos dos ares* [Air People] (2005, p. 233), *O anjo sobre o verde* [The Angel on the Green] (p. 233), *La virgen* [The Virgin] (p. 234) and *Deuses desconhecidos* [Unknown Gods] (2006, p. 234), and *O vento sem mestre* [Wind Without Master] (2007, p. 235).

The first CD to be produced was the *Sinfonia da Águas Goianas*, which was released the following year in book form (p. 228), with sheet music, instrumentation, orchestral material and comments signed by Vaz and Joaquim Jayme. It was produced in 2001 by the Agência Goiana de Cultura Pedro Ludovico, to be distributed through the Brazil Pavillion

vivência no interior do Brasil permitiu a Guilherme criar onze CDs que apresentassem uma pesquisa no campo da antropologia, das artes visuais e da música pré-histórica.

É a partir de 2000 que Guilherme edita em CD suas peças sinfônicas. Para ele, “cada sinfonia é um objeto de pensamento, às vezes três ou quatro reflexões paradoxais habitam ali. Elas têm uma relação muito grande com o Oeste”.⁹⁵ Guilherme afirma que gostou de gravar por uma gravadora pequena: “era exatamente isso que queria que ocorresse, estar tanto no subterrâneo da linguagem quanto no subterrâneo da previsibilidade da arte. Da arte social, que é onde tem um mundo simbólico”.⁹⁶

Nos próximos sete anos vai publicar onze CDs. Os quatro primeiros revisitam o universo sertanista, e foram dedicados aos elementos da natureza: *Sinfonia das águas goianas* (2000, p. 230), *Sinfonia da terra* (2000, p. 230), *Sinfonia do fogo* (2001, p. 231) e *Sinfonia dos ares* (2002, p. 231). Em 2003 resolve editar *O homem correndo na savana* (p. 232), que apresenta parte da sua produção jazzística que traz as faixas “Cinco e meia da tarde” e “Ao pé da letra” gravadas no concerto no MAM em 1975; aí, em seguida, retoma arquétipos indígenas e publica *A noite original* (2004, p. 232), *Povos dos ares* (2005, p. 233), *O anjo sobre o verde* (p. 233), *La virgem* (p. 234) e *Deuses desconhecidos* (2006, p. 234) e *O vento sem mestre* (2007, p. 235).

O primeiro CD produzido foi *Sinfonia das águas goianas*, que no ano seguinte foi editado em livro (p. 228), com partituras, instrumentação, material de orquestra e comentários assinados por Guilherme Vaz e Joaquim Jayme. Produzido em 2001 pela Agência Goiana de Cultura Pedro Ludovico Teixeira, para ser distribuído no Pavilhão do Brasil na Feira de

95 VAZ, Guilherme. *Arte Sonora: Podcast #01—Guilherme Vaz*. Interview given to Franz Manata and Saulo Laudares. Rio de Janeiro, 2013.

96 Ibidem.

95 VAZ, Guilherme. *Arte Sonora: podcast #01 – Guilherme Vaz*. Entrevista concedida a Franz Manata e Saulo Laudares. Rio de Janeiro, 2013.

96 Ibidem.

Hanôver, Alemanha. Segundo Guilherme Vaz *Sinfonia das Águas Goianas*, “recolecta algumas das conjunções sonoras mais profundas, arcaicas e significantes do meio central da América do Sul”.

Guilherme se interessava pelo isolamento de quase trezentos anos de Goiás, só rompido nos anos de 1960 com a chegada de Brasília. Afinal, como diz o historiador Paulo Bertrand, “Goiás teve condições de manter e preservar uma cultura tradicional forte, sobretudo em relação a sua musicalidade arcaica, seu folclore, sua poética, seus hábitos familiares e sua famosa culinária”.⁹⁷

Sobre *Sinfonia das águas goianas*, Paulo Bertrand afirma que “Guilherme Vaz rende-se nestas obras às consequências máximas da folclórica catira goiana, com sua indiscutível origem ibérica/andaluza, a um só tempo ocidental e oriental, aqui restituindo-a como catira sinfônica pela primeira vez na história da música brasileira”.⁹⁸

Guilherme resolve homenagear o Brasil profundo. O de raiz. E escolhe a cidade de Pirenópolis no estado de Goiás por estar no centro do Brasil. No texto de apresentação do livro, Guilherme justifica a escolha assim: “O escritor platino Jorge Luis Borges (1899-1986) dizia que a Alemanha é o coração do Ocidente. Eu, no entanto, digo que é a cidade de Goiás, e posso explicar. Encravada no cerne da América do Sul, Goiás — antiga capital do estado brasileiro homônimo — é a crisálida dos melhores valores do Ocidente, forjada na clava incólume do tempo medieval”.⁹⁹ E mais “Lá estão os remanescentes daqueles que, *in tabula rasa*, traçaram a divina geometria da proporção ocidental. Sua mesa basilar e rústica, na qual se sentaram, é lembrada até mesmo nos mesilares simples de suas fazendas”.¹⁰⁰

at the Hannover, Germany Fair. According to Vaz, the *Sinfonia das Águas Goianas*, “re-collects some of the deepest, most archaic and significant sets of sounds from the mid-center of South America.”

Vaz was interested by the nearly 300 years of isolation of Goiás, interrupted only in 1960 with the arrival of Brasília. After all, as historian Paul Bertrand said, “Goiás had the ability to maintain and preserve a strong traditional culture, especially in relation to their archaic musicality, folklore, poetics, family and famous culinary habits.”⁹⁷

Regarding the *Sinfonia das Águas Goianas*, Bertrand affirmed that “in these works, Vaz surrenders to the maximum consequences of the *catira* folk tradition of Goiás, with its indisputable Iberian/Andalusian origins, both western and eastern at the same time, and creating a *catirian* symphony for the first time in the history of Brazilian music.”⁹⁸

Vaz resolved to pay homage to the deep interior of Brazil. The source, the root. And he choose the city of Pirenópolis in the state of Goiás because it was at the center of Brazil. In the introduction of the book, Vaz justified his choice thusly: “Argentine writer Jorge Luiz Borges (1899-1986) said that Germany is the heart of the West. I, however, say it is a city in Goiás, and I can explain. Nestled in the heart of South America, Goiás—former capital of the Brazilian state of the same name—is the chrysalis of the best Western values, forged on the intact points of medieval time.”⁹⁹ Moreover, “there are the remnants of those who, *in tabula rasa*, traced the divine geometry of western proportion. The basic and rustic table, at which they sat, is reminiscent today in the simple similarities of their farms.”¹⁰⁰

97 BERTRAND, Paulo. Goiás: profundezas musicais. In: JAYME, Joaquim; VAZ, Guilherme. *Sinfonia das águas goianas*. Goiânia: Agepel, 2001.

98 BERTRAND, Paulo. Goiás: profundezas musicais. Op. cit.

99 VAZ, Guilherme. Apresentação. In: JAYME, Joaquim; VAZ, Guilherme. *Sinfonia das águas goianas*. Op. cit.

100 VAZ, Guilherme. *Ipsa Sonant Arbusta (Até as árvores cantam)*. Encarte do CD *O anjo sobre o verde*, 2001.

97 BERTRAND, Paulo. In: Goiás: profundezas musicais. In: JAYME, Joaquim; VAZ, Guilherme. *Sinfonia das Águas Goianas*. Goiânia: Agepel, 2001.

98 Ibidem.

99 VAZ, Guilherme. Apresentação. In: JAYME, Joaquim; VAZ, Guilherme. *Sinfonia das águas goianas*. Op. cit.

100 VAZ, Guilherme. *Ipsa Sonant Arbusta (Até as árvores cantam)*. CD *O anjo sobre o verde* liner notes, 2001.

The *Sinfonia das Águas Goianas* with the participation of conductor and composer Joaquim Jayme, from the traditional city of Pirenópolis (GO), received the guidance for the compositions “to oscillate between the neo-modal and the neo-tonal to portray the other face of this collective unconscious, which lies on the fringe between medievalism and the enlightenment.”¹⁰¹

With the CD and the book material published, Vaz makes it clear that the solution can be found for one of its greatest challenges in the formal plane already seen in 1975: a tonal range to be built. The intensity and duration of his experience accumulated in 20 years travelling in Brazil’s interior enabled him to approach the neo-modal.

“Some writers say that modal system responds to what is spiritual in music. Indigenous music around the world is modal,”¹⁰² stated Vaz.

“Modalism is the true scale system for universal sound, present both in the most abstruse sounds of animals as they sing, in the tectonic and the mineral interfaces in the world. The harmonic series is like a projection of values in a rainbow that is centered in a tail (*pavo*), with thin numbers which, in the liquid sound (resonance), descend the infinitesimal values, especially in its sharpest compact. Small rainbow sounds can be seen in all the forests of the world. The separation of tree trunks parallel to the wind is classic. The dragging of physical objects, chairs and similar objects, and the clavicular sound universe of friction in the world, all produce sound energy—and even thermal mass—that can be seen under the patriarchal mantle of the harmonic series. The sum of the harmonic series produces a brownian motion within the sound. Its spirit achieves the status of a dynamic ordering and recluse in the world. Of energy and ergonomic sonority.”¹⁰³

101 VAZ, Guilherme. Apresentação. In: JAYME, Joaquim; VAZ, Guilherme. *Sinfonia das águas goianas*. Op. cit.

102 Ibidem.

103 VIRGÍLIO apud VAZ, Guilherme. *Ipsa Sonant Arbusta* (Até as árvores cantam). Booklet from the CD *O anjo sobre o verde*, 2001.

Sinfonia das águas goianas conta com a participação do maestro e compositor Joaquim Jayme, da tradicional cidade de Pirenópolis (GO), que recebeu a orientação “para que oscilassem entre o neomodal e o neotonal para, assim, retratar a outra face deste inconsciente coletivo, no qual se percebe a fimbria de contato entre o medievalismo e o iluminismo”.¹⁰¹

Com esse material publicado, CD e livro, Guilherme deixa clara a solução que encontrou para um dos seus maiores desafios no plano formal, já colocados em 1975: a escala tonal a ser construída. A experiência de intensidade e duração acumulada nos vinte anos percorridos no interior do Brasil lhe permitiu aproximar do neomodal.

“Dizem alguns escritores que o modal responde pelo espiritual na música. Todo o mundo musical indígena é modal”,¹⁰² afirma Guilherme.

“O modalismo é o verdadeiro sistema escalar sonoro universal, presente tanto nos cantos mais abstrusos dos animais quanto mais abaixo, na interface mineral e tectônica do mundo. A série harmônica é como uma projeção de valores em arco-íris que se consagram em uma cauda (*pavo*), com a articulação de números finíssimos que, no líquido sonoro (*ressonância*), baixam a valores infinitesimais, sobretudo em seu compacto agudo. Pequenos arco-íris sonoros podem ser vistos em todas as florestas do mundo. O destrinchar de troncos paralelos ao vento é clássico. O arrastar de objetos físicos, cadeiras e mesilares, e o universo clavicular do atrito no mundo produzem energia sonora — e mesmo massa térmica — que podem ser vistos sob o manto patriarcal da série harmônica. A somatória das séries harmônicas produz um movimento browniano no interior do som. Sua fantasmática atinge o *status* de uma ordenação dinâmica e reclusa do mundo. Da energia e da ergonomia sonora”.¹⁰³

101 VAZ, Guilherme. Apresentação. In: JAYME, Joaquim; VAZ, Guilherme. *Sinfonia das águas goianas*, 2001, p. X.

102 VAZ, Guilherme. Apresentação. In: JAYME, Joaquim; VAZ, Guilherme. *Sinfonia das águas goianas*, Op. cit., p. IX.

103 VIRGÍLIO apud VAZ, Guilherme. *Ipsa Sonant Arbusta* (Até as árvores cantam). Encarte do CD *O anjo sobre o verde*, 2001.

Sobre o repertório arquetípico mobilizado em sua obra sinfônica, Guilherme comenta que, em *Sinfonia das águas goianas*, “todas as peças flutuam em torno dos arcanos da água e da Virgem — *benedictio fontis* — a quem são dedicadas. Elas soerguem o espírito rumo à água celestial; ao amor inspirado disperso no universal das galáxias; à mãe arcana e metafísica; à amante primordial; à escada de água para o trono do Espírito; às águas do criador; à supremacia do amor sobre o conhecimento; às águas da natureza universal e paralela à celestial; à amante dos Cânticos dos Cânticos — *mare nostrum*; à Rainha dos Doze Povos.”¹⁰⁴

Sinfonia da terra, uma peça intencionalmente simples, “constitui-se de quadros da vivência do homem com a natureza, que podem ser compreendidos por todos os que tiveram um dedo de vivência nos sertões. Na verdade poderia ser chamada de uma suíte de quadros arquetípicos da vivência do homem nos sertões do Brasil, concebidos e celebrados com beleza e com simplicidade.”¹⁰⁵ Em *Sinfonia do fogo*, Guilherme investiga os cânones do tempo no Ocidente. “O fogo indica mais do que o fogo físico, o do espírito, que percebe com veneração a grandeza no qual foi criado”.¹⁰⁶ Como diz J.-P. Caron, “em *Sinfonia do fogo*, temos uma sucessão de “tautofonias” — repetições literais de mantras sonoros. Cada movimento propõe um material extremamente limitado, repetindo-o em seguida de forma literal em ritornello.”¹⁰⁷ A *Sinfonia dos ares* coloca um longo registro de vento que atravessa a composição. Segundo Guilherme: “É algo profundamente indígena. Está relacionado com o tempo e com o espaço, tanto quanto com os instrumentos e a forma. Não há nada bombástico, nada afirmativo, é tudo muito leve. Na música indígena não há nenhuma presença de formalismo, são coisas vividas”.¹⁰⁸

With regard to the archetypal repertoire mobilized in his symphony, Vaz comments that, in *Sinfonia das Águas Goianas*, “all the pieces float around the arcana of water and of the Virgin—*benedictio fontis*—to whom they are devoted. They slightly raise the spirit towards the heavenly water; to a love inspired dispersed in the universe of the galaxies; the arcane and metaphysical mother; the primordial lover; the stairs of water to the throne of the spirit; the waters of the creator; the supremacy of love over knowledge; the universal waters of nature parallel to the celestial; the lover of the Canticles of the Canticles—*mare nostrum*; the Queen of the Twelve Peoples.”¹⁰⁴

The *Sinfonia da terra*, an intentionally simple piece, “is composed of frames of man’s experience with nature, that can be understood by all those who have had a finger of living in the hinterlands. Actually, it could be called a suite of archetypal pictures of the experience in the *sertões* of Brazil, designed and finished with beauty and simplicity.”¹⁰⁵ In *Sinfonia do fogo*, Vaz explores the canons of time in the West. “The fire indicates more than the physical, the fire of the spirit, which perceives with veneration the greatness in which it was created.”¹⁰⁶ As J.-P. Caron said, in “*Sinfonia do fogo* we have a succession of “tautophonies”—literal repetitions of sound mantras. Each movement proposes extremely limited material, repeating them in a literal, ritornello form.”¹⁰⁷ The *Sinfonia dos ares* uses an extended recording of wind that is heard throughout the composition. According to Vaz: “It is something deeply indigenous. It is related to time and space, as much as with the instruments and the form. There’s nothing bombastic, nothing affirmative, it is all very easy. In indigenous music there is no trace of formalism, everything is experienced.”¹⁰⁸

104 VIRGÍLIO *apud* VAZ, Guilherme. *Ipsa Sonant Arbusta* (Até as árvores cantam). Encarte do CD O anjo sobre o verde, 2001.

105 PERILLO, Marconi. In: VAZ, Guilherme. *Sinfonia da terra* [CD]. Goiânia; Rio de Janeiro, 2005.

106 VAZ, Guilherme. *Sinfonia do fogo*. Brasília/ Goiânia, 2005.

107 CARON, J.-P. A era do incomum na arte: conversas com Guilherme Vaz. *Revista Clave*, 9: 61-80, 2013.

108 CARON, J.-P. A Era do Incomum na Arte: conversas com Guilherme Vaz. Op. cit.

104 VIRGÍLIO *apud* VAZ, Guilherme. *Ipsa Sonant Arbusta* (Até as árvores cantam). Booklet from the CD *O anjo sobre o verde*, 2001.

105 PERILLO, Marconi. In: VAZ, Guilherme. *Sinfonia da terra*. Goiânia; Rio de Janeiro, 2005.

106 VAZ, Guilherme. *Sinfonia do fogo*. Brasília/ Goiânia, 2005.

107 CARON, J.P. A era do incomum na arte: conversas com Guilherme Vaz. *Revista Claves*, 9:61-80, 2013.

108 Ibidem.

The archetype of *A Noite original* refers to the creation of the universe and can be observed in a number of mythologies of ancient civilizations. In this album, Vaz converses with anthropologist Pierre Clastres' notions that said "the first Earth hosted a humanity consisting by and of the word, remains very close to the divine."¹⁰⁹ In *Povo dos ares*, the "storm is the inspiration in its degree of maximum strength, greatness and beauty."¹¹¹ According to Vaz, "the conception and the instrumentation contained in the CD *O anjo sobre verde* are rarely seen in any work that has could have been analyzed at any time."¹¹¹ The archetype of *La Virgen* celebrates the feminine universe and receptivity to Vaz: "Without the recuperation of the Virgin there will be nothing, no reunion or rebirth. The bestial epoch was commanded by people who denied the existence and reality of the Virgin, because this is the first dogma of the infernal and cold of Lutheran dogmas, and they were the mentors of the nadir of the Twentieth century. The Virgin is the handshake, the eye of the father on the son, the tigers grazing grass, mothers who carry the remnants of the bones of their children, and without her the world would not be possible and art will die."¹¹² *Deuses desconhecidos*, a recording dedicated to Renzo Rossellini, Júlio Bressane and Akira Kurosawa, includes, according to Vaz, "fourteen proclamations and tautophonies for a standing communion."¹¹³

In his last record, *O vento sem mestre*, Vaz used instruments made by Smetak. In the liner notes, Vaz said: "There are times when language has neither reality nor tradition much less coding, there are no

O arquétipo de *A noite original* faz referência à criação do universo e pode ser observado em uma série de mitologias de civilizações antigas. Nesse álbum, Guilherme Vaz dialoga com noções do antropólogo Pierre Clastres que afirmava que "a primeira terra abriga uma humanidade que, constituída por e na palavra, permanece na proximidade do divino."¹⁰⁹ Em *Povos dos ares*, a "tempestade é a inspiração no seu grau de máxima força, grandeza e beleza".¹¹⁰ Segundo Guilherme, "a concepção e as instrumentações contidas no CD *O anjo sobre o verde* são raras em qualquer obra analisável de qualquer época".¹¹¹ Já o arquétipo em *La Virgen* celebra o universo feminino e a receptividade para Guilherme: "Sem a recuperação da Virgem não haverá nada, nem reencontro nem renascimento. A época bestial que passou foi comandada por pessoas que negavam a existência e a realidade da Virgem, porque este é o primeiro dogma dos dogmas infernais e frios dos luteranos, e foram eles os autores do nadir do século XX. *La virgen* é o aperto de mão, o olho do pai sobre o filho, os tigres que pastam capim, as mães que carregam os ossos remanescentes dos filhos, sem ela o mundo não será possível e a arte morrerá".¹¹² *Deuses desconhecidos*, um disco dedicado a Renzo Rossellini, Júlio Bressane e Akira Kurosawa, traz, segundo Guilherme, "quatorze proclamações e tautofonias para comungar de pé".¹¹³

Em seu último disco lançado: *O vento sem mestre*, Guilherme usa instrumentos fabricados por Smetak. No encarte do álbum, afirma que: "Existem momentos em que a linguagem não tem realidade nem tradição muito menos codificação, não existem códigos, não existe nada, somente uma

109 CLASTRES, Pierre apud VAZ, Guilherme. *A noite original* [CD]. Goiânia, 2004.

110 VAZ, Guilherme. *Povos dos ares* [CD]. 2005.

111 VAZ, Guilherme. *O anjo sobre o verde* [CD]. Goiânia, Rio de Janeiro e Pernambuco, 2006.

112 VAZ, Guilherme. *La Virgen* [CD]. Goiânia, Rio de Janeiro, 2006.

113 VAZ, Guilherme. *Deuses desconhecidos* [CD]. Goiânia, 2006.

109 CLASTRES, Pierre apud VAZ, Guilherme. *A noite original* [CD]. Goiânia, 2004.

110 VAZ, Guilherme. *Povos dos ares* [CD]. Goiânia, 2005.

111 VAZ, Guilherme. *O anjo sobre o verde* [CD]. Goiânia, Rio de Janeiro e Pernambuco, 2006.

112 VAZ, Guilherme. *La Virgen* [CD]. Goiânia, Rio de Janeiro, 2006.

113 VAZ, Guilherme. *Deuses desconhecidos* [CD]. Goiânia, 2006.

linguagem completamente desconhecida. Nesses momentos ventos distantes soprados dos abismos e das falésias do mundo crispam a pele humana. São os ventos sem mestre. Os pais dos martelos. Poucos jamais os ouviram, e a maioria dos que agiram assim fugiram”.¹¹⁴

Guilherme produziu ainda, *Música em Manaos*¹¹⁵ (pp. 138-139), um concerto concebido em 1998, que foi gravado no Teatro Amazonas pelo documentarista e cineasta Sérgio Bernardes, que existe apenas em DVD. Com regência e composição de Guilherme, a peça conta com a participação da etnia gavião-ikolen de Rondônia e a Orquestra Filarmônica Bielorrussa. Sobre esse encontro o artista comenta que “a etnia gavião-ikolen fechou comigo imediatamente. Fabricaram os violinos paleolíticos *iritiraam*.”¹¹⁶ Ensaïaram as canções, escolhendo as melhores; e aperfeiçoaram os murmúrios de caça; colocaram suas roupas miseráveis em sacolas de plástico velhas e nos preparamos para o combate de enfrentar uma orquestra filarmônica bielorrussa dentro do Teatro Amazonas em Manaus, a cerca de mil e duzentos quilômetros do local onde estávamos.”¹¹⁷ Guilherme comenta, ainda, que a realização do concerto no Teatro Amazonas remete à experiência indígena de contextualização da “arte”, e afirma: “Eles não entendem que a gente transporte um trabalho de arte de um lugar para o outro, para eles os trabalhos de arte estão contextualizados com aquele tempo e com aquela paisagem. Então, o capitalismo do Leste transporta qualquer trabalho para qualquer lugar do mundo, porque transforma a arte em produto”.¹¹⁸

114 VAZ, Guilherme. *O vento sem mestre* [CD]. Goiânia, 2007.

115 A gravação do evento foi produzida por Sérgio Bernardes, cineasta e interlocutor de Guilherme.

116 O arco de boca é um instrumento musical formado por uma corda esticada entre as extremidades de um arco normalmente de madeira. Seu nome em tupi-guarani é *Iritiraam*. Guilherme Vaz utiliza esse instrumento em seu concerto *Música em Manaos* [DVD].

117 VAZ, Guilherme. *Arte Sonora: podcast #01 – Guilherme Vaz*. Entrevista concedida a Franz Manata e Saulo Laudares. Rio de Janeiro, 2013.

118 VAZ, Guilherme. *Música em Manaos* [DVD], 2004.

codes, there is nothing, only a completely unknown language. At these times, the distant winds rising up from the depths and off the cliffs of the world cause the human skin to twitch. These are the winds with no master. The forefathers of hammers. Few have ever heard them, and most of those who have acted thusly—they fled.”¹¹⁴

Vaz produced yet another work, *Música em Manaos*¹¹⁵ (pp. 138-139), a concert conceived in 1998, and recorded at the Teatro Amazonas by documentarian and filmmaker Sérgio Bernardes, which exists only on DVD. Composed and conducted by Vaz, the work featured the participation of Gavião-Ikolen Indians from Rondônia and the Belarusian Philharmonic Orchestra. About this encounter, the artist commented: “the Gavião-Ikolen sealed the deal with me immediately. They made paleolithic *iritiraam*”¹¹⁶ violins. They rehearsed their songs, choosing the best; and perfected the hunting mutterings; put their miserable attire in old plastic bags and we prepared for the battle facing the Belarusian Philharmonic Orchestra in the Teatro Amazonas in Manaus, about 1,200 kilometers from where we were.”¹¹⁷ Vaz also noted that the realization of the concert at the Teatro Amazonas remembered the indigenous experience of contextualization of “art”, and added: “They do not understand that a work of art transports people from one place to another, for them the works of art are contextualized within that moment and with that landscape. Therefore, capitalism from the East can transport any work to any place in the world, because it transforms art into a product.”¹¹⁸

114 VAZ, Guilherme. *O vento sem mestre* [CD]. Goiânia, 2007.

115 The recording of the event was produced by Sérgio Bernardes, filmmaker and Guilherme’s interlocutor.

116 The mouth bow is a musical instrument formed by a string stretched between two ends of an arc usually of wood. It is called *iritiraam* in the tupi-guarani language. Guilherme Vaz played this instrument in his concert in Manaus.

117 VAZ, Guilherme. *Arte Sonora: Podcast #01—Guilherme Vaz*. Interview given to Franz Manata and Saulo Laudares. Rio de Janeiro, 2013.

118 VAZ, Guilherme. *Música em Manaos*, 2004.

After the intense journey of creating phonographic recordings of 11 albums that explore aspects of sound, archetypes and elements present in nature and in the “West” of Brazil, Vaz resumed his work in the visual arts. The artist recounted, in an informal conversation, that he “needed to reconcile music with himself to be able to follow up on his artistic processes. To this end, he began to prepare some projects: *Uma fração do infinito* [A Fraction of the Infinite] (pp. 136-137), *Jardim sem nome* [Nameless garden] and *Totem* (p. 127).

In *Uma fração do infinito*, Vaz retraced part of the path taken by the English scientist Charles Darwin in the city of Niterói. He created a sound theater situation by establishing, and by using his *maracas*, a dialogue with the forest and reflecting on the learning possibilities that the indigenous universe could bring to the Western world. The music video was produced by the Instituto Mesa and included the participation of Vaz with Luiz Guilherme Vergara and Jessica Gogan. For the artist, this project had “its references in the indigenous peoples of Brazil, in the forest, in the universal shapes of freehand geometry, in the people more than in the objects. There are seven points of infinity with a simple but poetry, but dense as silence and free as the wind. It is therefore essentially contemporary art—it has no climax, all its points have equal meaning. These pieces are the first filmed in a series that could go to infinity, as a cordon of free meanings.”¹¹⁹

For Vaz, the *Jardim sem nome* presents a metaphor about the universe of art, in which his own story is like a giant river in which artists are the pebbles deposited along the way. In the *Totem*, full of maracas, he presents a reflection about the nature of the instrument, which in the words of Vaz “is the iconic instrument of the Americas, old and ancient, and of the indigenous peoples of America, and it seems to

Após a intensa jornada de gravação dos 11 álbuns fonográficos que investigam aspectos, sonoridades, arquétipos e elementos presentes na natureza e no “oeste” do Brasil, Guilherme retoma sua prática em artes visuais. O artista relata, em uma conversa informal, que precisava se reconciliar com a música para dar seguimento aos seus processos artísticos. Nesse sentido, elabora os trabalhos: *Uma fração do infinito* (pp. 136-137), *Jardim sem nome* e *Totem* (p. 127).

Em *Uma fração do infinito*, Guilherme refaz parte do caminho percorrido pelo cientista inglês Charles Darwin na cidade de Niterói. Cria uma situação de teatro sonoro em que estabelece, por meio de seus maracás, um diálogo com a floresta e reflete sobre as possibilidades de aprendizado que o universo indígena pode trazer ao mundo ocidental. O vídeo foi realizado pelo Instituto Mesa e tem em seu elenco Guilherme Vaz, Luiz Guilherme Vergara e Jessica Gogan. Para o artista “as referências desse trabalho estão no mundo indígena do Brasil, na floresta, nas formas universais da geometria à mão livre, nas pessoas mais que nos objetos. São sete pontos no infinito com uma poesia simples, mas densa como o silêncio, e livre como o vento. Por isso, é essencialmente arte contemporânea — não possui clímax, todos os seus pontos são iguais em significado. Estes trechos são os primeiros filmados de uma série que pode ir ao infinito, como um cordão de significados livres”.¹¹⁹

Para Guilherme, *Jardim sem nome* apresenta uma metáfora acerca do universo da arte, em que sua própria história é como um imenso rio no qual os artistas são seixos dispostos ao longo do caminho. Já o *Totem*, repleto de maracás, é uma reflexão sobre a natureza desse instrumento, que nas palavras de Guilherme é “o instrumento ícone da América, antiga e milenar, e dos povos indígenas

119 VAZ, Guilherme. Uma fração do infinito. Sound Video Essay. Conducted for Revista MESA, no. 2, Espaços poéticos=linguagens éticas: Diversas práticas na América Latina, March 2015.

119 VAZ, Guilherme. Uma fração do infinito. Ensaio Vídeo Sonoro. Realizado para a Revista MESA, 2, Espaços poéticos = linguagens éticas: Diversas práticas na América Latina, março, 2015.

da América, e me parece que mesmo da América do Norte, ele é dessa forma o som da América atual e eterna, e o som do grande Oeste, aberto, e aponta para essa dimensão. O seu som é produzido por sementes secas, portanto é também, pelas sementes, o som da grande floresta porque são as sementes que ele planta, o próprio instrumento planta, planta as sementes, isso para dar uma noção inicial do simbolismo desse instrumento”.¹²⁰

É certo afirmar que a matriz de sua produção está no sertão do Brasil. Durante vinte anos, dedica-se a investigar as raízes culturais do povo brasileiro, convivendo com sertanejos no Centro-Oeste e com os indígenas no norte do país. Essa vivência antropológica lhe permitiu criar uma obra singular, inventiva e, sobretudo, brasileira.

Com uma obra de caráter multimídia, Guilherme produziu desenhos, pinturas, objetos, esculturas, instalações, performances, trabalhos sonoros, fotografias, filmes e vídeos, não como um problema *per se*, mas como uma derivação de seus deslocamentos, numa experiência de tempo estendido, que para ele é uma experiência “simples mas altamente problematizante e complexa”,¹²¹ que não teve correspondente na arte moderna. A experiência de tempo expandido o levou a pensar no conceito de “esférico”, como um contrário possível ao cubo branco, e também como uma forma de confrontar a herança construtiva que segundo ele dá as costas para o interior do Brasil.

Em conversa gravada para o Arte Sonora, Guilherme diz que: “O esférico é o contrário de cubo. A gente fala que a modernidade é o cubo, um sistema de negação onde para ver e afirmar uma face é preciso negar outras. Na esfera a parte negada é mínima, assim o pensamento esférico, que para mim é o pensamento da arte sonora, não age por rejeição de

me that even in North America, and is therefore the current and eternal American sound, and the sound of the great West, open, and pointing to this dimension. Its sound is produced by dry seeds, so it is also through these seeds, that the sound of the great forest is produced because they are the seeds it plants, the instrument itself plants, plants the seeds, to give an initial notion of symbolism of this instrument.”¹²⁰

It is correct to say that the roots of his production are in the Brazilian *sertão*. For more than twenty years, he was dedicated to investigate the cultural roots of the Brazilian people, living with *sertanejos* in the Center-West and the native Brazilian peoples in the North of the country. This anthropological experience allowed him to create a body of work that is unique, inventive and, particularly, Brazilian.

With an oeuvre that is multimedia in nature, Vaz produced drawings, paintings, objects, sculptures, installations, performances, sound works, photographs, films and videos, not as a problem *per se*, but as a derivation of his displacement, in an extended time experience, that according to Vaz was an experience that was both “simple but highly problematical and complex,”¹²¹ which had no counterpart in modern art. An experience in extended time that led him to think about the concept of “spherical” as a possible contrary notion to the white cube, and also as a way of confronting the constructive heritage that according to him turns its back on the interior of Brazil.

In a conversation recorded for Arte Sonora, Vaz says: “The sphere is the opposite of the cube. We say that modernity is the cube, a system of denial where to see and affirm one side you must deny the others. In the sphere the part that is denied is minimal, so spherical thinking, which for me is the thinking of sound art, does not act by the rejec-

120 VAZ, Guilherme. Uma fração do infinito. Ensaio Vídeo Sonoro. Op. cit.

121 CARON, J.-P. A era do incomum na arte: conversas com Guilherme Vaz. *Revista Clave*, 9: 61-80, 2013.

120 Guilherme. Uma fração do infinito. Ensaio Vídeo Sonoro. Op. cit.

121 CARON, J.P. A era do incomum na arte: conversas com Guilherme Vaz. *Revista Claves*, 9:61-80.

tion of angles, but rather their re-articulation. The rejection is minimal, and since modernist thinking is based on exclusion, it is important to be against something. The art of Mondrian, for example, is against the figure. 'Against' is one of the most important words of modernist thinking, what one is 'against' defines things. Spherical thinking does not claim that it is against something, it acts through sum and articulation. The curve is social."¹²²

Vaz, is linked not only to the founding experiences of contemporary art, but also with their intuitive and indomitable *modus operandi*, providing us with tools to meet the challenges of producing art in an era that combines the memory of tradition with aspects of post-industrial society that, also, will not have the construction of an object as the central problem but rather will not relinquish it right to existence but, now, as a derivation. Through his work, Vaz has given us some powerful tools to face these times: the "experience of duration" that involves extended time; the concept that the "sphere and the curve is a social one," which strips off the problem to the field of social relations; the notion of construction, among others.

To conclude with the words of Vaz: "In an era dominated by the complexity that is typically futile and onomastic, I do not think that the ergonomic simplicity of the ideas contained herein will be quickly understood. Nothing less."¹²³

Rio de Janeiro, February 2016.

ângulos, mas por uma rearticulação deles. A rejeição é mínima, já o pensamento modernista é baseado em exclusão, é importante ser contra alguma coisa. A arte de Mondrian, por exemplo, é contra a figura. 'Contra' é uma das palavras mais importantes da modernidade, o 'contra' definia as coisas. O pensamento esférico não afirma o que ele é sendo contra algo, ele age pela soma e articulação. A curva é social".¹²²

Guilherme está ligado não só às experiências fundadoras da arte contemporânea, como também, com seu *modus operandi* intuitivo e indômito, fornece-nos ferramentas para enfrentar os desafios de produzir arte numa época que conjuga a memória da tradição com os aspectos da sociedade pós-industrial que, talvez, não terá a construção de objeto como o problema central, mas que, também, não abrirá mão de sua existência, mas agora, como derivação. Com sua obra, Guilherme nos dá algumas ferramentas poderosas para enfrentar esses tempos: a "experiência da duração" que envolve o tempo expandido; o conceito de "esférico e de curva é social", que descola o problema para o campo das relações sociais; a noção de construção, entre outras.

Para finalizar com as palavras do artista: "Numa era dominada pela complexidade tipicamente fútil e onomástica, não creio que a simplicidade ergonômica das ideias aqui contidas seja rapidamente compreendida. Nada menos".¹²³

Rio de Janeiro, fevereiro de 2016

122 VAZ, Guilherme. *Arte Sonora: Podcast #01*—Guilherme Vaz. Interview given to Franz Manata and Saulo Laudares. Rio de Janeiro, 2013.

123 VAZ, Guilherme. *Ipsa Sonant Arbusta (Até as árvores cantam)*. CD *O anjo sobre o verde*, liner notes, 2001.

122 VAZ, Guilherme. *Arte sonora: podcast #01 - Guilherme Vaz*. Entrevista concedida a Franz Manata e Saulo Laudares. Rio de Janeiro, 2013.

123 VAZ, Guilherme. *Ipsa Sonant Arbusta (Até as árvores cantam)*. Encarte do CD *O anjo sobre o verde*, 2001.

FRANZ MANATA was born in Belo Horizonte (MG) lives in Rio de Janeiro (RJ). He is an artist, curator and teacher. Graduated in art, sociology and economics with master's degree in visual arts, he acts as art consultant for public institutions, private and corporate collections. As an artist, participates in solo and collective projects in Brazil and abroad. Develops, since 1998, a duo with Saulo Laudares, investigating several media and areas of thought.

FRANZ MANATA nasceu em Belo Horizonte (MG) e vive no Rio de Janeiro (RJ). É artista, curador e professor. Com formação em arte, sociologia e economia e mestrado em artes visuais, atua como consultor de arte para instituições públicas, coleções particulares e corporativas. Como artista, participa de projetos individuais e coletivos no Brasil e exterior. Desenvolve, desde 1998, um duo com Saulo Laudares, articulando diversas mídias e áreas do conhecimento.

Guilherme Vaz: Eu sou o que eu posso ser¹ *Guilherme Vaz: I Am What I Can Be¹*

CAIO NEVES E | AND FRANZ MANATA

We want to propose not only the history of man but also the Hawks, the harpy Eagle, the Indian deer, the Himalayan white Leopard, the blue whale, the Andes Cougar, among many others. We are saying that there are write signals between animals and the beings called “trees” have an unknown type of knowledge to man. We are also saying that all living beings possess language and even minerals do.

What does that mean to art? Why is this position important to art practiced by the current and the former Man? First and most important, it fights the lethal anthropocentrism present in the western culture and art. There are clear art signs in all living beings, including in the translucent. Secondly, and no less important, it unites man with the universe magnifying him by the humiliation of his arrogance. We are proposing the coexistence of all civilizations in the universe, known or unknown.²

Every day I ask myself where I came from. Even children ask themselves, “Where did I come from?” and any answer is temporary, there is no definitive answer to this question. There is an approximation, because every day we discover new content on the trajectory. So what you thought to be your origin becomes

Queremos propor não somente a história do homem, mas também a dos falcões, a do gavião-real do Amazonas, a dos cervos indianos, a do leopardo branco do Himalaia, a da baleia-azul, a do puma dos Andes, entre muitas outras. Estamos afirmando que existem sinais de escrita entre os animais e que os seres denominados “árvores” detêm um tipo de conhecimento desconhecido para o homem. Também estamos dizendo que todos os seres vivos possuem linguagem e mesmo os minerais a possuem.

O que isso significa para a arte? Por que é importante essa posição para a arte praticada pelo homem atual e anterior? Em primeiro lugar e mais importante, ela combate o antropocentrismo letal presente na cultura e na arte ocidental. Existem sinais claros de arte em todos os seres vivos. Em segundo e não menos importante, ela irmana o homem com todo o universo, engrandecendo-o pela humilhação de sua arrogância homogênea. Estamos propondo o deslitição do universo. Estamos propondo a convivência de todas as civilizações do universo, conhecidas ou não.²

Todos os dias eu me pergunto de onde eu vim. Até as crianças se perguntam: “de onde eu sou?” E qualquer resposta é provisória, não existe uma resposta definitiva para essa questão. Existe uma

¹ This text was made based on writings and public speeches of Guilherme Vaz.

² VAZ, Guilherme. *O Deslitição do Universo*. 2003.

¹ Texto editado a partir de escritos e falas públicas de Guilherme Vaz.

² VAZ, Guilherme. *O deslitição do universo*. 2003.

aproximação, porque a cada dia se descobre novos conteúdos sobre a própria trajetória. Então o que você pensava ser a sua origem passa a ser outra coisa. Você faz percursos novos e se vê de outros lugares.³

Acredito que cada trajetória é tão única quanto uma impressão digital. No meu caso, aprendi muito mais sobre música no cinema – conhecendo pessoas radicalmente diferentes de mim, viajando muito, andando pelas ruas das cidades, conversando com pessoas primitivas, com artistas plásticos, na geografia onde nasci, revelando aos poucos as fotos que estão dentro de mim e tentando permanecer individual numa sociedade padronizante –, do que nas escolas e universidades onde estudei. Catira não se aprende na escola. Acho que isso está muito claro na minha música. Especialmente para quem a ouve pela primeira vez, essa é sua característica principal, a minha impressão digital.⁴

Ao mesmo tempo, todos nós temos algumas bases de flutuação, de gravitações, de nascimento, de alimentação, de leitura, de história que se mantêm. Por exemplo, a fundação de Brasília foi drástica para mim. Brasília mudou o país, na direção da autoestima de reconhecer que nós somos caipiras e que ainda assim podemos nos tornar seres universais.⁵

Dessa forma, o que me levou para a nova capital do País foi o verdadeiro espírito bandeirante. Meu pai chegou a cidade em 1961, como um pioneiro, para trabalhar em um hospital.⁶ Mudar para Brasília era um plano de ascensão genético-cultural do Brasil. A minha avó plantou um pé de jambo vermelho em seu quintal no dia da inauguração da cidade, ela o batizou de Brasília.

another thing. You create new routes is seen elsewhere.³

I believe that each trajectory is as unique as a fingerprint. In my case, I've learned much more music in the movies industry, meeting people radically diferente from me, traveling a lot, walking in the city streets, with primitive people, with visual artists, in the geography where I was born, revealing little by little pictures that are inside me, trying to remain distinctive in a standardizing society than in the schools and universities where I studied. One doesn't learn Catira dance in school. I guess this is Crystal clear in my music. and especially to those who listen to it for the first time, this is its main characteristic. My music is my fingerprint.⁴

At the same time, we all have some floating bases, gravitation bases, birth, feeding, Reading, history bases that remain. For instance, the foundation of Brasília was drastic to me. Brasília changed the country toward self-esteem of recognizing that we are hillbillies and still can become universal beings.⁵

In this way, what took me to the new nation's capital was the real pioneer spirit. My father arrived in the city in 1961, like a pioneer, to work in a hospital.⁶ Moving to Brasília was a Brazil's cultural-genetic ascension plan. My grandmother planted a red rose apple tree in her backyard on the city's opening day, she christened it Brasília.

In this context, the UnB was very young, just a plant sowed by Darcy Ribeiro, just like every vanguarda of São Paulo and Rio de Janeiro. I had architecture classes with Oscar Niemeyer. He actu-

3 VAZ, Guilherme. Guilherme Vaz: entrevista a Afonso Luz e Sergio Cohn. *Nau – Cultura Pensamento*, número 2:18-25. Rio de Janeiro, 2013.

4 VAZ, Guilherme. *Guilherme Vaz*. Rio de Janeiro: Museu de Arte Moderna, 1975.

5 VAZ, Guilherme. Guilherme Vaz: entrevista a Afonso Luz e Sergio Cohn. *Nau – Cultura Pensamento*, número 2:18-25. Rio de Janeiro, 2013.

6 VAZ, Guilherme. [27/05/2015]. Entrevista concedida a Franz Manata e Saulo Laudaes. Rio de Janeiro.

3 VAZ, Guilherme. Guilherme Vaz: Entrevista por Afonso Luz e Sergio Cohn. 2013. Rio de Janeiro: Nau – Cultura Pensamento, número 2, p.18-25.

4 VAZ, Guilherme. *Guilherme Vaz*. Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 1975.

5 VAZ, Guilherme. Guilherme Vaz: Interviewed by Afonso Luz and Sergio Cohn. 2013. Rio de Janeiro: Nau – Cultura Pensamento, number 2, p.18-25.

6 VAZ, Guilherme. [27/05/2015]. Rio de Janeiro. Interview given to Franz Manata e Saulo Laudaes.

ally didn't give any class, which was interesting. He would draw and explain his drawings, their shapes and curves. I also had filmmaking classes with Paulo Emílio Sales Gomes. The city was the cutting edge of all Brazilian vanguard thought, even of Glauber Rocha's. I saw him many times around there, by the release time of the *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (*Black God, White Devil*).⁷

Thus, the University of Brasília was instrumental in my training, I could feel there the scent of contemporary art. The ability of thinking in many dimensions already happened at the Central Institute of Arts, there was this utopia in the place. Also, I was able to work with Décio Pignatari, Rogério Duprat, Damiano Cozella and other big names. However with the coup on 64, the city and the university were fully destroyed.

So I went to Salvador to continue my education. In this sense, I made a retreat in history to the time of the Father Antonio Vieira's mansions and I could have the scale of Brazil's medieval beginnings. The paradoxes there were immense. Bahia at that time had a tremendous classism, the Bahian society was created in contempt with blacks. I Probably was one of the first people, who the Bahians called "Southern", to study the region. I don't know the reason why they used this term, but they thought people from "the South" had a more cultured repertoire. It was a little bit offensive when they said that to me.

I met Walter Smetak in the music school basement of Universidade Federal da Bahia, he didn't have an office on the upper floor, no one gave him any credit In that basement he would fix some broken instruments with some ancient glues he learn how to make in Czechoslovakia. That place had a perfume; it was like getting in an Middle age alchemist's basement. There I could feel that it was possible to go back at

Nesse contexto, a UnB era muito nova, uma planta semeada por Darcy Ribeiro, com toda a vanguarda de São Paulo e do Rio de Janeiro. Eu tive aula de arquitetura com o Oscar Niemeyer. Não era aula que ele dava, isso que era interessante. Ele desenhava e explicava os desenhos, as formas e as curvas. Também tive aula de cinema com o Paulo Emílio Sales Gomes. A cidade era a ponta de lança de todo o pensamento de vanguarda do Brasil, inclusive do Glauber Rocha. Eu o vi diversas vezes por lá, na época do lançamento de *Deus e o diabo na terra do sol*.⁷

Assim, a Universidade de Brasília foi fundamental para a minha formação, nela pude sentir o perfume da arte contemporânea. A possibilidade de pensar em muitas dimensões já ocorria no Instituto Central de Artes, lá havia essa utopia. Além disso, eu pude trabalhar com o Décio Pignatari, o Rogério Duprat, o Damiano Cozella e outros grandes nomes. Entretanto, com o golpe em 64, a cidade e a universidade foram inteiramente liquidadas.

Então, fui para Salvador continuar minha formação, nesse sentido, fiz um recuo na história, para o tempo dos casarões do padre Antônio Vieira e pude ter a dimensão medieval dos primórdios do Brasil. Os paradoxos lá eram muito grandes. A Bahia daquela época tinha um classismo tremendo, a sociedade baiana foi criada no desprezo com os negros. Provavelmente, fui uma das primeiras pessoas, que os baianos chamavam de "do Sul", a estudar na região. Eu não sei bem o motivo pelo qual se usava esse termo, mas eles consideravam que as pessoas "do Sul" tinham um repertório mais culto. Era um pouco ofensivo quando eles falavam isso para mim.

Foi no porão da escola de música da Universidade Federal da Bahia que eu encontrei Walter Smetak. Ele não tinha uma sala no andar de cima e ninguém lhe dava o menor valor. Naquele porão, ele consertava instrumentos quebrados com umas colas milenares

⁷ VAZ, Guilherme. Guilherme Vaz: Entrevista por Afonso Luz e Sergio Cohn. 2013. Rio de Janeiro: *Nau – Cultura Pensamento*, number 2, p.18-25.

⁷ VAZ, Guilherme. Guilherme Vaz: entrevista a Afonso Luz e Sergio Cohn. *Nau – Cultura Pensamento*, número 2:18-25. Rio de Janeiro, 2013.

que aprendeu a fazer na Tchecoslováquia. O perfume daquele lugar fazia você se sentir nos aposentos de um alquimista da Idade Média. Ali, eu sentia que era possível voltar para os tempos de Pitágoras, dar um salto monumental para o arcaico do mundo. O Smetak era capaz de fazer um violoncelo como o Guarneri e também de inventar instrumentos. Em geral, as pessoas achavam que ele fazia instrumentos diferentes porque não sabia fazer os tradicionais e isso é um erro. Ele colocava as próprias ideias sobre o mundo, os planetas e a geometria arcaica nos seus instrumentos inventados. Era como se você levasse o som ao desnudamento.⁸

Depois, eu fui para o Rio de Janeiro, que é outra experiência. No Rio, há um sentido de liberdade muito grande, de informalismo, que é fundamental para conquistar novos planos na arte, mas o carioca é um pouco superficial, às vezes.⁹

Ao mesmo tempo, a arte como fenômeno mental e não físico partiu de Brasília. Essa ideia não poderia partir do Rio porque a cidade não é transparente para isso. Tudo o que aconteceu foi uma retroalimentação da velha pela nova capital, ocorrida nos anos 70. No rock brasileiro ocorre a mesma coisa nesse momento, outras áreas serão virtualmente atingidas num futuro próximo. Os amarelados sorrisos litorâneos pesados e cegos não viam e não enxergavam que permaneciam produzindo em uma subestrutura cultural criada no Segundo Império brasileiro.

O pensamento de 69/70 foi gerado no planalto e manifestado no litoral. Tudo mais foi adaptado com maior ou menor definição a esse pensamento central. O pensamento de 70 é tão tipicamente do planalto quanto o de 80 é tipicamente do Rio de Janeiro. A fanatização do peso da massa, da cor e da gravidade, a fanatização da matéria jamais

Pythagoras' times, do a monumental leap to the archaic world. Smetak was able to make a cello just like Guarneri and also create. In general, people thought he made different instruments because he did not know how to make the traditional ones and this is a mistake. He put his own ideas about the world, the planets and the archaic geometry in his invented instruments. It was as if you took sound to denudation.⁸

After that, I went to Rio de Janeiro which is another type of experience. In Rio, there is a great feeling of freedom, of informality, which is fundamental in order to conquer new plans in art, but the Cariocas (people from Rio) are a little bit superficial sometimes.⁹

At the same time, art as a mental phenomenon—not a physical one—started in Brasília. This idea could never start in Rio because the city is not so transparent to do that. Everything that happened was a feedback from the old to the new capital, which took place in the 70's. In the Brazilian Rock the same thing took place at that moment, other fields will be literally affected in a near future. Yellowish smiles, heavy coastal, and those blind people who did not see and did not discern that they remained producing in a cultural substructure created in the Second Brazilian Empire.

The 1960's and 1970's thought was generated at the Highlands (where the new capital is) and manifested on the coast. Everything else had been adapted with more or less definition to this central thought. The 70's thinking is so typically from the Highlands as the 80's is typically from Rio de Janeiro. The fanaticism about the weight of the dough, color and gravity, the fanaticism of matter could never have happened in the dizzying empty spaces of the Central Plateau, where en-

⁸ VAZ, Guilherme. *Arte sonora: podcast #01 – Guilherme Vaz*. Entrevista concedida a Franz Manata e Saulo Laudares. Rio de Janeiro, 2013.

⁹ VAZ, Guilherme. Guilherme Vaz: entrevista a Afonso Luz e Sergio Cohn. *Nau – Cultura Pensamento*, número 2:18-25. Rio de Janeiro, 2013.

⁸ VAZ, Guilherme. *Arte Sonora: Podcast #01 – Guilherme Vaz*. 2013. Rio de Janeiro. Interview given to Franz Manata and Saulo Laudares.

⁹ VAZ, Guilherme. Guilherme Vaz: Interviewed by Afonso Luz and Sergio Cohn. 2013. Rio de Janeiro: *Nau – Cultura Pensamento*, number 2, p.18-25.

ergy, act, word, gesture and the noun coordinate themselves to create attitudes that quickly disappear. Pregnant empty abyss of the Brazilian Central Plateau. Physically the group of Brasília was made by me, Meireles and Luiz Alphonsus.¹⁰

It is important to say that when our new Brasília band together with Frederico Moraes made the Experimental Unit at the Modern Art Museum of Rio de Janeiro, the idea was not making conceptual art. Conceptual art has a voodoo aspect for tourist, it's something quite neat with a little touch. Our intention was different, it trended more toward human installations. It wasn't a work that wanted to demonstrate a thought, it wanted to demonstrate an existentiality.¹¹

The Experimental Unit was the beginning of contemporary art in Brazil, in it big clashes happened, among them the opposition between the contemporary and modern artists. We cannot forget to limit this borderline, because the modern is not—in no way—the contemporary. Contemporary art is liquid and modern one is tyrannical, closed and operates from an imperial cosmogony. Brazil has always been disobedient to the rational world; it has always been a bit gauche, in the best sense. Clumsy. I understand this characteristic as an insubmission to this rationalist tyranny. It's a sort of talent for "not being", which is as important as the talent for "being".

Moreover, in this context, one had the great names of Brazilian modernity and it was during modernism that the country has achieved its identity; with Jorge Amado, Graciliano Ramos, Glauber Rocha, Josué de Castro, etc. However, all of them had great resistance to contemporary art.

This modern resistance was deaf and anonymous, but we could feel its pressure in the air

poderia ter acontecido nos vertiginosos espaços vazios do Planalto Central, onde a energia, o ato, a palavra, o gesto e o substantivo se coordenam para criar atitudes que rapidamente desaparecem. O abissal vazio grávido do Planalto Central brasileiro. Fisicamente o grupo de Brasília era constituído por mim, Cildo Meireles e Luiz Alphonsus.¹⁰

É importante dizer que, quando o nosso grupo de Brasília em conjunto com Frederico Moraes criou a Unidade Experimental no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, a ideia não era fazer arte conceitual. A arte conceitual tem um aspecto de macumba para turista, é uma coisa limpinha com uma palavra em cima. A nossa intenção era outra, estava mais para instalações humanas. Não era uma obra que queria demonstrar um pensamento, ela queria demonstrar uma existencialidade.¹¹

A Unidade Experimental foi o começo da arte contemporânea no Brasil, nela aconteceram embates muito grandes. Entre eles a oposição entre os contemporâneos e os modernos. Não podemos nos esquecer de delimitar essa fronteira, pois o moderno não é, de maneira nenhuma, o contemporâneo. A arte contemporânea é líquida, e a moderna é tirânica, fechada e opera a partir de uma cosmogonia imperial. O Brasil sempre foi insubmisso ao mundo racional, sempre foi um pouco *gauche*, no melhor sentido. Desajeitado. Eu interpreto essa característica como uma insubmissão a essa tirania racionalista. Uma espécie de talento para "não ser", que é tão importante quanto o talento para "ser".

Além disso, nesse contexto, você tinha os grandes nomes da modernidade brasileira e foi durante o modernismo que o país atingiu uma identidade com Jorge Amado, Graciliano Ramos, Glauber Rocha, Josué de Castro, etc. Entretanto, todos eles apresentavam grande resistência à arte contemporânea.

10 VAZ, Guilherme. O Essencial Veio de Brasília. In: *Depoimento de Uma Geração: 1969-1970*. Banerj, Rio de Janeiro, 1986.

11 VAZ, Guilherme. Guilherme Vaz: Interviewed by Afonso Luz and Sergio Cohn. 2013. Rio de Janeiro: *Nau – Cultura Pensamento*, number 2, p.18-25.

10 VAZ, Guilherme. O essencial veio de Brasília. In: *Depoimento de uma geração: 1969-1970*. Rio de Janeiro: Banerj, 1986.

11 VAZ, Guilherme. Guilherme Vaz: entrevista a Afonso Luz e Sergio Cohn. *Nau – Cultura Pensamento*, número 2:18-25. Rio de Janeiro, 2013.

Essa resistência moderna era surda e anônima, mas podíamos sentir a sua pressão no ar e nos pequenos atos falhos. Muitas vezes, nós não tínhamos conceitos para lutar contra aquelas ideias. O pessoal dos quadros e das telas de parede estava estarelecido porque a arte estava se deslocando em direção ao chão, ou qualquer outro lugar do mundo. Ficaram com frio na espinha quando viram as primeiras instalações.

Acho muito bonito quando vejo um trabalho de arte contemporânea instalado na floresta, no campo ou no meio de uma cidade. Assim, considero que os passos dados no pensamento da arte naquele momento foram enormes. A geração mais nova não sabe o que é resistir contra pessoas que acham que o lugar da arte é na parede. Naquele momento, nós não tínhamos medo de nenhum combate e também não tínhamos nada para vender. A maioria das questões importantes não é monetizada. Como é que Barrio poderia vender quatro trouxas ensanguentadas numa sociedade conservadora e neoesquerdista? É essa audácia que eu considero importante. Além do mais, o fato de você estar ligado à arte contemporânea não quer dizer que você não gosta da grande pintura. A arte contemporânea não é uma ideologia, é uma visão de mundo e isso é muito maior que uma ideologia.

Foi nesse contexto que eu fiz uma exposição, juntamente com Cildo Meireles e Thereza Simões, chamada "Agnus Dei". Foi seminal. Aconteceu em 1970 no Rio de Janeiro, na Petit Galerie, onde cada artista deveria ocupar o espaço por uma semana. A minha exposição não tinha nada além de um bilhete no fundo da galeria. Então, como as circunstâncias eram modernistas, havia alguns garçons servindo coquetéis e as madames ficaram esperando pelos quadros que seriam comercializados. O tempo foi passando e nenhum quadro chegava, acho que elas devem ter pensado que o artista estava atrasado.

A verdadeira ira veio depois de 11 da noite, juntamente com a resistência surda que, acrescida do

and in small parapraxes. Many times, we didn't have concepts to fight against those ideas. Frames and wall screens people were terrified because art was moving toward the ground, or to any other place in the world. They had goose bumps when they saw the first installations.

I find it very beautiful when I see a work of contemporary art installed in a forest, in the country, or in the middle of the city. Therefore, I consider that the steps taken at the thought of art at that time were enormous. The new generation doesn't know what is to resist against people that think art's place is on the wall. At that time, we were not afraid of any fight and we also didn't have anything to sell. The most important issues are not monetized. How could Barrio sell four bloody bundles in a conservative and neo-liberal society? It's this audacity that I consider important. Besides, the fact that one is connected to contemporary art does not mean you do not like large painting. Contemporary art is not an ideology, it's a world view and this is bigger than an ideology.

It was in this context that I did an exhibition, together with Cildo Meireles and Thereza Simões, called *Agnus Dei*. It was seminal. It happened in 1970 in Rio de Janeiro, at Petit Galerie, where every artist should occupy the space for a week. My exhibition had nothing but a ticket at the end of the gallery. Then, since it was a modernist context, there were waiters serving cocktails and the well-off ladies stayed waiting for the paintings which would be sold to be put on the wall. Time passed by and since no painting arrived, I guess they thought the artist was late.

Real rage came after 11 pm, together with the deaf resistance, which increased with alcohol, made people reveal all of their traditionalism. After the *vernissage*, Franco Terranova, the gallery's owner, locked the place with a padlock. The exhibition that should last a week was closed at that very night. He agreed with the audience.

I had no doubt that this was the first completely immaterial exhibition. Nobody understood anything. Today when you say, “everyone here is a work of art” people understand and have a different feeling. Following this logic, if I am a work of art, I can act and think like a work of art. Therefore contemporary art brings self-esteem that modern art never took in consideration. Modernity always despised the spectator, considering mediocre its brainpower. This imperial and authoritarian side of modern art must be made clear. Contemporary art says, “you are not inferior”, it includes us. This respect for the human being is very important. Each is a piece within that fundamental mechanics that constitutes both the world and art. These conceptions will also create new books, new thinking, new philosophies, all impossible in modern era.

Moreover, in the beginning of the 20th century some people said that anyone could be an artist, Duchamp is one of them and I do not and will never deny this sentence. This affirmation is revolutionary, but people often forget to mention the cost to become an artist. This lack of the second half of the sentence has already caused many mistakes. Brazilian society did not notice the artist as part of it. The artist was once part of the society, today he is called for therapy. However, I think you can create subsistence in art, as long as one does not want to be the owner of the game. Brazilian artist is still very immature, both the artist and the society. It makes me very scared that artists with only a two-year career are already writing books, certainly these people will not be able to maintain this height.

It is important to have a little bit of humility and being humble is not being stupid, it's to know how to anticipate one's way with conscience, without losing one's ideas. Understanding the need of lowering one's head to the universe and be able to look its way, to find out who are your allies and to keep the quality of your

álcool, fez com que as pessoas revelassem todos os seus conservadorismos. Depois do *vernissage*, Franco Terranova, dono da galeria, trancou o espaço com um cadeado. A exposição, que duraria uma semana, foi fechada na mesma noite. Ele concordava com o público.

Eu não tenho dúvida alguma de que essa foi a primeira exposição completamente imaterial. Ninguém entendeu nada. Hoje quando você fala “cada um aqui é uma obra de arte” a pessoa entende e tem outro sentido. Nessa lógica, se eu sou uma obra de arte, posso agir e pensar como uma obra de arte. Por isso, a arte contemporânea traz uma autoestima fundamental que a moderna nunca levou em consideração. A modernidade sempre desprezou o espectador, considerando medíocre a sua capacidade intelectual. Esse lado imperial e autoritário do moderno tem de ser deixado bem claro. A arte contemporânea diz: “vocês não são inferiores”, ela te inclui. Esse respeito pelo ser humano é muito importante. Cada um é uma peça nessa mecânica fundamental que constitui tanto o mundo quanto a arte. Essas concepções ainda vão gerar novos livros, novas reflexões, novas filosofias, todas impossíveis na era moderna.

Além disso, no começo do século XX, algumas pessoas disseram que todos podem ser artistas; Duchamp estava entre elas e eu não nego e jamais negarei essa frase. Essa afirmação é revolucionária, mas esquecem de dizer o preço que custa ser um artista. Essa falta da segunda parte da frase já ocasionou muitos enganos. A sociedade brasileira não absorveu o artista como parte dela. O artista já fez parte da sociedade, hoje ele é chamado para terapia. No entanto, acho que é possível criar uma sobrevivência na arte, desde que você não queira ser o dono da bola. O artista brasileiro ainda é muito imaturo, tanto o artista quanto a sociedade. Assusta-me que artistas com apenas dois anos de carreira já estejam fazendo livros, certamente essas pessoas não vão conseguir manter esse voo.

É preciso ter um pouco de humildade, e ser humilde não é ser idiota, é saber antecipar o seu caminho com consistência, sem perder as suas ideias. Compreender a necessidade de baixar a cabeça para o universo e ser capaz de olhar o seu caminho, descobrir quem são os seus aliados e manter a qualidade do seu trabalho. Outro dia, um artista me contou que só fez cinco exposições nos últimos dois anos, isso é tão tolo que eu nem soube o que responder.

Precisamos pensar sobre o uso do termo “pesquisa” em arte, porque tem uma maneira *kitsch* de ver isso. Essa palavra entrou em moda há uns 15 anos, e muita gente está enganada a respeito disso. Às vezes vejo pessoas fazendo pesquisas, quer dizer, pesquisa para elas é procurar uma coisa estranha, que não esteja relacionada com a vida delas. Acho que isso não significa nada, tudo o que posso chamar de pesquisa, qual o significado dessa palavra? Seria uma procura, mas de quê? Tem de haver um sentido, uma direção nesse movimento. O que procuro são coisas relacionadas estreitamente ao nascimento do meu bebê. Porque o meu trabalho, à medida que vai se processando, vai abrindo áreas novas, que a mim mesmo me assustam. Aí que tá, um trabalho de abertura não assusta só ao público, ele assusta ao próprio cara que está criando.¹²

Nesse sentido, uma das coisas com que luta a arte contemporânea é a noção de estilo e isso é tão pouco abordado que ainda hoje existem artistas à procura de um estilo. Eles ainda não entenderam a arte contemporânea, pois quando se fala em multiplicidade de linguagens é preciso entender que a produção do artista também terá uma grande variedade de ângulos. Nós podemos produzir um trabalho tão diametralmente diferente do outro que podem até desconfiar que os dois trabalhos não sejam do mesmo artista.

A procura da unidade diz respeito à vontade de satisfazer o sistema instalado, de vender e ser

work. The other day an artist told me that he only made five exhibitions in the last two years; this is so silly that I did not know what to say.

We need to think about the use of the term “research” in art, because there is a *kitsch* way of seeing it. This word came into fashion some 15 years ago, and many people are mistaken regarding it. Sometimes I see people researching—that is, research to them is to look for weird things that are not related to their lives. I think that means nothing, all that I can call research, what is the meaning of this word? Would that be a search, but search for what? There must be a sense, a direction in this movement. What I look for are things strictly related to the birth of my baby. For my work, as it is processing it opens new areas that scare me. Now, here is the thing—an opening work does not scare only the public, but it scares the guy who is creating it.¹²

In this sense, one of the things that contemporary art fights is against the sense of style and this is so little explored that even today there are artists looking for a style. They haven’t understood contemporary art yet, because when it comes to multiplicity of languages we need to understand that the artist’s production will also have a wide range of angles. I can produce two works so diametrically different from each other that one may even suspect that they are not from the same artist.

The search for unity refers to the will of satisfying the installed system, of selling and being accepted by the predictability of consistency. Human beings have a weakness: to search for things that are repeated and that give them a sense of security. The brands try to do that, capitalism completely dominated human thought and spirit. In this sense, I, who am not Marxist, agree with Marx. The artist is becoming a merchandise and

12 CHAVES, Xico; CYNTRÃO, Sylvia. *Da pauliceia à centopeia desvairada: as vanguardas e a MPB*. Rio de Janeiro: Elo, 1999. Entrevista concedida a Xico Chaves.

12 CHAVES, Xico; CYNTRÃO, Sylvia. *Da paulicéia à centopéia desvairada: as vanguardas e a MPB*. Rio de Janeiro: Elo, 1999. Interview given to Xico Chaves.

so are the people around him. A collector for instance, wants to collect bottles of a certain soft drink, Always signed up in the same way.

So this brings an immediate but temporary victory to the artist, because he will be recognized as a person who fulfills a certain market expectation. At the same time, after two or three years a philosophical aliasing of the artist's expansion possibility begins to occur, and of course, it will become the residue of this deception. Therefore; in order to a gallery has seriousness it needs to put its philosophy above the sales, but galleries in Brazil think only below the Market sales. There is still no gallery which ideation is higher than the capital.

In our country, the gallery owner most of the time was a character who everyone suspected and that was extremely embarrassing. There wasn't any gallery owner who studied about it, who loved what he did, who talked to the artists, who was interested in Reading books in other languages, etc. In addition, they sold works for decadent society ladies who bought something only in order to appear on some magazine social column. Many times the gallery owner himself had no idea of what he was selling.¹³

Thus, the art system needs to undergo a revolutionary analysis as large as the class system. Individuals must be able to go directly to the art producers—the artists—without added value. Art system is in a pre-Engels and pre-Marx status, devastated by all the added value types. Revolution is not contemplated in art and it has to start. In the Latin art neither Reformation nor John Knox was made. Everything is settled and Luther's ninety-five theses have not been nailed to the galleries doors yet. The revolutionary analysis of the art system is the basic point of a possible start to shut those who shut the power

aceito pela previsibilidade da coerência. O ser humano tem uma fraqueza: buscar coisas que se repetem e lhe conferem a sensação de segurança. As marcas tentam fazer isso, o capitalismo dominou completamente o pensamento e o espírito humano. Nesse sentido, eu que não sou marxista, concordo com Marx. O artista está se transformando em um produto e as pessoas que estão em torno dele também. O colecionador, por exemplo, quer colecionar garrafas de certo refrigerante, sempre assinadas da mesma maneira.

Então, isso dá uma vitória imediata, mas provisória, ao artista, porque ele passa a ser reconhecido como uma pessoa que cumpre uma determinada expectativa do mercado. Ao mesmo tempo, depois de dois ou três anos, começa a ocorrer um serrilhamento filosófico da possibilidade de expansão desse artista e, naturalmente, ele se tornará o resíduo desse engano. Assim, para uma galeria ter seriedade ela precisa colocar a sua filosofia acima das vendas, mas as galerias no Brasil pensam todas abaixo das vendas. Não tem, ainda, uma galeria cuja ideação seja maior que o capital.

No nosso país, o galerista, na maioria das vezes, era uma figura que todo mundo desconfiava e isso era extremamente constrangedor. Não existia um galerista que estudasse, que gostasse da coisa, que falasse com os artistas, que se interessasse em ler livros em outras línguas, etc. Além disso, eles vendiam para uma sociedade de madames decadentes que compravam aquilo somente para sair em alguma coluna social. Muitas vezes, o próprio galerista não tinha a menor noção do que ele estava vendendo.¹³

Assim, o sistema da arte precisa passar por uma análise revolucionária tão grande como o sistema de classes. Os seres devem poder se dirigir diretamente aos produtores de arte, aos artistas, sem mais-valia. O sistema da arte se encontra num ponto

13 VAZ, Guilherme. *Arte Sonora: Podcast #01* – Guilherme Vaz. 2013. Rio de Janeiro. Interview given to Franz Manata e Saulo Laudaes.

13 VAZ, Guilherme. *Arte sonora: podcast #01* – Guilherme Vaz. Entrevista concedida a Franz Manata e Saulo Laudaes. Rio de Janeiro, 2013.

pré-Engels e pré-Marx. Devastado por todas as espécies de mais-valias. A revolução não é cogitada nas artes e precisa começar. Na arte latina nem a Reforma foi feita. Nem John Knox. Tudo é marcado e as noventa e cinco teses de Lutero ainda não foram pregadas nas portas das galerias. A análise revolucionária do sistema da arte é o ponto basilar de um início possível que cale os que calam a potência da potência, por uma ordenação social da arte abstrusa de lesa-majestade contra a imaginação.¹⁴ Logo, um trabalho de arte entre aspas não é uma coisa para se divertir no fim de semana. É um trabalho em que a pessoa está se colocando em suas funções vitais. Quando uma pessoa faz um trabalho reacionário, de arte, isso quer dizer muito mais que o próprio trabalho. Quando você vai criar alguma coisa, isso é um retrato seu como pessoa.¹⁵

Voltando à Unidade Experimental (UE) do MAM, eu gostaria de comentar as suas desavenças com o tropicalismo. O João Guimarães Rosa e a sua visão plana tinham mais a ver com a UE do que o tropicalismo.¹⁶ Nós, ligados a Brasília e à Unidade Experimental, nunca tivemos uma relação com os tropicalistas. Apesar disso, a historiografia sugere que somos um desdobramento deles e isso é um erro capital. Existe uma coisa curiosa, havia certa crítica da nossa parte, do grupo experimental, de que houve uma espécie de estetização do mau-caratismo pelo tropicalismo. É uma espécie de tentar tornar estéticas ações que para nós eram de má-fé filosófica, má-fé estética, má-fé social, má-fé artística... E eu acho que isso é outra questão que nunca nos deixou aproximar. Hélio Oiticica estava na “Information” junto conosco, ele era um dos quatro brasileiros que estavam lá. Éramos eu, o

of power by a social ordering of abstruse art of lese majesty against imagination.¹⁴ Therefore, a work of art in quotes, is not something to have fun during the weekend. It’s a work in which the person is putting himself in his vital functions. When a person makes a reactionary work of art, it means much more than the work itself. When you’re going to create something, that thing is a picture of yours as a person.¹⁵

Getting back to the MAM Experimental Unit (EU), I would like to comment on its disagreement with Tropicalismo. João Guimarães Rosa and his flat vision had more to do with EU than Tropicalismo.¹⁶ We, who were linked to Brasília and the Experimental Unit, never had a relationship with tropicalistas. Nevertheless, history suggests that we are a split out of them and this is a capital mistake. There is something curious, there was a certain criticism on our part—the experimental group—that there was a kind of villainess aestheticization by Tropicalismo. It’s a kind of attempt to make aesthetic actions which for us were philosophical bad faith, aesthetic bad faith, social bad faith, artistic bad faith.... And I think that’s another issue that never left us approach each other. Hélio Oiticica was at “Information” together with us, he was one of the four Brazilians who was exposing there. They were me, Hélio, Cildo and Arthur Barrio. But there was a better dialogue with him, neither with Rogério Duarte, not with any other tropicalista. It was a gap that needs to be studied.¹⁷

14 VAZ, Guilherme. Três ventos, dois vácuos e uma espada. In: *Sérgio Bernardes: cinema é miração*. 40º Festival de Brasília do Cinema Brasileiro. Brasília, 2007.

15 CHAVES, Xico; CYNTRÃO, Sylvia. *Da pauliceia à centopeia desvairada: as vanguardas e a MPB*. Rio de Janeiro: Elo, 1999. Entrevista concedida a Xico Chaves.

16 VAZ, Guilherme. *Arte sonora: podcast #01 – Guilherme Vaz*. Entrevista concedida a Franz Manata e Saulo Laudares. Rio de Janeiro, 2013.

14 VAZ, Guilherme. Três ventos, dois vácuos e uma espada. In: *Sérgio Bernardes: cinema é miração*. 40º Festival de Brasília do Cinema Brasileiro. Brasília, 2007.

15 CHAVES, Xico; CYNTRÃO, Sylvia. *Da pauliceia à centopeia desvairada: as vanguardas e a MPB*. Rio de Janeiro: Elo, 1999. Interview given to Xico Chaves.

16 VAZ, Guilherme. *Arte Sonora: Podcast #01 – Guilherme Vaz*. 2013. Rio de Janeiro. Interview given to Franz Manata and Saulo Laudares.

17 VAZ, Guilherme. Guilherme Vaz: Entrevista por Afonso Luz e Sergio Cohn. 2013. Rio de Janeiro: *Nau – Cultura Pensamento*, número 2, p.18-25.

Despite everyone saying that the exhibition was seminal, no one realizes that there were four Brazilians in it, and that at that time, Brazil was a country even more confused. I've never seen a study in Brazilian universities on the participation of national artists at *Information*.

Today there are many artists who think you have to learn contemporary art abroad and when they come back here, they bring a story baggage of contemporary art that has nothing to do with the history of Brazil. They do not know that contemporary art was also born here, with other roots, but with the same power. The clarity of this can be seen with the exhibition *Information*, held in NY in 1970. When curator Kynaston McShine was here, we met each other at Frederico Moraes' house and he told me that he wanted to make an trailblazing contemporary art exhibition and when he saw our works, he didn't ask us if we have been to NY or Paris; he simply said "I want all of this".

In this sense, visual arts in Brazil in terms of legacy and thought, are much more important than concrete poetry, for example. With this affirmation, I don't want intend to create a *ranking*, I'm acknowledging a bridge. Although we advance towards other parameters, we will be under the aegis of tradition. That's why it is important to respect it, even if we are not subordinate to it. The visual arts are the pilot of humanity for over 200 years and all major points of human evolution were discussed in them.

This way, when we speak about sound art we are within the field of visual arts. That's why John Cage was always in this context, together with Rauschenberg, Jasper Johns and many others. And so was Luigi Russolo; this artist already made sounds with sirens in 1912. Imagine what people would think of those compositions in a music school... It is very important to ponder about the importance of visual arts, not from the point of view of visibility, but from the

Hélio, o Cildo e o Arthur Barrio. Mas não havia um diálogo maior com ele, nem com o Rogério Duarte, nem com nenhum tropicalista. Isso foi uma lacuna, que precisa ser estudada.¹⁷

Apesar de todo mundo falar que a exposição foi seminal, ninguém se dá conta de que havia quatro brasileiros nela e que, naquela época, o Brasil era um país ainda mais confuso. Eu nunca vi um estudo nas universidades brasileiras sobre a participação dos artistas nacionais na "Information".

Hoje existem muitos artistas que pensam que é preciso aprender arte contemporânea fora do país e quando eles voltam para cá, trazem uma bagagem de história da arte contemporânea que não tem nenhuma relação com a história do Brasil. Eles não sabem que a arte contemporânea também nasceu aqui, com outras raízes, mas com a mesma potência. A clareza disso pode ser observada com a exposição "Information", realizada em Nova York no ano de 1970. Quando o curador Kynaston McShine esteve aqui, encontramos na casa de Frederico Moraes e ele me disse que queria fazer uma exposição pioneira de arte contemporânea e ao ver os nossos trabalhos, não nos perguntou se havíamos estado em Nova York ou Paris; apenas disse "eu quero tudo isso aqui".

Nesse sentido, as artes visuais no Brasil, em termos de legado e pensamento, são muito mais importantes do que a poesia concreta, por exemplo. Com essa afirmação não pretendo fazer um *ranking*, estou reconhecendo uma ponte. Ainda que a gente avance para outros parâmetros, estaremos sob a égide da tradição. Por isso é importante respeitá-la, mesmo que não sejamos subordinados a ela. As artes visuais são o piloto da humanidade há mais de 200 anos e todos os grandes pontos de evolução humana foram discutidos dentro delas.

Dessa forma, quando a gente fala de arte sonora, estamos no campo das artes visuais. Por isso John

17 VAZ, Guilherme. Guilherme Vaz: entrevista a Afonso Luz e Sergio Cohn. *Nau – Cultura Pensamento*, número 2:18-25. Rio de Janeiro, 2013.

Cage viveu o tempo todo nesse contexto, juntamente com Rauschenberg, Jasper Johns e muitos outros. O Luigi Russolo também; esse artista já fazia sons com sirenes em 1912. Imagine o que pensariam dessas composições em uma escola de música! É muito importante refletir sobre a importância das artes visuais, não do ponto de vista da visualidade, mas do pensamento que elas trouxeram para a humanidade. Isso não ocorreu em nenhuma outra área.¹⁸

Houve um momento das vanguardas em que o tempo [música] se expandiu para o espaço [visualidade], e o espaço [visual] se expandiu para o tempo [musical]. Podemos denominar também essas dimensões, “som e espaço”. Dessa maneira eu não fiz artes visuais ou artes plásticas, mas “música expandida para o espaço”, ou “tempo espaço”, mas sempre “música”, assim como os artistas visuais fizeram “espaço tempo”, mas são artistas “visuais”. Essas duas tendências se encontraram na Unidade Experimental, no MAM; as duas vanguardas se encontraram, a da música e a das artes visuais, e daí surgiram as primeiras “instalações” na história do país, as instalações são justamente isso, o “tempo-espaço”. Ela foi fundada por Cildo Meireles [visual], Guilherme Vaz [música] e Frederico Moraes [crítica].¹⁹

De modo que a arte sonora pegou na veia, como diz o brasileiro comum. O porquê disso ter acontecido é que nós precisamos entender. Eu acho que o som tem uma transversalidade, que consiste na união de assuntos completamente distintos. O som tem uma cola, uma amálgama própria, fazendo com que a arte sonora seja esférica e isso quer dizer que ela se opõe à noção de cubo. A gente fala que a modernidade é o “cubo”, um sistema que se pauta na negação, em que para se ver uma das faces é preciso negar as outras. Na esfera, a parte negada é mínima. Assim o pensamento esférico, não age por rejeição de ângulos, mas

thought that they brought to humanity. This did not occur in any other area.¹⁸

There was a period of the vanguards where time [music] expanded itself into space [visuality] and space [visual] expanded itself into time [music], we can also call these dimensions “sound and space”. This way I did not do plastic arts or visual arts, but “music expanded into space”, or “space-time”, but always “music”, just like visual artists made “space-time”, but are “visual” artists. These two trends met in the Experimental Unit at the MAM, the two vanguards met—the musical and the visual arts one—and from there came the first “installations” in the country’s history, the installations are just that: “space-time”. It was created by Cildo Meireles [visual], Guilherme Vaz [music] and Frederico Moraes [critique].¹⁹

So the sound art got in the vein, as the common Brazilian says. The reason why it happened is what we need to understand. I think sound has a transversality, which consists of the union of subjects completely different. Sound has a type of glue, a proper amalgam causing the sound art to be spherical and that means that it opposes to the cube concept. We say that modernity is the “cube”, a system that is guided in denial, where to see one of the faces one needs to deny the others. In the sphere the denied part is minimal. So the spherical thinking does not act by rejection of angles, but by a re-articulation of them. In this sense, to the modernist thinking is important to be against something. The Mondrian art, for example, is against the figure. The word “against” is defining one for modernity. The spherical thinking does not state what it is insofar as it is opposed to something. Sound art works with the sense of junction, so maybe that’s why it has been “caught in the vein”.

18 VAZ, Guilherme. *Arte sonora: podcast #01 – Guilherme Vaz*. 2013. Entrevista concedida a Franz Manata e Saulo Laudares. Rio de Janeiro, 2013.

19 VAZ, Guilherme *apud* CARON, J.-P. A era do incomum na arte: conversas com Guilherme Vaz. *Revista Claves*, 9:61-80, 2013.

18 VAZ, Guilherme. *Arte Sonora: Podcast #01 – Guilherme Vaz*. 2013. Rio de Janeiro. Interview given to Franz Manata e Saulo Laudares.

19 VAZ, Guilherme *apud* CARON, J.P. A Era do Incomum na Arte: Conversas com Guilherme Vaz. *Revista Claves*, João Pessoa, n.9, p. 61-80, 2013.

This has to do with the desire to stop conducting a symphonic orchestra to play music on the wall; we do not need to force a consistency. All of this is as important as placing this multiple universe within sound art. It's not just a matter of having many languages in the same job, but one allowing many languages as author. This does not belong only to the object, but also to the subject, you have to be polysemantic these two senses. We have not reached that degree of liberation for fear and for qualm of otherness. Brazil always has a tricky angle and it is this condition that can create a language that is ours.

It is also important to say that although there are works entirely made with sound, in that context we did not use the term sound art, it was just art. To define concepts is good to organize thought, but we must be careful that it does not become a limiter. Another important point is that it is absolutely possible to make sound art in silence, when it is possible there will be a big misunderstanding of what it means. Silence sometimes is more dramatic than sound, making one better understand what's being said. I like a lot stop thinking in front of a landscape or anything that interests me; I stop thinking so that free thinking arises and one refrains himself from commanding, in this consists the essence of silence.

In this sense, I believe that it is not the time to create any new lexicon for sound art. I say this because the question I am most interested in sound art is its superiority to music. Music accumulated syntax for a thousand years, so that in order to see one composing he needs to go through a bunch of theories. So what happens with sound art is that the less vocabulary and grammar for this open angle the better. The bow must remain open, syntax limits. Sound art has zero syntax that's exactly why today, it is more important than the music for me. I want to do an article called "zero Syntax". The syn-

por uma rearticulação deles. Nesse sentido, para o pensamento modernista é importante ser contra alguma coisa. A arte de Mondrian, por exemplo, é contra a figura. A palavra "contra" é definidora para a modernidade. O pensamento esférico não afirma o que ele é na medida em que se opõe a algo. A arte sonora trabalha com a noção de junção, talvez por isso ela tenha "pegado na veia".

Isso tem a ver com a vontade de parar de reger uma orquestra sinfônica para tocar música na parede, não precisamos forçar uma coerência. Tudo isso é tão importante quanto colocar esse universo múltiplo na arte sonora. Não é somente uma questão de ter muitas linguagens no mesmo trabalho, mas de você se permitir muitas linguagens como autor. Isso não é só do objeto, mas também do sujeito, você tem de ser polissemântico nesses dois sentidos. Nós ainda não chegamos a esse grau de libertação, por medo e por receio da alteridade. O Brasil sempre tem um ângulo imprevisível e é dessa condição que pode sair uma linguagem nossa.

Também é importante dizer que apesar de existirem trabalhos inteiramente com som, naquele contexto nós não utilizávamos o termo arte sonora, era só arte. Definir conceitos é bom para organizar o pensamento, mas precisamos ter cuidado para que isso não se torne algo limitador. Outro ponto importante é que é absolutamente possível fazer arte sonora em silêncio, quando não for capaz haverá um grande mal-entendido do que ela significa. O silêncio, às vezes, é mais dramático que o som, fazendo perceber melhor o que está sendo dito. Agrada-me bastante parar de pensar diante de uma paisagem ou qualquer coisa que me interesse; parar de pensar para que o pensamento livre surja e você se abstenha de comandar, nisso consiste a essência do silêncio.

Nessa direção, acredito que não é o momento para a criação de nenhum novo léxico para a arte sonora. Digo isso, pois a questão que mais me interessa na arte sonora é a sua superioridade em relação à música. A música acumulou sintaxe durante mil anos, de tal forma que para o sujeito compor

ele necessita passar por uma grade enorme de teoria. Então o que acontece com a arte sonora é que quanto menos léxico e gramática para esse ângulo aberto melhor. O arco deve permanecer aberto, a sintaxe limita. A arte sonora tem sintaxe zero, justamente por isso que hoje, ela é mais importante que a música para mim. Eu quero fazer um artigo chamado “Sintaxe zero”. A sintaxe que a arte sonora tem é interna ao trabalho, ainda bem que não existem livros de como fazê-la.²⁰

De tal modo que quando percebi que a arte conceitual estava se tornando formal quis introduzir elementos reais e conhecer os povos pré-históricos do Brasil (pessoas do período paleolítico). Tinha de preencher essa lacuna. É uma humanidade nova, eles vivem num eterno presente, numa vida simbólica.²¹ É incrível pensar que tem gente vivendo perfeitamente bem sem metal, em um mundo onde a noção de arte está ligada a outro tipo de tempo, relacionada às estações do ano em vez de galerias. Essas pessoas não entendem que a gente transporte um trabalho de arte de um lugar para o outro, para eles os trabalhos de arte estão contextualizados com um determinado tempo e paisagem. O capitalismo transporta qualquer trabalho para qualquer lugar do mundo, porque transforma a arte em produto.

Agora faça uma reparação geográfica, durante todo o período em que eu estive fora do circuito oficial da arte, eu estive trabalhando. Existe uma tendência de artistas que olham para o Leste e de outros que olham para o Oeste. Pessoas que tendem para o Leste vão até Paris, Roma, etc., o leste do mundo, a civilização anterior. Pessoas que se interessam pelo desbravamento da América e do mundo indígena tendem para o Oeste. Esses dois eixos são complementares, apesar de dialéticos e distintos. Eu sou implicado a essa vertente que olha para o

tax sound art has is internal to work, thankfully there are no books on how to do it.²⁰

That is so that when I realized that conceptual art was becoming formal wanted to introduce real elements and meet the prehistoric peoples of Brazil (people of the Paleolithic period). I had to fill that gap. It is a new humanity; they live in an eternal present, in a symbolic life.²¹ It is amazing to think that there are people living perfectly well without metal, in a world where the notion of art is connected to another kind of time, related to the seasons rather than galleries. These people do not understand that we take a work of art from one place to another, for them the artwork is contextualized in a particular time and landscape. Capitalism carries any job anywhere in the world, because it transforms the art into merchandise.

Now make a geographical repair, during the whole period I've been outside the official art circuit, I've been working. There is a tendency of artists who look to the east and others who look to the west. People who tend to the east go to Paris, Rome, etc., the eastern world, the previous civilization. People who are interested in trailblazing America and the indigenous world tend to the west. These two axes are complementary, although dialectical and distinct. I am involved in this trend that looks to the west and ends up also looking to Asia and the Pacific, you will not find many people thinking like that. It's funny, because that my production hiatus in the official circuit is actually my presence in the West and that is not taken in consideration in the east. As the east is dominant, my experience with the natives does not count as experience.

When Cage was in the Netherlands, they asked him how it is possible to compose far away from the centers of traditional and he replied,

20 VAZ, Guilherme. *Arte sonora: podcast #01 – Guilherme Vaz*. Entrevista concedida a Franz Manata e Saulo Laudaes. Rio de Janeiro, 2013.

21 VAZ, Guilherme *apud* CONDE, Ana Paula. Contra o som-alma penada. *Revista Trópico*, s.d.

20 VAZ, Guilherme. *Arte Sonora: Podcast #01 – Guilherme Vaz*. 2013. Rio de Janeiro. Interview given to Franz Manata and Saulo Laudaes.

21 VAZ, Guilherme *apud* CONDE, Ana Paula. Contra o som-alma penada. *Revista Trópico*, s.d.

"How can you compose so close to the centers of tradition?"²² I will always be connected to the West, the world that goes towards pioneering, I have passion for the wilderness and I used to say that Araguari, the city where I was born, is 50 meters from the end of the world. That's a little hard to tell the artists from Rio, where the world seems reduced to the bakery, the book store, and gallery. This is a pathetic side that artists from Rio have and I'm not even a little bit afraid to say, this is nothing wrong against them, but they have no idea of the wilderness. I've entered the forest with an artist who could not see a spider without trembling with fear and he thinks he can tame something in art. I wonder if he is not afraid of art because it is also full of spiders.

In the west, I met an Indian named Carlos Bedurap Zoró and asked him to paint on a larger scale small paintings that made the objects with the tip of his spear. He began practicing indigenous painting and it was very important to me. Despite my work goes miles away from Constructivism, I wanted the Indian geometry, freehand made, reached a certain category. Within this geometry there is a philosophy, a world thinking. It is a geometry of life. One of the issues that bothers me in the Brazilian Constructivism is that everything happens away from the Indian geometry, far from the hinterlands. The drawings on leather of the hinterland, for example, are totally Brazilian, it has no influence from nowhere. So why bringing that Russian Constructivism? Nonsense.

There are indigenous groups in the Xingu that they have amazing geometries. I do not write in tune with the Brazilian constructivism, which reduces the world to three or four formulas. You can rule the world with a much more advanced geometry, which accepts curves. Curve is geometric and have you ever seen something more Brazilian

Oeste e que também acaba olhando para a Ásia e para o Pacífico, você não encontra muitas pessoas pensando nesse ponto. É engraçado, porque esse meu hiato de produção no circuito oficial é na verdade a minha presença no Oeste e que não é contado no Leste. Como o Leste é dominante, a minha vivência com os indígenas não conta como experiência.

Quando Cage estava na Holanda, perguntaram-lhe como era possível compor longe dos centros de tradição e ele disse "como vocês conseguem compor tão perto dos centros de tradição?"²² Eu sempre serei ligado ao Oeste, o mundo na direção do desbravamento, tenho paixão pelo ermo e costume dizer que Araguari, a cidade onde nasci, fica a 50 metros do fim do mundo. Isso é um pouco difícil de contar aos artistas do Rio, onde o mundo parece reduzido à padaria, o *book store* da livraria e a galeria. Esse é um lado patético que os artistas do Rio têm e eu não tenho o menor receio de dizer, isso não é nada de mal contra eles, mas eles não têm ideia do ermo. Eu já entrei na floresta com um artista que não podia ver uma aranha sem tremer de medo e ele acha que pode desbravar alguma coisa na arte. Pergunto-me se ele não tem medo da arte, porque ela também está cheia de aranhas.

No Oeste, encontrei um indígena chamado Carlos Bedurap Zoró e pedi a ele que pintasse em maior escala as pequenas pinturas que fazia nos objetos com a ponta de sua lança. Ele começou a praticar pintura indígena e isso foi muito importante para mim. Apesar do meu trabalho passar longe do construtivismo, eu queria que a geometria indígena, feita a mão livre, atingisse uma determinada categoria. Nessa geometria existe uma filosofia, um pensamento de mundo. É uma geometria da vida. Uma das questões que me incomoda no construtivismo brasileiro é que tudo acontece distante da geometria indígena, distante dos sertões. Os desenhos sobre couro dos sertões, por exemplo, são totalmente brasileiros,

22 VAZ, Guilherme *apud* CARON, J.P. A Era do Incomum na Arte: Conversas com Guilherme Vaz. *Revista Claves*, João Pessoa, n.9, p. 61-80, 2013.

22 VAZ, Guilherme *apud* CARON, J.-P. A era do incomum na arte: conversas com Guilherme Vaz. *Revista Claves*, 9:61-80, 2013.

não têm influência de lugar nenhum. Para que trazer construtivismo russo? Isso é uma besteira.

Existem etnias indígenas no Xingu que têm geometrias sensacionais. Eu não componho em sintonia com o construtivismo brasileiro, que reduz o mundo a três ou quatro fórmulas. Você pode ordenar o mundo com uma geometria muito mais avançada, que assuma curvas. A curva é geométrica e você já viu coisa mais brasileira do que a curva? É uma geometria estranha porque o cálculo dela tem um Pi, aquele número infinito. Além disso, ela não fecha e o Brasil é esférico e circular. O Oscar Niemeyer foi bom nisso, o que me interessa nele não é o construtivismo, mas a curva. Ela se organiza em um tipo diferente de ordem, sem exclusão. A curva é social e incluyente.²³

Ao mesmo tempo, a minha música tinha se tornado um ato poético. Ela estava em atitudes que não eram exclusivamente sonoras. Achei que tudo estava ficando um pouco formal. Incluí elementos não formais, sociologia, antropologia e influências indígenas.²⁴ Foi quando realizei o concerto *Música em Manaos*, em que indígenas e uma orquestra erudita tocam juntos. A etnia gavião-ikolen fechou comigo imediatamente. Fabricaram os violinos paleolíticos *iritiraam*, ensaiaram as canções, escolhendo as melhores, ensaiaram e aperfeiçoaram os murmúrios de caça, colocaram suas roupas miseráveis em sacolas de plástico velhas e nos preparamos para o combate de enfrentar uma Orquestra Filarmonica Bielorrussa dentro do Teatro Amazonas em Manaus, a cerca de mil e duzentos quilômetros do local onde estávamos. Iniciamos a expedição longuíssima, chegamos, vimos e vencemos. Os bielorrussos aplaudiram os índios batendo os pés sobre o solo numa saudação clássica de orquestra.²⁵

than a curve? It's a strange geometry because its calculation has Pi, that infinite number. Moreover, it does not end and Brazil is spherical and circular. Oscar Niemeyer was good at it, what he has that interests me is not Constructivism, but curve. He organizes himself in a different type of order, without exclusion. Curve is social and inclusive.²³

At the same time, my music had become a poetic act. It was present in attitudes that were not entirely sonorous. I thought it was all getting a bit formal to include non-formal elements, sociology, anthropology, and indigenous influences.²³ That was when I performed the concert *Música em Manaos*, where Indigenous and a classic orchestra played together. The Gavião-Ikolen ethnic group settled with me immediately. We made the *iritiraam* Paleolithic violins. They practiced the songs choosing the best ones, they practiced and improved *Murmúrios de Caça*, they put their shabby clothes in old plastic bags and we got ready for the battle of facing the Belarussian Philharmonic Orchestra in the Teatro Amazonas in Manaus, around a thousand two hundred kilometers away from the place where we were. We started the long expedition, we came, we saw, we conquered. The Belarussians The Belarussian Russians applauded the Indians stamping their feet on the ground in a classic Orchestra greeting.²⁵

Some writers say that the modal answers for the spiritual in music. The entire indigenous musical world is modal, either along the big ridge of America or going toward the Great Plains and tablelands until the Great Ocean of the east. Throughout Asia, the Mongolian world the Celtic-Iberian tempos were modal. The Iberian and me-

23 VAZ, Guilherme. *Arte sonora: podcast #01 – Guilherme Vaz*. Entrevista concedida a Franz Manata e Saulo Laudares. Rio de Janeiro, 2013.

24 VAZ, Guilherme *apud* CONDE, Ana Paula. Contra o som-alma penada. *Revista Trópico*, s.d.

25 VAZ, Guilherme. Os perfumes do nada e o grande abismo infinito. In: *Música em Manaos*, encarte do DVD.

23 VAZ, Guilherme. *Arte Sonora: Podcast #01 – Guilherme Vaz*. 2013. Rio de Janeiro. Interview given to Franz Manata and Saulo Laudares.

24 VAZ, Guilherme *apud* CONDE, Ana Paula. Contra o som-alma penada. *Revista Trópico*, s.d.

25 VAZ, Guilherme. Os Perfumes do Nada e o Grande Abismo Infinito. In: *Música em Manaos*, DVD booklet.

dieval Gallic were modal. Those from the east advanced to the west sang modal melodies along the Paraupava River, in megalithically starry nights of full moon. Amerindians—who are neither Americans nor Indians—liked it.²⁶

I believe that music is born of the instruments, of the voice, of premonitions, and of dreams, but man insists on seeing it born of paper.²⁶ I believe that music is born of the instruments, of the voice, of premonitions, and of dreams, but man insists on seeing it born of paper. I do not usually use music in the traditional sense but graphic alignments, and in that each one uses its own code, which guides directions that music takes every moment.

I consider myself free to use in a composition of whatever it is in terms of sound features: known or not; since this is necessary for it to fulfill the message it wants to transmit. What matters most is whether the listener perceives what is being said, the songs speak and feel, I sometimes consider them beings beyond my control. They speak of direct and real things. I do not believe it is absolutely necessary the use of lyrics in music, I even feel that pure sound can sometimes talk so much deeper.²⁸

Few people thought about the reformulation of the concept of music because usually you start making music without asking about what you are doing, and there are people who go all the way to the end of life making a type of work that they call music, but it is actually only one type of coded activity within a given society and within very narrow limits. It is precisely noise that places within a work, possibilities for expansion of a very comprehensive language. I think it was Varèse the first musician who broke this boundary between musical sound and noise.

Dizem alguns escritores que o modal responde pelo espiritual na música. Todo o mundo musical indígena é modal, seja ao longo do grande espinhaço da América ou arremessando para as grandes planícies e terraços, até o grande oceano do Leste. Toda a Ásia, o mundo mongol. Os tempos celtibéricos eram modais. Os ibéricos e gálicos medievais eram modais. Aqueles, do Leste, avançaram sobre o Oeste cantavam melodias modais ao longo do rio Paraupava, em noites de plenilúnio megaliticamente estreladas. Os ameríndios, que não são americanos nem índios, gostavam.²⁶

Acredito que a música nasce dos instrumentos, da voz dos pressentimentos e dos sonhos, mas o homem insiste em vê-la nascer do papel.²⁷ Não costumo utilizar partituras no sentido tradicional mas balizamentos gráficos, e nisso cada um utiliza seu código próprio, que orienta direções que a música toma a cada momento.

Considero-me livre para utilizar em uma composição o que quer que seja em termos de recursos sonoros conhecidos ou não, desde que isso seja necessário para que ela cumpra o recado que pretende dar. O que interessa mais é se quem ouve percebe o que está sendo dito, as músicas falam e sentem, eu às vezes as considero entes fora de meu controle. Elas falam de coisas diretas e reais. Não acredito que seja absolutamente necessário o uso de letras em música, inclusive sinto que o som puro pode às vezes falar de forma mais funda.²⁸

Pouca gente pensou sobre a reformulação do conceito de música, porque normalmente se começa a fazer música sem se perguntar sobre o que está fazendo, e tem pessoas que vão até o fim da vida fazendo um tipo de trabalho que elas chamam de música, mas que na verdade é apenas um tipo de atividade codificada em uma determinada socieda-

26 JAYME, Joaquim; VAZ, Guilherme. *Sinfonia das Águas Goianas*. Goiânia: Agepel, 2001.

27 VAZ, Guilherme. *O Homem Correndo na Savana*. Goiânia, 2003.

28 VAZ, Guilherme. *Guilherme Vaz*. Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 1975.

26 JAYME, Joaquim; VAZ, Guilherme. *Sinfonia das águas goianas*. Goiânia: Agepel, 2001.

27 VAZ, Guilherme. *O homem correndo na Savana*. Goiânia, 2003.

28 VAZ, Guilherme. *Guilherme Vaz*. Rio de Janeiro: Museu de Arte Moderna, 1975.

de e dentro de limites muito estreitos. O barulho, justamente, coloca em um trabalho possibilidades de ampliação de uma linguagem muito abrangente. Acho que foi Varèse o primeiro músico a romper esse limite entre som musical e ruído. Eu sou realmente contra uma visão que tenta limpar o trabalho do ruído. Isso tem significações emocionais e psicológicas muito grandes porque uma pessoa que faz um trabalho higiênico e asséptico evidentemente está mentindo sobre o mundo que a gente vive.

O meu trabalho, mesmo sendo para os olhos, para o tato e para a mente, é música. Porque meu conceito de música não é música restrita aos ouvidos. Música pode ser para os olhos, o corpo, a língua, pode ser para qualquer coisa. Música para mim é uma atitude diante do mundo. A barreira entre o som e o ruído foi a primeira a ser rompida, mas também temos de romper a barreira entre o som e o olho.²⁹

Uma das minhas procuras mais obsessivas tem sido a de como colocar de forma estrutural o comportamento na composição, mas não como uma forma de adendo desnecessário ou escapismo por falta de expressão musical satisfatória. Para o comportamento aparecer numa composição ele deve estar naquele lugar realmente necessário. Caso contrário, ele pode se tornar um elemento puramente somatório, obscurecedor, desintegrador, prejudicando a unidade interna do trabalho, sendo então preferencial manter em atração somente o parâmetro sonoro do trabalho. O que pretendo intensamente há longo tempo é realizar um trabalho no qual música e comportamento estejam estruturalmente conectados.³⁰

Assim, sempre senti em mim uma vontade de criar um tipo de música em que pudesse expressar da forma mais aberta possível o que sinto e o que penso. Uma roupa na qual meu corpo se sentisse bem e pleno (e por aí no mundo, as coisas estão cada vez mais feitas em série e padronizadas).

29 CHAVES, Xico; CYNTRÃO, Sylvia. *Da pauliceia à centopeia desvairada: as vanguardas e a MPB*. Rio de Janeiro: Elo, 1999. Entrevista concedida a Xico Chaves.

30 VAZ, Guilherme. *Anotações pessoais*. s.d.

I'm really against a view that attempts to clean up the work of noise. This has emotional and psychological great meanings because a person making a hygienic and aseptic work is obviously lying about the world we live.

My work, even though it is made for the eyes, to be touched, and to the mind, it is music because my music concept is not restricted music to the ears. Music can be for the eyes, for the body, the language can be anything. Music to me is an attitude towards the world. The barrier between the sound and the noise was the first to be broken, but we also have to break the barrier between sound and the eye.²⁹

One of my most obsessive searches has been how to put in a structural way the behavior within the composition, but not as a form of unnecessary addendum or escapism for lack of satisfactory musical expression. In order for the behavior to appear in a composition it must be in that place really necessary. Otherwise, it can become a purely summation element, obscuring, disintegrator, damaging the internal unit of work, being preferred to keep in attraction only the sound parameter of the work. What I intend intensely for a long time is to do a job where music and behavior are structurally connected.³⁰

So, I have always felt within me a desire to create a kind of music where I could express as openly as possible what I feel and what I think. An outfit where my body feel good and plain (and around the world things are increasingly being made in series and standardized). Since I haven't seen anyone making the music I wanted, and I didn't want to do what others did because most of them were shapes that confined me Me myself, through many ways, had to search for it. Invent it.³¹

29 CHAVES, Xico; CYNTRÃO, Sylvia. *Da pauliceia à centopeia desvairada: as vanguardas e a MPB*. Rio de Janeiro: Elo, 1999. Interview given to Xico Chaves.

30 VAZ, Guilherme. *Anotações pessoais*. s.d.

31 VAZ, Guilherme. *Guilherme Vaz*. Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 1975.

My last CD came out for a record label from Goiânia that has produced many country music albums and I love it—of being able to be both in underground of language as the underground of art predictability. They like my work, except for one technician who once asked me; “Guilherme when are you going to make a song with a beginning, middle, and an end?” I replied music has neither beginning, nor middle, nor end. one never knows from which side will get into an art object. I could only write this record series because they gave me this support. Do not assume that “ladies Biscuits” from Rio de Janeiro will give you an opportunity to record anything experimental. The “ladies Biscuits” from Rio only want to know about gossip articles.³²

I have a friend who says that music is movie without image and I think that’s nice.³³ filmmaking was and is a gift for me. What is a gift? A gift is something that one receives without asking and from which one establishes a fundamental relationship with who gave him. That’s why I call filmmaking my Invisible Father, he presents me even when I do not see him, nor look for him. Courtesy of freedom has always been offered to me in filmmaking. There is no experience in the world that compares, even distantly, to this. So were the narrated movies that allowed the work. I have never felt so much freedom and never has the author who lives in me erupted with such assurance.³⁴

I rarely go to the movies, the filmmakers are the ones who call me, they look for me and put my songs in the movies. Nelson Pereira invited me to compose the soundtrack of *Hunger for Love*, a movie with experimental language. We went until Tijuca, to the Herbert Richards studios,

Como não vi ninguém fazendo o tipo de música que queria, e eu não queria fazer o que os outros faziam porque na maioria eram formas que me prendiam, tive que, através de muitos caminhos, procurá-la. Inventá-la.³¹

Os meus últimos CDs saíram por uma gravadora de Goiânia que já produziu muitos álbuns de música sertaneja e eu gosto muito disso, de poder estar tanto no subterrâneo da linguagem quanto no subterrâneo da previsibilidade da arte. Eles gostam do meu trabalho, menos um técnico que uma vez me perguntou; “Guilherme quando é que você vai fazer uma música com começo, meio e fim?” Eu respondi música não tem nem começo, nem meio e nem fim. A gente nunca sabe por que lado vai entrar em um objeto de arte. Eu só pude gravar essa série de discos porque eles me deram esse apoio. Não ache que os “biscoitos de madame” do Rio de Janeiro vão te dar chance de gravar alguma coisa experimental. Os “biscoitos de madame” do Rio só querem saber de coluna social.³²

Eu tenho um amigo que diz que a música é o cinema sem imagem e eu acho bonito isso.³³ O cinema foi e é para mim uma dádiva. O que é uma dádiva? Algo que você recebe sem pedir e a partir da qual você estabelece uma relação fundamental com quem lhe deu. Por isso chamo o cinema de meu Pai invisível, ele me presenteia enquanto eu não o vejo e nem o procuro. A cortesia da liberdade sempre me foi oferecida no cinema. Não há nenhuma experiência no mundo que se compare, mesmo que longinquamente, a isso. Portanto, foi o cinema narrado que me possibilitou a obra. Nunca senti tanta liberdade e nunca o autor que vive em mim irrompeu com tanta segurança.³⁴

31 VAZ, Guilherme. *Guilherme Vaz*. Rio de Janeiro: Museu de Arte Moderna, 1975.

32 VAZ, Guilherme. *Arte sonora: podcast #01 – Guilherme Vaz*. Entrevista concedida a Franz Manata e Saulo Laudares. Rio de Janeiro, 2013.

33 VAZ, Guilherme. Programa Minuto de Cultura. Brasília: TV Câmara/Sesc, 2007.

34 VAZ, Guilherme *apud* CONDE, Ana Paula. Contra o som-alma penada. *Revista Trópico*, s.d.

32 VAZ, Guilherme. *Arte Sonora: Podcast #01 – Guilherme Vaz*. 2013. Rio de Janeiro. Interview given to Franz Manata e Saulo Laudares.

33 VAZ, Guilherme. Programa Minuto de Cultura. TV Câmara/SESC, Brasília, 2007.

34 VAZ, Guilherme *apud* CONDE, Ana Paula. Contra o som-alma penada. *Revista Trópico*, s.d.

Eu raramente vou ao cinema, os cineastas é que me ligam, me procuram e colocam músicas minhas no filme. O Nelson Pereira me convidou para fazer a trilha de *Fome de amor* em 1968, um filme com linguagem experimental. Nós fomos até a Tijuca, nos estúdios Herbert Richers. O local estava acostumado a sonorizar as chanchadas. Chegando lá, falei que iríamos fazer música concreta e eles me responderam: “Como é que é o maestro vai fazer música concreta? Com cimento?” O estúdio era horrível, todo cheio de cortinas de veludo, só faltava uma madame aparecer ali e cantar a ópera *Carmen*, de Bizet. Enquanto isso, nós fazíamos música concreta. Foi nesse contexto que eu comecei a conversar com o Júlio Bressane, ele viu o filme do Nelson algumas vezes e me chamou para fazer a música do *O anjo nasceu*, um filme muito forte. A gente continua conversando até hoje.³⁵

Um dos aspectos que me incomoda no cinema brasileiro é que a música, além de ser deixada por último, atua como uma alma penada, reclamando e perseguindo todas as imagens. É a velha prática do som-alma-penada, presente na chanchada e no cinema novo, mas nunca no cinema experimental. Esse tipo de som só causa sombra e má compreensão, não levanta o filme e não colabora com os propósitos do diretor. O cinema brasileiro está povoado disso, pois os cineastas levam o diálogo muito mais a sério que qualquer outra dimensão. No entanto, há músicas que dizem muito mais do que palavras. A música faz o espectador entender a cena nos mínimos detalhes. O que não pode ser compreendido deve ser ouvido, e não explicado pela palavra.³⁶

Concluindo, o que tem me mobilizado muito é a possibilidade de fazer uma arte que seja inteiramente do sujeito e não do objeto. Esse é um assunto espinhoso, desde 68 que venho enfrentando al-

place where usually comedies sound were recorded. When I arrived there I told them I would make some concrete music and they said, “How is that, maestro? Are you going to make concrete music? With cement?” The studio was horrible: all full of velvet curtains, all we needed was a lady to show up there and sing Bizet’s opera, *Carmen*. Meanwhile, we made concrete music. It was in this context that I started talking with Júlio Bressane, he saw Nelson’s movie a few times and asked me to make the soundtrack of *The Angel Was Born*—a very strong film. We have been talking to each other even until today.³⁵

One of the things that bothers me in Brazilian filmmaking is that music, besides being left for last, acts like a banshee, complaining and chasing all images. It is the old practice of banshee-sound, present in the slapstick and new movies, but never in experimental filmmaking. This type of sound only causes shade and misunderstanding, it does not elevate the movie neither cooperate with the director’s purposes. Brazilian movies are full of it, because the filmmakers take dialogue much more seriously than any other dimension. However, there are songs that say more than words. Music makes the viewer understand the scene in minute details. What cannot be understood must be heard, not explained in words.³⁶

In conclusion, what has mobilized me a lot is the possibility of making an art that is entirely of the subject and not of the object. This is a thorny issue, since 1968 I have been facing some enemies. So what I’m thinking right now is too weird even for the contemporary art system. I believe that we have not freed ourselves from the modern to the point that the code is weaker than the act. We are still in an era full of modern things, we follow or illustrate codes. I would say that the im-

35 VAZ, Guilherme. *Arte sonora: podcast #01 – Guilherme Vaz*. Entrevista concedida a Franz Manata e Saulo Laudares. Rio de Janeiro, 2013.

36 VAZ, Guilherme *apud* CONDE, Ana Paula. Contra o som-alma penada. *Revista Trópico*, s.d.

35 VAZ, Guilherme. *Arte Sonora: Podcast #01 – Guilherme Vaz*. 2013. Rio de Janeiro. Interview given to Franz Manata e Saulo Laudares.

36 VAZ, Guilherme *apud* CONDE, Ana Paula. Contra o som-alma penada. *Revista Trópico*, s.d.

portance of the author's social role is the eternal art land and that this land is never visited. The day we achieve this we will not need schools any more. All books, everything we read is about the object, and then to take the focus off him and to bring the subject is the liberation of art.

One of the issues that interests me the most in my work is; "What object I'll show", for I have no interest in objects. I do not see the objects as the artist's function; I cannot get interested in art just for the sake of transforming matter or commenting something. What excites me in art is exactly what we are doing here now, making a clear world. As is in what this clear world consists of I cannot say.³⁷ Art is a weak name for a stronger reality.³⁸ Existence makes the sense. Inaugurate something. Invent.³⁹

gumas feras. Então o que eu estou pensando agora ainda é muito estranho até para o sistema de arte contemporânea. Acredito que nós ainda não nos libertamos do moderno a tal ponto de que o código seja mais fraco do que o ato. Ainda estamos em uma era carregada de coisas modernas, seguimos ou ilustramos códigos. Eu diria que pensar a importância do papel social do autor é o terreiro eterno da arte e que esse terreno nunca é visitado. O dia em que atingirmos isso nem vamos precisar mais de escolas. Todos os livros, tudo aquilo que a gente lê é sobre o objeto, então tirar o foco dele e trazer para o sujeito é a libertação da arte.

Um dos pontos críticos que mais me interessa no meu trabalho é "que objeto eu vou mostrar", pois eu não tenho interesse em objetos. Eu não vejo nos objetos a função do artista, não consigo me interessar por arte apenas por uma questão de transformar a matéria ou comentar algo. O que me emociona na arte é exatamente o que nós estamos fazendo aqui agora, fabricando um mundo claro. No que consiste esse mundo claro eu não sei dizer.³⁷ Arte é um nome fraco para uma realidade muito mais forte.³⁸ A experiência faz o sentido. Inaugure. Invente.³⁹

37 VAZ, Guilherme. *Arte Sonora: Podcast #01 – Guilherme Vaz*. 2013. Rio de Janeiro. Interview given to Franz Manata and Saulo Laudaes.

38 CHAVES, Xico; CYNTRÃO, Sylvia. *Da paulicéia à centopéia desvairada: as vanguardas e a MPB*. Rio de Janeiro: Elo, 1999. Interview given to Xico Chaves.

39 VAZ, Guilherme. *Anotações pessoais*. s.d.

37 VAZ, Guilherme. *Arte sonora: podcast #01 – Guilherme Vaz*. Entrevista concedida a Franz Manata e Saulo Laudaes. Rio de Janeiro, 2013.

38 CHAVES, Xico; CYNTRÃO, Sylvia. *Da paulicéia à centopéia desvairada: as vanguardas e a MPB*. Rio de Janeiro: Elo, 1999. Entrevista concedida a Xico Chaves.

39 VAZ, Guilherme. *Anotações pessoais*. s.d.

CAIO NEVES, lives in Rio de Janeiro. Student of Cinema and Audiovisual at postgraduate program of communication from the Federal University Fluminense (PPG-COMUFF). He attended at the school of Visual Arts of Parque Lage between 2013 and 2015. Search in the interface between cinema and contemporary art.

FRANZ MANATA was born in Belo Horizonte (MG) lives in Rio de Janeiro (RJ). He is an artist, curator and teacher. Graduated in art, sociology and economics with master's degree in visual arts, he acts as art consultant for public institutions, private and corporate collections. As an artist, participates in solo projects and collectives in Brazil and abroad. Develops, since 1998, a duo with Saulo Laudaes, investigating several media and areas of thought.

CAIO NEVES é aluno do Programa de Pós-Graduação de Comunicação da Universidade Federal Fluminense (PPGCOM/UFF), na linha de Estudos de Cinema e Audiovisual. Foi bolsista da Escola de Artes Visuais do Parque Lage (EAV) entre 2013 e 2015. Se interessa pelas interfaces entre cinema e arte contemporânea.

FRANZ MANATA nasceu em Belo Horizonte (MG) e vive no Rio de Janeiro (RJ). É artista, curador e professor. Com formação em arte, sociologia e economia e mestrado em artes visuais, atua como consultor de arte para instituições públicas, coleções particulares e corporativas. Como artista, participa de projetos solo e coletivos no Brasil e exterior. Desenvolve, desde 1998, um duo com Saulo Laudaes, articulando diversas mídias e áreas do conhecimento.

Arte do tempo e do espaço *Art Of Time And Space*

MARISA FLÓRIDO CESAR

I cannot begin this text without confessing, despite mumbling and other embarrassments, my aphasia and stupor. Without confessing this stuttering helplessness to penetrate the thought of Guilherme Vaz's sound architectures and visual labyrinths, his timbres and colours, his noises and canvases, his winds and empty spaces, his extensions and images. Maybe the only way out of this quagmire is to disclose the inevitable: the words here are not able to name without explaining opacities, fractions of silence, impostures.

Stuttering as a barbarian? Maybe. The word "barbarian" appears in the book II (verse 867) of Homer's *Iliad*: *barbarophônôn* ("barbarophon-ic") comes from the onomatopoeia *bar-bar*: to speak through fuzzy sounds, as the Carians (from Caria, in Asia Minor) who, when using poorly the Greek language, became unintelligible. Jean-François Mattéi suspects that then the term did not possess any ethnocentrism that implied the superiority of the Greek language or culture over the others; only later "barbarian" will indicate people foreign to the Greek *logos*, that will allude the inarticulate language of the coarse souls in Plato to men and women who lack their own tongue and, therefore, humanity. "In fact, the barbarian, in his inarticulate talk is unable to link his own humanity to the world and other men and women: instead

Não posso iniciar este texto sem confessar, entre balbucios e embaraços, minha afasia e estupor. Sem confessar essa impotência gaguejante para penetrar as arquiteturas sonoras e os labirintos visuais do pensamento de Guilherme Vaz, seus timbres e cores, seus ruídos e telas, seus ventos e vãos, suas extensões e imagens. Talvez a única forma de sair desse atoleiro, seja expor o inelutável: as palavras aqui não são capazes de designar sem explicitar opacidades, frações de silêncio, imposturas.

Gaguejante como um bárbaro? Talvez. A palavra "bárbaro" fez sua aparição no canto II (verso 867) da *Ilíada* de Homero: *barbarophônôn* ("barbarofone") provém da onomatopoeia *bar-bar*: falar por sons indistintos, como os carianos (de Cária, na Ásia Menor) que, ao usar mal a língua grega, se tornavam incompreensíveis. Jean-François Mattéi suspeita que o termo não possuísse, então, qualquer etnocentrismo que implicasse a superioridade da língua ou cultura grega sobre as demais; será mais tarde que "bárbaro" designará os povos estrangeiros ao *logos* grego, que se aludirá à língua inarticulada das almas grosseiras em Platão, aos homens que faltam à própria língua e, portanto, à sua humanidade. "No fundo, o bárbaro, no seu falar inarticulado é aquele incapaz de ligar sua humanidade ao mundo e aos outros homens: em vez de se elevar ao

seio da humanidade, ele retorna a um balbucio rugoso e indistinto”.¹

Em 2011, a convite de Floriano Romano que apresentava seu evento *Intrasom* no MAM-RJ, participei de uma mesa em que estava Guilherme Vaz. Naquele momento, tão gaguejante como agora, iniciei minha fala recordando um episódio de outro livro de Homero, a *Odisseia*: o encontro de Ulisses com as sereias, essas criaturas com cabeça de mulher e corpo de pássaro que atraíam com seu canto os navegantes para a morte.

Ulysses é o herói que (apenas) tangenciou o descomedimento, a *hybris* grega, que ousou viajar ao limiar dos tempos e dos espaços, ao passado e ao reino dos mortos e ao futuro das predições de Tirésias ou de Circe. Por um artifício humano, logrou deuses e as criaturas mágicas de seus reinos: tampou os ouvidos da tripulação com cera, atou-se ao mastro do navio para ouvir o canto das sereias, sem se arriscar a ser por elas devorado. Canto de abismos que ele experimentou no limite: entre o gozo e a recusa em ceder por completo a seu encantamento. O poder desses monstros aquáticos, a força da narrativa homérica, não cessou de gerar leituras, escritas, interpretações: de Adorno e Horkheimer a Kafka ou Blanchot.

Para Maurice Blanchot (*O livro por vir*²), os cantos das sereias conduziam o navegante em direção àquele espaço onde o cantar começa, mas onde também poderia desaparecer – espaço onde a música havia se dissipado mais do que em outro lugar do mundo. Cantos de ruídos, mas também de silêncios, de promessas e esquecimento, ali não diferenciavam aquele que narra (Homero) e aquele que é narrado (Ulisses), a manifestação e a significação. Um canto sem diferenças, ponto

of rising to the heart of humankind, he returns to a blurry and rough mumbling”.¹

In 2011, invited by Floriano Romano who staged his event *Intrasom* at MAM-RJ, I was part of a table at which was also Guilherme Vaz. At that moment, as stuttering as now, I began my talk recalling an episode of another book by Homer, the *Odyssey*: Ulysses’ encounter with the sirens, creatures with a woman’s head and a bird’s body that allured sailors to their death with their singing.

Ulysses is the hero that (barely) touched immoderation, the Greek *hybris*; who dared to travel to the threshold of time and space, to the past and to the realm of the dead and to the future of Tiresias’ or Circe’s predictions. By a human stratagem, he tricked gods and the magical creatures of their kingdoms: he sealed the crew’s ears with wax, tied himself to the ship’s mast to listen to the sirens’ chant, without risking being eaten up by them. Song of depths that he experienced to the limit: between pleasure and the refusal to give in totally to its enchantment. The power of these water monsters, the intensity of the Homeric narrative, did not cease to produce readings, writings, interpretations: from Adorno and Horkheimer to Kafka or Blanchot.

For Maurice Blanchot (*The Book to Come*²), the chanting of the sirens led the sailor toward that space where the singing began, but also where it could disappear—space where the music had dissolved more than anywhere else in the world. Songs of noises, but also of silence, of promises and oblivion, there made no difference between who narrates (Homer) and who is narrated (Ulysses), the manifestation and the mean-

1 MATTÉI, Jean-François. *Civilização e barbárie*. In: ROSENFELD, Denis L. (org.). *Ética e estética*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001. p. 77. O autor salienta que a clivagem da civilização e barbárie, assim como a exclusão dos bárbaros, vem mais dos romanos do que dos gregos, sob uma perspectiva política e jurídica.

2 BLANCHOT, Maurice. *O livro por vir*. Trad. de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

1 MATTEI, Jean-François. *Civilização e barbárie*. In: ROSENFELD, Denis L. (org.). *Ética e estética*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001. p. 77. The author stresses that the cleavage between civilization and barbarism, as well as the exclusion of barbarians, comes more from Romans than Greeks, from a political and legal perspective.

2 BLANCHOT, Maurice. *O livro por vir*. Trans. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

ing. A song with no differences, ground zero of reports, words and senses. The sirens' chant—in-human to some, too human to others—aroused in man his own inhumanity and the extreme satisfaction of falling.

Ulysses is Homer narrating the experience of this encounter with the sirens, with the might of the elements and the forbidden voice, with the power of the call and the emptiness of listening. The narrative is not, however, the account of the event, it is “the event itself, the access to this event, the place where it is summoned to happen, the event yet to come”.³

Blanchot would associate the adventures narrated by Homer and Melville: if Ulysses goes to the encounter of the Sirens' chant, Ahab pursues an image. Moby Dicky is the fleeting image and, yet, is always nearby, indifferent to the one that hunts it: “for me, this white whale is a wall that is very close”, says Ahab. Ulysses remained at a safe distance, listening, Ahab got lost in the image.

The relationships between what is known as the sense of distance (the gaze) and the one of proximity and immersion (hearing), for centuries have fascinated thinkers, musicians, poets and artists. The Greek believed that the “high spheres”, in their perpetual spin around the Earth, produced a gentle music, a cosmic harmony audible only in very special conditions, as the distances between the stars obeyed the proportions of musical intervals. The combination between the sounds of each sphere produced a special sonorous synchrony, called “music from the high spheres”.⁴ Baudelaire asserted in verses that “perfumes, colours and sounds” were equivalent. Kandinsky and Schoenberg, Mondrian and the boogie-wo-

zero dos relatos, das palavras e dos sentidos. O canto das sereias – inumano para alguns, demasiado humano para outros – acordava no homem sua inumanidade e o prazer extremo de cair.

Ulisses é Homero a narrar a experiência desse encontro com as sereias, com a força dos elementos e da voz interdita, com o poder do chamamento e o vazio da escuta. A narrativa não é, todavia, o relato do acontecimento, é “o próprio acontecimento, o acesso a esse acontecimento, o lugar aonde ele é chamado para acontecer, o acontecimento ainda por vir”.³

Blanchot associaria as aventuras narradas por Homero e de Melville: se Ulisses vai ao encontro do canto das Sereias, Ahab persegue uma imagem. Moby Dicky é a imagem que escapa e, todavia, está sempre próxima, indiferenciada com aquele que o caça: “para mim essa baleia branca é a muralha bem perto de mim”, diz Ahab. Ulisses permaneceu seguro a distância na escuta, Ahab se perdeu na imagem.

As relações entre o que se convencionou chamar de sentido da distância (o olhar) e o da proximidade e imersão (a audição) fascinam, por séculos, pensadores, músicos, poetas e artistas. Os gregos acreditavam que as “altas esferas”, em seu perpétuo girar em torno da Terra, produziam uma música suave, harmonia cósmica apenas audível em condições muito especiais, pois as distâncias entre os astros obedeciam às proporções de intervalos musicais. A combinação entre os sons de cada esfera produzia uma sincronia sonora especial, chamada “música das altas esferas”.⁴ Baudelaire dizia em versos que “perfumes, cores e sons” se correspondiam. Kandinsky e Schoenberg, Mondrian e o *boogie-woogie*, Pollock e o *jazz*: por trás

3 Ibidem, p. 8.

4 For the Pythagoreans, the tones emitted by the planets depended of the arithmetic proportions of their orbits around the Earth, in the same way that the length of the chords of a lyre determines its tones. The nearby spheres produce low tones, and the high ones appear as the distance increases.

3 Ibidem, p. 8.

4 Para os pitagóricos, os tons emitidos pelos planetas dependiam das proporções aritméticas de suas órbitas ao redor da Terra, do mesmo modo que o comprimento das cordas de uma lira determina seus tons. As esferas próximas produzem tons graves, e os agudos vão aparecendo na medida em que a distância aumentava.

do olho soberano da arte moderna (tão celebrado por alguns dos discursos que teimam em lhe atribuir uma autorreferência) oculta-se um ouvido – eis a inevitável confiança!

Da sinestesia às conversões físicas de um meio em outro, da correspondência entre som e imagem à síntese audiovisual digital, da videoarte à radioarte, dos instrumentos escultóricos aos ambientes imersivos, artistas e músicos vêm operando a contaminação e os transbordamentos das fronteiras entre as artes, e destas com o mundo: incorporam os ruídos (Russolo), os acasos e os silêncios (Duchamp e John Cage), os objetos e os acontecimentos cotidianos (Fluxus). Materializam o som em imagens e texturas táteis, convertem as formas visuais em fenômenos sonoros. Espacializam o som, temporalizam a visão, incitam e descondicionam os sentidos para que se abram a diferentes níveis de percepção: engajam corpo e ação, vozes e grunhidos. E se a audiência é integrada ao processo da obra, objetos e arquiteturas são ativados como corpos sonoros, como instrumentos dilatados. Os ambientes da vida, suas situações e arritmias são sondados em seus aspectos mais insuspeitos. Entre a música e as artes visuais, de ambas as perspectivas, as experiências são vastas, as ressonâncias infinitas.

Mas se é verdade que o olho solitário e soberbo das artes visuais foi constantemente ferido pelo canto das sereias, também podemos supor que o canto das sereias foi cortado pelo silêncio dos abismos e das distâncias que o olhar muito bem conhece.

Em todo canto e em toda narrativa há uma parte de silêncio, assim como em toda imagem habita o invisível. Mas é em torno do silêncio que se arriscam as palavras, que se aventuram os cantos, os murmúrios, os lamentos. É em torno desse invisível que a imagem se ergue, enfrenta a saturação cega das visibilidades, a centralização dos discursos, a sobredeterminação dos significados, para preservar, quem sabe, a potência do olhar.

ogie, Pollock and jazz: behind the sovereign eye of modern art (so celebrated by some discourses that insist in assigning it a self-reference), a concealed ear—hence, the inevitable confidence!

From synesthesia to the physical conversions of one milieu into another, from the correspondence between sound and image to digital audiovisual synthesis, from video art to radio art, from sculptural instruments to immersive environments, artists and musicians have been operating the contamination and the overflowing of the boundaries between the arts, and from these onto the world: they embody the noises (Russolo), chance and silences (Duchamp and John Cage), objects and daily events (Fluxus). They materialize the sound into images and tactile textures, convert the visual forms into sonorous phenomena. They spatialize sound, temporalize vision, incite and decondition the senses to open up to different levels of awareness: they engage body and action, voices and grunts. And if the public is integrated to the process of the work, objects and architectures are activated as sonorous bodies, as amplified instruments. Life's environments, its situations and arrhythmias, are investigated in their most unexpected aspects. Amid music and visual arts, from both perspectives, the experiences are vast, the resonances infinite.

Yet, if it is true that the solitary and immodest eye of visual arts was continuously injured by the siren's chant, we can also suppose that the siren's chant was pierced by the silence of the depths and distances that the gaze knows so well.

In every chant and in every narrative part is silence, just as in every image dwells the invisible. It is, however, around silence that words take a chance, that songs, murmurs, laments venture themselves. It is around this invisibility that image emerges, faces the blind saturation of visibilities, the centralization of discourses, the overdetermination of meanings, to preserve, who knows, the power of the gaze.

Guilherme Vaz is Ulysses (untied from the mast) and Ahab, Homer and Melville, Greek and barbarian, the African and the Amerindian. As stated Blanchot, the enigmatic chant was addressed to the sailors, “men of risk and bold movement”. But the chant itself is a navigation, a route and a distance, a possibility and an abyss. It for those whose joyful restlessness makes them permanently change direction according to chance and desire. The meeting (between song and image) is the opening of this infinite movement towards the other and that which surpasses it, its grandness being excess as such. Vaz realized early on that he should encounter other worlds and other modes of life and thought, that it was urgent to overflow music into the other arts, giving it body and architecture, spatializing sound and sculpting time, crossing erudite with archaic, the most complex musical notation with inarticulate speech such as the one the barbarians were reproached by the Greeks. To be able to link your own humanity to the worlds and the beings that inhabit them, it was also necessary to return to the rough mumbling found around the world, as the murmur without words of the water deities:

What are words and music? [...] The control of real forces that are represented in sound and the control of abstract forces that are represented in the word. Sound and word, two incomplete beings. (...) In African tradition, the water goddesses have no words, they only murmur... Everything is water. The Amazon is full of water, feelings and experiences that have no explanation. What are these two dimensions? A being with no words, and the non-being with words. What is the meaning of these two things and how to bring them together? Thus, form a song which will transmit to the collective.⁵

Guilherme Vaz é Ulisses (desatado do mastro) e Ahab, Homero e Melville, grego e bárbaro, o africano e o ameríndio. Como dizia Blanchot, o canto enigmático se endereçava aos navegadores, “homens de risco e movimento ousado”. Mas o próprio canto é uma navegação, um percurso e uma distância, uma possibilidade e um abismo. É destinado àqueles cuja feliz inquietação os faz mudar permanentemente de direção ao acaso e ao desejo. O encontro (com o canto e a imagem) é a abertura desse movimento infinito ao outro e àquilo que o ultrapassa, cuja grandeza é a desmedida como tal. Vaz percebeu logo cedo que era preciso ir ao encontro de outros mundos e outros modos de existência e de pensamento, que era urgente transbordar a música nas outras artes, dar-lhe corpo e arquitetura, espacializar o som e esculpir os tempos, cruzar o erudito com o arcaico, a notação musical mais complexa ao falar inarticulado como aquele que os gregos reprocharam aos bárbaros. Para ser capaz de ligar sua humanidade aos mundos e aos seres que o habitam, era necessário retornar também ao balbúcio rugoso que está pelo mundo, como o murmúrio sem palavras das divindades da água:

O que são as palavras e a música? [...] O domínio das forças reais que estão representadas em som e domínio das forças abstratas que estão representadas na palavra. São dois seres incompletos, o som e a palavra. [...] Na tradição africana, as deusas da água não têm palavras, só murmuram. Tudo é aquático. A Amazônia é cheia d'água, são sentimentos e vivências sem explicação. O que são essas duas dimensões? Um ser sem palavras, e o não ser com palavras. O que significa essas duas coisas e como juntá-las? Com isso formar uma canção que vai transmitir ao coletivo.⁵

5 Guilherme Vaz. Available at <http://irmaosdomundo.blogspot.com.br/2009/02/entrevista-com-guilherme-vaz.html>

5 Guilherme Vaz. Disponível em <http://irmaosdomundo.blogspot.com.br/2009/02/entrevista-com-guilherme-vaz.html>

Essa “falta à língua” barbarofônica é onde nascem e se dissipam a música e a poesia, o canto e a fala, as imagens e as artes. É sua vertigem e sua possibilidade.

Arquiteturas de vento e os corpos da música

Música e poesia são artes do tempo, pintura e escultura são artes do espaço – a especialização das categorias artísticas, defendida por certa tradição crítica da arte moderna, tem como um de seus antecedentes teóricos o *Laocoonte* de Lessing, publicado em 1760. Entretanto, essa separação e especialização sempre foram muito mais da ordem dos discursos do que das práticas artísticas. Pois onde vida e arte acontecem, contaminações e interseções seriam continuamente tecidas. Assim, no mesmo século em que Lessing afirmava a diferença entre as artes a partir do tempo, e Kant apontava o juízo estético como autônomo, um padre jesuíta, Louis-Bertrand Castel imaginava o *cravo ocular* e sonhava uma “arte de pintar os sons”. Espécie de órgão de luz, o cravo ocular ambicionava produzir, simultaneamente a cada nota, uma cor correspondente. Sua “música ocular” tornaria perceptível, aos sentidos humanos, a harmonia universal da música das altas esferas. Ainda no final do século XVIII, o cientista Ernst Chladni usaria pó de quartzo sobre uma fina placa para que a vibração sonora produzisse “figuras sonoras” [*Klangfiguren*], impressões gráficas criadas pelas frequências sonoras. Essas figuras seriam, assim, uma tradução direta do som, segundo a sua dimensão física.

A busca para articular dois domínios distintos, o visual e o sonoro, possui, portanto, diversas genealogias. As investigações pioneiras, o imaginário inventivo, iriam influenciar gerações de artistas e músicos nos séculos seguintes.⁶

6 Como os exemplos fornecidos por Marcella Lista: os *Synchromismos*, de Morgan Russell e Stanton Macdonald-Wright, e o “Clavilux” de Thomas Wilfred; os jogos luminosos de Kurt

This barbarophononic “lack to the language” is where music and poetry, song and speech, images and the arts are born and where they dissipate. It is their vertigo and their possibility.

Architectures of wind and the bodies of music

Music and poetry are arts of time, painting and sculpture are arts of space—a specialization of artistic categories, defended by a certain traditional critique of modern art, has as one of its theoretical predecessors, Lessing’s *Laocoonte*, published in 1760. Nevertheless, this separation and specialization were always related more to discourses than to artistic practices. Because where life and art happen, contaminations and intersections are continuously woven. Thus, in the same century that Lessing affirmed the difference between arts based on time, and Kant determined aesthetic judgment as autonomous, a Jesuit priest, Louis-Bertrand Castel imagined the *ocular harpsichord* and dreamt of the “art of painting sounds”. A sort of light organ, the ambition of the ocular harpsichord was to produce, simultaneously at each note, a corresponding colour. Its “ocular music” would make visible, to human senses, the universal harmony of the music of the high spheres. Still at the end of the 18th century, the scientist Ernst Chladni used quartz powder over a thin board so that the sonorous vibration would produce “sonorous figures” [*Klangfiguren*], graphic impressions created by sound frequencies. Hence, these figures would be a direct translation of sound, according to its physical dimension.

The pursuit to articulate two different domains, the visual and the sonorous has, therefore, several genealogies. The pioneering investigations, the inventive imaginary, would influence generations of artists and musicians in the centuries to come.⁶

6 As the examples provided by Marcella Lista: the *Synchromismos*, by Morgan Russell and Stanton Macdonald-Wright, and the “Clavilux” by Thomas Wilfred;

The nineteenth century would celebrate synesthesia, the resonances between sensations, corroborated by the medical theory of a “coloured hearing”. The century would equally dream of the unity of arts, the total artwork, as proposed by Wagner, in which music would be the integrating art. Echoes, distorted or not, dangerous or not, from the Greek’s cosmic music, and that would reverberate in the modern vanguards.

Artists from the mid-twentieth century, attracted by its immateriality, made music the paradigm of abstract painting. The sensorial analogies between sound and colour, as in Kandinsky and Schoenberg, or structural and rhythmic, as in Paul Klee or Mondrian, anticipated abstract cinema in adopting music as an operational model. Soon colour gained movement. Painting became lighting effects and projections, with the coexistence of sound and image in the same physical support. Painting gained musical notations. Music writing gained colour and timbres. New technologies, machines and instruments are invented from the encounter of science and arts’ imaginary.⁷

Kurt Schwertfeger’s and Ludwig Hirschfeld-Mack’s light games; the colour symphonies and luminous keyboards by Alexander Scriabin, Vladimir Baranoff-Rossiné, Zdenek Pesanek or Alexander László; the temporal extension of Viking Eggeling’s and Hans Richter’s paintings; the non-figurative investment of the film animation of the brothers Ginanni-Corradini and Léopold Survage. LISTA, Marcella. *Empreintes sonores et métaphores tactiles: optophonétique, film et vidéo*. In: LISTA, Marcella; DUPLAIX, Sophie (ed.). *Sons et lumières*. Paris: Centre Pompidou, 2004, p. 63-76.

⁷ Visual music demanded new gadgets and techniques, as Oskar Fischinger’s film animation or as the optophone by Raoul Hausmann, an instrument both analogous and extensive to the sensorial system, prefiguring a “haptic dimension” in which touch emerges as a common interface to the senses. Contemporary artworks reactivate the haptic dimension investigated by Hausmann, like the theoretician Michel Chion (1998), who, in opposing synesthesia’s intersensoriality, defends the trans-sensoriality of perceptions, referring to sound as grain, texture and matter. Marcella Lista mentions, as examples, the artistic experiences of Carsten Nicolai and of the project Granular Synthesis, that seek “impression” and sound synthesis, as well as a tactile phenomenology of sound (LISTA, Marcella. *Op. cit.*).

O século XIX celebraria a sinestesia, as ressonâncias entre as sensações, que a teoria médica de uma “audição colorida” iria corroborar. O século sonharia igualmente com uma unidade das artes, uma obra de arte total, como a preconizou Wagner, em que a música seria a arte integradora. Ecos, desvirtuados ou não, perigosos ou não, da música cósmica dos gregos, e que iriam reverberar nas vanguardas modernas.

Artistas da primeira metade do século XX, atraídos por sua imaterialidade, fariam da música o paradigma da pintura abstrata. As analogias sensoriais entre som e cor, como em Kandinsky e Schoenberg, ou estruturais e rítmicas, como em Paul Klee ou Mondrian, antecipariam o cinema abstrato ao adotar a música como modelo operatório. Logo a cor ganharia movimentos. A pintura se tornaria jogos de luz e projeções, com a coexistência de som e imagem em um mesmo suporte físico. A pintura ganharia notações musicais. A escrita musical ganharia cores e timbres. Novas tecnologias, máquinas e instrumentos são inventados no encontro da ciência com o imaginário das artes.⁷

Schwertfeger e Ludwig Hirschfeld-Mack; as sinfonias de cor e teclados luminosos de Alexander Scriabin, Vladimir Baranoff-Rossiné, Zdenek Pesanek ou Alexander László; a extensão temporal da pintura de Viking Eggeling e Hans Richter; o investimento não figurativo no cinema de animação dos irmãos Ginanni-Corradini e Léopold Survage. LISTA, Marcella. *Empreintes sonores et métaphores tactiles: optophonétique, film et vidéo*. In: LISTA, Marcella; DUPLAIX, Sophie (ed.). *Sons et lumières*. Paris: Centre Pompidou, 2004, p. 63-76.

⁷ A música visual demandaria novos dispositivos e técnicas, como o cinema de animação de Oskar Fischinger ou como o *optophone* de Raoul Hausmann, um instrumento tanto análogo quanto extensivo ao sistema sensorial, prefigurando uma “dimensão háptica” em que o tato surge como interface comum aos sentidos. Obras contemporâneas reativam a dimensão háptica investigada por Hausmann, a exemplo do teórico Michel Chion (1998), que, opondo-se à intersensorialidade da sinestesia, defende a transsensorialidade das percepções, referindo-se ao som como grão, textura e matéria. Marcella Lista cita, como exemplos, as experiências artísticas de Carsten Nicolai e do projeto Granular Synthesis, que buscam a “impresão” e a síntese sonoras, assim como uma fenomenologia tátil do som (LISTA, Marcella. *Op. cit.*).

Notações para ações cotidianas, partituras sem música

O fascínio de uma tradução direta entre o som e sua imagem ganharia nova dimensão com as tecnologias elétricas e as mídias de registro analógico do som (o disco de gramofone, o som óptico do cinema sonoro, o oscilógrafo e o osciloscópio catódico). Outras possibilidades de visualização do som seriam vislumbradas: não mais a mera coexistência audiovisual – imagem acompanhada de som –, não apenas as correspondências sinestésicas, mas a conversão física de um *medium* em outro por meios elétricos. Conversão que está na gênese das experiências que, no século XX, convencionou-se chamar de “intermídia”. Dick Higgins, artista do Fluxus, declararia décadas depois, no texto “Statement on intermedia” (1966), que os artistas contemporâneos, desafiados a responder às novas demandas de seu tempo, não poderiam ignorar o impacto dos meios de massa e das novas tecnologias. Instalar-se nas fronteiras e categorias convencionais das artes se mostrava insuficiente para enfrentar as dramáticas mudanças do dia a dia. Apenas nos *intermedia*, no diálogo e transbordamento entre todos os “meios”, haveria interlocução possível com as novas condições históricas.

Nam June Paik, outro artista do Fluxus, introduziria, em 1963, um novo uso da imagem eletrônica que tanto excluiria a fixação do som em um suporte como convocaria a participação do espectador na obra.⁸ Uma diversidade de aparelhos eletrônicos (televisão, rádio) e instrumentos

Notations for daily actions, scores with no music

The fascination of a direct translation between sound and its image gained a new dimension with the electric technologies and the media of sound analogue recording (the gramophone record, the optical sound of sonorous cinema, the oscillograph and the cathodic oscilloscope). Other possibilities of visualizing sound were glimpsed: no longer the mere audiovisual coexistence—image followed by sound –, not alone the synesthetic correspondences, but the physical conversion from one medium into another through electrical means. Conversion that is in the origin of experiences and that were called, in the twentieth century, as “intermedia”. Dick Higgins, a Fluxus artist, declared decades later, in the text “Statement on intermedia” (1966), that contemporary artists, challenged to respond to the new demands of their time, could not ignore the impact of mass media and of the new technologies. To stand on the borders and conventional categories of arts proved to be insufficient to face the dramatic changes of daily life. Only in *intermedia*, in the dialogue and overflowing between all “means”, could there be a possible interlocution with the new historical conditions.

Nam-June Paik, another Fluxus artist, introduced in 1963, a new use of electronic image that both excluded the fixation of sound in a support and invited the spectator to participate in the work.⁸ An assortment of electronic equipment (television, radio) and instruments were altered: passive consumption media that incor-

8 “Exposition of music – electronic television”, de Nam-June Paik (1963), é comumente considerada a mostra fundadora da videoarte. Como conclui Marcella Lista, a primeira geração das experiências com vídeo demonstra que, assim como a música instrumental foi o modelo operatório da arte e do cinema abstratos, a música eletrônica foi o paradigma operatório do vídeo. A aspiração a uma correspondência sensorial e o fascínio pela visualização e materialização do som contribuíram para uma renovação das artes visuais ao longo do século XX.

8 “Exposition of music—electronic television”, by Nam-June Paik (1963), is commonly considered the founding show of video art. As concludes Marcella Lista, the first generation of experiences with video demonstrates that, just as instrumental music was the operational model of abstract art and cinema, electronic music was video's operational paradigm. The aspiration of a sensorial correspondence and the fascination for sound's visualization and materialization contributed to the renewal of visual arts throughout the twentieth century.

porated the public's active participation. Paik proposed an interaction among different elements, between sound and image, as the distortion of images through sound sources, which was extended by the spectator's participation. In the introductory text, the artist revealed the influence of electronic music and John Cage's considerations on indeterminism and randomness.⁹

Artists and musicians, on operating at the contamination of the boundaries between arts, and of these with the world, payed attention to the environment, both transforming sounds, noises and silence into sonorous material, as well as spatializing sound and temporalizing vision: doing sonorous installations, intervening in the urban space and in the landscape, integrating the public to the work's process, deconditioning and magnifying the perception, activating the objects, architectures, situations and sceneries as sonorous bodies, as living and expanded instruments. Examples are abundant: Iannis Xenakis' works, such as *Poème électronique* (1958), done with Varèse and Le Corbusier; Steve Reich's and David Tudor's installations and performances; La Monte Young's and Marian Zazeela's ambiances; Max Neuhaus' urban insertions; Janet Cardiff's and Stephen Vitiello's installations, among so many others.

9 And, if on one hand, electrical technology allowed the conversion of sonorous phenomena into visual forms, the recording gadgets, storage and replay transformed the traditional way of relating to sound. Sounds could be heard far from the sonorous source that produced them. The dissociation between vision and hearing opens possibilities of other ways of listening. Pierre Schaeffer, for example, would think listening based on these technologies of diffusion that divide our direct relationship with the sonorous source, calling it acousmatic music and making reduced listening the foundation of concrete music. Murray Schafer called this split "schizophonia"; McLuhan, "extension of the ear". The vectors of the relationship between the sonorous and visual world are tortuous, sometimes coinciding, at others, opposing. SCHAEFFER, Pierre. *Traité des objets musicaux*. Paris: Seuil, 1966; SCHAFER, Murray [1977]. *A afinação do mundo*. São Paulo: Unesp, 2001. MCLUHAN, Marshall. *Os meios de comunicação como extensão do homem*. São Paulo: Cultrix, 1969.

eram alterados: mídias de consumo passivo que incorporavam a participação ativa do público. Paik propunha uma interação entre os diferentes elementos, entre som e imagem, como a deformação das imagens por meio das fontes sonoras, que se prolongava na participação do espectador. No texto de apresentação, o artista revelava a influência da música eletrônica e das considerações de John Cage sobre o indeterminismo e a aleatoriedade.⁹

Artistas e músicos, ao operarem na contaminação das fronteiras entre as artes, e destas com o mundo, voltariam a atenção ao ambiente, tanto transformando sons, ruídos e silêncios em material sonoro, quanto espacializando o som e temporalizando a visão: realizando instalações sonoras, intervindo no espaço urbano e na paisagem, integrando a audiência no processo da obra, descondicionando e dilatando a percepção, ativando objetos, arquiteturas, situações e paisagens como corpos sonoros, como instrumentos vivos e expandidos. Não nos faltam exemplos: os trabalhos de Iannis Xenakis, como o *Poème électronique* (1958), realizado com Varèse e Le Corbusier; as instalações e performances de Steve Reich e David Tudor; as ambiências de La Monte Young e Marian Zazeela; as inserções urbanas de Max Neuhaus; as instalações de Janet Cardiff e Stephen Vitiello, entre muitos outros.

9 E, se por um lado, a tecnologia elétrica permitiria a conversão de fenômenos sonoros em formas visuais, os dispositivos de gravação, armazenamento e repetição transformariam a maneira tradicional de se relacionar com o som. Sons podem ser escutados longe da fonte sonora que os produziu. A dissociação entre visão e audição abre as possibilidades de outras formas de escuta. Pierre Schaeffer, por exemplo, pensaria a escuta a partir dessas tecnologias de difusão que cindem nossa relação direta com a fonte sonora, denominando-a música acusmática e fazendo da escuta reduzida o fundamento da música concreta. Murray Schaeffer denominaria essa cisão de "esquizofonia"; McLuhan, de "extensão do ouvido". Os vetores da relação entre o mundo sonoro e o visual são tortuosos, por vezes coincidentes, por vezes opostos. SCHAEFFER, Pierre. *Traité des objets musicaux*. Paris: Seuil, 1966; SCHAFER, Murray [1977]. *A afinação do mundo*. São Paulo: Unesp, 2001. MCLUHAN, Marshall. *Os meios de comunicação como extensão do homem*. São Paulo: Cultrix, 1969.

**O som é imagem, a fala é assóvio,
o instrumento é cantante**

O ambiente da vida seria sondado em inúmeros e contraditórios aspectos e desejos, basta uma sucinta arqueologia: o futurista Luigi Russolo decretaria (1913) que o ruído faz parte do mundo sonoro e, para produzi-lo, construiria bizarros instrumentos; Eric Satie investigaria a *Música de mobiliário* (1920); Duchamp introduziria o acaso na escrita musical (*Erratum musical*);¹⁰ John Cage acolheria o silêncio (4'33'', 1952), combateria o serialismo na música e celebraria a indeterminação e o acaso de inspiração *zen*; Pierre Schaeffer escreveria o *Tratado dos objetos musicais* (1966), e Murray Schafer criaria o termo *soundscape*, paisagem sonora, para denominar o conjunto de sons de um ambiente.¹¹

Cage e Kaprow executariam o *happening*, fornecendo o elo entre a *action painting* de Pollock e a *action performance* do Fluxus. A influência da música experimental de Cage, da poesia concreta dos anos 50, associadas à redescoberta do dadaísmo, seria determinante na ênfase dada pelo Fluxus ao evento, ao processo, à indeterminação e à

**Sound is image, speech whistles,
the instrument sings**

Life's environment would be explored in countless and contradictory aspects and desires, a brief archaeology suffices: the futurist Luigi Russolo decreed (1913) that noise is part of the sonorous world, and to produce it, he built bizarre instruments; Eric Satie investigated *Furniture Music* (1920); Duchamp introduced chance into musical score (*Erratum musical*);¹⁰ John Cage would welcome silence (4'33'', 1952), combat serialism in music and celebrate indetermination and chance *zen* inspiration; Pierre Schaeffer wrote *Treaty on Musical Objects* (1966), and Murray Schafer created the term *soundscape*, sonorous landscape, to name the group of sounds of an environment.¹¹

Cage and Kaprow executed the happening, providing the link between Pollock's action painting and Fluxus' action performance. The influence of Cage's experimental music, of the 1950s concrete poetry, associated to the rediscovering of Dadaism, would be determinant in

10 *Erratum musical* (1913) consistiu no seguinte: Duchamp escreveu uma série de instruções sobre a interação de três conjuntos de 25 cartas para suas irmãs e colocou-as num chapéu que circulava pela casa. Quando elas retiravam uma carta, cada uma cantava frases aleatórias baseadas em uma interpretação flexível dos desenhos que havia nas cartas. Três vozes seriam, assim, a base da peça.

11 *Soundscape*, paisagem sonora, termo criado por Murray Schafer, compreende, para o músico canadense, o conjunto de sons de um ambiente, mas que precisamos orquestrar e aperfeiçoar para produzir bem-estar e saúde, restituindo ao homem uma relação equilibrada com o ambiente, destruída com a Revolução Industrial. A *afinação do mundo* (1977) foi uma exploração pioneira da paisagem sonora e provocou um direcionamento da atenção para o ambiente e sua relação com o som nas mais diferentes áreas. Sua ecologia sonora inclui uma pedagogia da escuta em que são cogitados: a restrição de ruído, a avaliação de marcos sonoros, a limpeza de ouvidos e uma estratégia contra a poluição sonora. A "ecologia acústica" de Schafer vai na direção oposta ao expresso no manifesto futurista de Russolo, de seu elogio às máquinas e à arte de ruídos.

10 *Erratum musical* (1913) consisted of the following: Duchamp wrote a number of instructions on the interaction of three sets of 25 letters to his sisters and put them into a hat that moved around the house. When they removed a letter, each one sang random phrases based on a flexible interpretation of drawings that were on the letters. Thus, three voices would be the base of the piece.

11 *Soundscape*, sonorous landscape, term created by Murray Schafer, comprises, for the Canadian musician, the group of sounds of an environment, but that we need to orchestrate and improve to produce well-being and health, rendering men and women a balanced relationship with the environment, destroyed with the Industrial Revolution. The *Tuning of the world* (1977) was a pioneering exploration of the sonorous landscape and provoked the attention to be directed to the environment and its relationship with sound in several different areas. His sonorous ecology includes a pedagogy of listening in which are cogitated: the restriction of noise, the evaluation of sonorous bench marks, the cleaning of ears and a strategy against sound pollution. Schafer's "acoustic ecology" goes in the opposite direction of what is expressed in Russolo's futurist manifesto, of his praise to machines and the art of noises.

the emphasis given by Fluxus to the event, the process, the indetermination and the expansion of artistic means. Many Fluxus artists were John Cage's students at the Black Mountain College, such as La Monte Young, Dick Higgins, George Maciunas, George Brecht and Allan Kaprow.

Bodies, objects and daily actions are converted into musical and artistic composing material, sensorial ambiences are expanded, performances invite the public to compose the work. Relationships between experience and perception, realization and reception, are explored; time understood as duration is privileged; the spectator is summoned to complete the work.

Current artistic experimentation discovers its lineage in this string of experimental paths throughout the centuries. In the contemporary scene, sound becomes an element increasingly common of the visual arts' lexicon. Approaches multiply, new and unexpected perspectives and opportunities open up.

expansão dos meios artísticos. Muitos artistas do Fluxus foram alunos de John Cage no Black Mountain College, como La Monte Young, Dick Higgins, George Maciunas, George Brecht e Allan Kaprow.

Corpos, objetos e ações cotidianas se convertem em material de composição musical e artística, ambiências sensoriais são expandidas, performances convidam o público a compor a obra. Exploram-se as relações entre experiência e percepção, realização e recepção; privilegia-se o tempo como duração; convoca-se a presença do espectador para completar a obra.

As experimentações artísticas atuais encontram sua filiação nessa série de percursos experimentais ao longo dos séculos. Na cena contemporânea, o som se torna um elemento cada vez mais comum do léxico das artes visuais. Multiplicam-se as abordagens, abrem-se novas e inusitadas perspectivas e fugas.

MARISA FLÓRIDO CESAR has a degree in Architecture and Urbanism by the Universidade Federal do Rio de Janeiro (1984); a master's degree in Visual Arts by the Universidade Federal do Rio de Janeiro (2002) and a doctorate in Visual Arts by the Universidade Federal do Rio de Janeiro (2006). Currently she is an assistant professor at the Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Her experience is in the field of Arts, especially in Art History, Art Critique and curatorship.

MARISA FLÓRIDO CESAR é graduada em Arquitetura e Urbanismo pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (1984); mestrado em Artes Visuais pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (2002) e doutorado em Artes Visuais pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (2006). Atualmente é professor adjunto da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Tem experiência na área de Artes, com ênfase em História da Arte, Crítica da Arte e curadoria.

Nas insubordinadas trilhas do cinema brasileiro:
Guilherme Vaz e sua sonoridade meteórica
On The Insubordinated Trails Of Brazilian Filmmaking:
Guilherme Vaz And His Meteoric Sonority

SUZANA RECK MIRANDA

In the introduction of her impressive book *Unheard melodies* (1987), Claudia Gorbman¹ proposes to the reader that he would imagine for a moment a commercial narrative film had developed without the so called background music. In such hypothetical situation, we would be used to a filmic universe in which sounds always tend to be connected to the world depicted on screen. If all of a sudden we saw any classic Hollywood movie, in which an orchestral music, with symphonic language full of dramatic color, were almost ubiquitous throughout the narrative (without any concrete motivation pictured) it would probably sound like overkill.

However, we know very well that the code in which the US film industry has established itself adopted music as a magical narrative tool that can stroll by the film without shaking the viewer's belief in relation to the fictional universe narrated. Such a device, at least in audiovisual traditions of the West, was (and still is) a common place. In other words, in several films music is there and, at the same time, it's like it was not. About this phenomenon, the author states that, by favoring the narrative elements of the movie, the typical movie classical narrative music

Na introdução do seu impactante livro *Unheard melodies* (1987), Claudia Gorbman¹ propõe ao leitor que imagine por um momento que o cinema narrativo comercial tivesse se desenvolvido sem a chamada música de fundo. Em tal situação hipotética, estaríamos acostumados a um universo fílmico cujos sons sempre tenderiam a estar conectados ao mundo representado na tela. Se, de repente, víssemos um filme clássico hollywoodiano qualquer, no qual uma música orquestral, com linguagem sinfônica repleta de um colorido dramático, estivesse quase que onipresente ao longo da narrativa (sem nenhuma motivação concreta na imagem) provavelmente nos soaria como um exagero.

No entanto, sabemos muito bem que o código no qual o cinema industrial norte-americano se firmou adotou a música como um instrumento narrativo mágico que pode flunar pelo filme sem abalar a crença do espectador em relação ao universo ficcional narrado. Tal artifício, pelo menos nas tradições audiovisuais do Ocidente, foi (e ainda é) um lugar comum. Ou seja, em vários filmes, a música está lá e, ao mesmo tempo, é como se não estivesse. Sobre esse fenômeno, a autora afirma que, ao favorecer os elementos narrativos do filme, a música típica do cinema narrativo clássico per-

1 GORBMAN, Claudia. *Unheard melodies: narrative film music*. Bloomington: Indiana University, 1987.

1 GORBMAN, Claudia. *Unheard melodies: narrative film music*. Bloomington: Indiana University, 1987.

manece a maior parte do tempo “transparente” e imperceptível para o espectador.

São vários os argumentos que Gorbman pontua para justificar esse caráter de *inaudibilidade* que a música tradicional de filmes tende a incorporar, dentre os quais figura a adoção por estratégias composicionais (instrumentação, ritmos, melodias, encadeamentos harmônicos, entre outros) altamente codificadas pela cultura ocidental. É comum, portanto, que sonoridades musicais familiares e culturalmente preestabelecidas povoem indiscriminadamente filmes com linguagens convencionais, nos quais ações, personagens, noções de tempo e de espaço são dados a ver de forma linear e previsível. Não por acaso, os compositores da chamada “era de ouro” da música hollywoodiana (1930-1950) adotaram a linguagem tonal e sinfônica pautada no estilo romântico tardio do século XIX. E tal procedimento se disseminou em boa parte dos países ocidentais.

Pela lógica da tradição, a música atonal e de cunho experimental, por causar estranheza, tenderia a desestabilizar a tal transparência da música cinematográfica de fundo. No entanto, a música típica do cinema de horror, desde os seus primórdios, valeu-se de estruturas dissonantes e irregulares para promover um constante estado de tensão e, não é necessariamente, de acordo com Gorbman, “conscientemente” notada pelo espectador. De qualquer forma, nos procedimentos padrões, intervenções dissonantes e ruidosas, comuns na música experimental de concerto e na arte sonora, quando usadas no cinema, foram (e ainda são) associadas a situações dramáticas sinistras, de perigo, a personagens obscuros, circunstâncias catastróficas, subjetivações neuróticas, entre outros clichês.

Refletir sobre a música composta para filmes não é uma empreitada fácil. Envolve adentrar em uma área movediça que frequentemente é atrelada a ideias de subserviência e pouca autono-

remains most of the time “transparent” and imperceptible to the viewer.

There are several arguments that Gorbman scores to justify this character of inaudibility that traditional soundtrack tends to incorporate, among which include the adoption by compositional strategies (instrumentation, rhythms, melodies, harmonics threads, etc.) highly coded by Western culture. Therefore, it is common that familiar musical sonorities and culturally predetermined indiscriminately populate movies with conventional languages in which actions, characters, notions of time and space are data which have to do with linear and predictable manner. Not coincidentally, the composers of the called “golden age” of Hollywood music (1930-1950) adopted the tone and symphonic language guided in the late romantic style of the nineteenth century. And such a procedure has spread in most of the Western countries.

By the logic of tradition, atonal and of experimental music nature, for causing awkwardness tend to destabilize that transparency of film music in the background. However, the typical horror movie music, since its beginnings, drew on dissonant and irregular structures to promote a constant state of tension and is not necessarily “consciously” noticed by the viewer, according to Gorbman. Anyway, in the standard procedures—dissonant and noisy interventions common in the concert of experimental music and sound art—when used in the movies, were (and still are) associated with sinister dramatic situations of danger, shady characters, catastrophic circumstances, neurotic subjectivities, among other clichês.

Reflecting on the music composed for films is not an easy endeavor. It involves entering into a quicksand area that is often linked to ideas of subservience and little artistic autonomy. Conventional narrative films in fact will

demand that music converses with a specific dramatic context, to deal with their narratives and functional needs as well as their chronometric requirements. However, it would be a fallacy to deny that in this context there can be no quality, boldness, creativity, nor invention.

Of course in cinematography—which, in different ways—have set out to promote ruptures, trials, bold forms of speech and articulation, the music adherence possibilities are much more flexible. This particular terrain enables atonal and experimental musical languages, for example, to free themselves of the paradigms that confined them in “negative” readings (horror, sinister, disturbing) and that work as a reflection of what they actually are: contemporary trials, aesthetic options, open forms, among others. The statute that a piece of music can acquire in works of this nature generally flees the epithets of transparency, subservience and/or imperceptibility.

When we think about this kind of experience in Brazilian soil, the name of the conductor Guilherme Vaz quickly emerges. Composer, renowned visual and sound artist, Vaz has a solid career in the field of experimental creation, with works, installations, and exhibitions recognized and awarded in several countries. When, as he himself says,² the filmmaking industry came to him he was only 20 years old and—as it couldn’t have been different—the proposal was only accepted because it allowed him total creative freedom. The film in question was none other but Nelson Pereira dos Santos’ *Fome de Amor/Hunger for Love* (1968). For a better understanding of the aesthetic conceptions of Vaz, it’s worth understanding the context in which the movie was created.

2 VAZ, Guilherme. *Arte sonora podcast #01*. Rio de Janeiro, 2013. Interview given to Franz Manata and Saulo Lauda- res. Available at <https://soundcloud.com/artesonora/podcast-01-guilherme-vaz>.

mia artística. Filmes narrativos convencionais, de fato, irão demandar que a música dialogue com um contexto dramático específico, que dê conta de suas necessidades narrativas e funcionais, além de suas exigências cronométricas. No entanto, seria uma falácia negar que nesse contexto não possa haver qualidade, ousadia, criatividade, invenção.

Lógico que nas cinematografias que, de diferentes formas, se propuseram a promover rupturas, experimentações, formas arrojadas de discurso e de articulação, as possibilidades de aderência da música são muito mais flexíveis. Esse terreno específico possibilita às linguagens musicais atonais e experimentais, por exemplo, libertarem-se dos paradigmas que a confinaram em leituras “negativas” (horror, sinistro, perturbador) e que funcionem como um reflexo daquilo que elas, de fato, são: experimentações contemporâneas, opções estéticas, formas abertas, entre outras. O estatuto que uma peça musical pode adquirir em obras dessa natureza, em geral, foge das alcunhas de transparência, de subserviência e/ou imperceptibilidade.

Quando pensamos sobre esse tipo de experiência em solo brasileiro, o nome do maestro Guilherme Vaz rapidamente desponta. Compositor, artista visual e sonoro renomado, Vaz tem uma sólida trajetória no campo da criação experimental, com obras, instalações e exposições reconhecidas e premiadas em vários países. Quando, como ele próprio diz,² o cinema o procurou, tinha apenas 20 anos e, como não poderia ter sido diferente, a proposta só foi aceita porque lhe permitiu total liberdade criativa. O filme em questão era nada menos que *Fome de amor* (1968), de Nelson Pereira dos Santos. Para uma melhor compreensão das concepções estéticas

2 VAZ, Guilherme. *Arte sonora podcast #01*. Rio de Janeiro, 2013. Entrevista concedida a Franz Manata e Saulo Lauda- res. Disponível em <https://soundcloud.com/artesonora/podcast-01-guilherme-vaz>.

de Vaz, vale a pena entendermos o contexto no qual o filme emergiu.

Em ensaio dedicado ao filme, José Inácio de Melo Souza³ pontua que *Fome de amor* pode ser “incluído no grupo de filmes cujo objetivo era empreender a revisão da atuação dos agentes sociais urbanos e das frações intelectualizadas das classes médias nos acontecimentos posteriores ao golpe militar de 1964”. Internacionalmente, reforça o autor, esse grupo de filmes se alinhava àqueles que discutiam a crise política dos países europeus como, por exemplo, os da *nouvelle vague*. No entanto, o filme pouco tem sido debatido no meio acadêmico, tendo ficado, nas palavras de Souza, “recolhido ao confortável nicho do esquecimento”.⁴

O grau de experimentalismo de *Fome de amor* surpreendeu a muitos, principalmente quando comparado às realizações anteriores de Nelson Pereira dos Santos, fato que tornava o filme, já na época, singular no conjunto da obra desse cineasta. O próprio Melo Souza ainda o considera como um “desvio na sua trajetória”⁵ e o crítico Jairo Ferreira⁶ o colocou de imediato no seu panteão de filmes que contemplam o por ele designado “cinema de invenção”.

Em entrevista,⁷ Nelson Pereira dos Santos declarou que um pouco antes de rodar o filme, vivenciou o apogeu do *underground* e da mobilização contra a guerra do Vietnã nos EUA. Como a história original era baseada em um conto de Guilherme de Figueiredo que, em

In an essay dedicated to the movie, José Inácio de Melo Souza³ points out that *Hunger for Love* can be “included in the movies group which aim was to undertake a performance review of urban social actors, and intellectualized segments of the middle classes in the later events of the 1964 military coup.” Internationally, the author reinforces, this group of films are aligned to those that discussed the political crisis of European countries; for example, the *nouvelle vague*. However, the film has been little debated in the academic world, “having been collected to the comfortable niche of oblivion”, in the words of Souza.⁴

The degree of experimentalism of *Hunger for Love* surprised many especially when compared to the previous achievements of Nelson Pereira dos Santos, a fact that made the movie at the time unique throughout the work of this filmmaker. Melo Souza himself still considered as a “deviation in its path”⁵ e o crítico Jairo Ferreira⁶ put it immediately in his pantheon of movies that contemplate what he designated “movie invention”.

In an interview,⁷ Nelson Pereira dos Santos said that just before shooting the film, he experienced the heyday of the underground and the movement against the Vietnam War in the United States. As the original story was based on a short story by Guilherme de Figueiredo—which, in his opinion, was conventional before the effervescence of the period—he pro-

3 SOUZA, J. I. M. “*Fome de amor* de Nelson Pereira: Mao e Guevara no litoral fluminense”. *Mnemocine*, 2011. Revista eletrônica (ISSN 1980-6590).

4 Souza faz questão de destacar que um dos poucos ensaios acadêmicos sobre o filme é o de MERENA, Elizabeth e VIEIRA, João Luiz. “Hunger for love”. In: STAM, Robert & JOHNSON, Randall (org.). *Brazilian cinema*. New York: Columbia University Press, 1995, v. p. 162-168.

5 SOUZA, J. I. M. Idem, p. 14.

6 FERREIRA, Jairo. *Cinema de invenção*. São Paulo: Limiar, 2000.

7 SANTOS, Nelson Pereira. “Resistência e esperança de um cinema”. Entrevista a Paulo Roberto Ramos. In: *Estudos Avançados*, 21(59):335. São Paulo, 2007.

3 SOUZA, J. I. M. “*Fome de amor* de Nelson Pereira: Mao e Guevara no litoral fluminense”. *Mnemocine*, 2011. Electronic magazine (ISSN 1980-6590).

4 Souza makes sure to emphasize that one of the few academic essays about the film is the MERENA, Elizabeth and VIEIRA, João Luiz. “Hunger for love”. In: STAM, Robert & JOHNSON, Randall (org.). *Brazilian cinema*. New York: Columbia University Press, 1995, v. p. 162-168.

5 SOUZA, J. I. M. Idem, p. 14.

6 FERREIRA, Jairo. *Cinema de invenção*. São Paulo: Limiar, 2000.

7 SANTOS, Nelson Pereira. “Resistência e esperança de um cinema”. Interviewed by Paulo Roberto Ramos. In: *Estudos Avançados*, 21(59):335. São Paulo, 2007.

posed changes and producer [Herbert Richers] agreed, as long as it kept the cast and rentals. “I made the script during filming, writing with the camera”, adds the director.

The narrative—highly allegorical and fragmented—mixes spaces and different periods of time, besides mixing multiple languages and references. The story revolves around Mariana, a wealthy pianist who lives in New York and there she knows Felipe, a frustrated painter who works as a waiter. He wins her heart and convinces her to return to Brazil. They marry and move to an island (which he says is his) in Angra dos Reis. There, Mariana discovers that the island actually belongs to blind, deaf and dumb Alfredo, who is introduced to her as a revolutionary leader; also very rich, which supplies weapons to various political movements in the Third World. Alfredo and his beautiful wife, Ulla, allow the newly-arrived couple continue to live on the island. A complex relationship is established between the two couple, full of extreme situations.

When referring to the Guilherme Vaz’s music, José Ignacio de Melo Souza labels it “electronic” besides expressing a certain discomfort with his presence in the movie. However, *Hunger for Love* is a canonical framework for the use of soundtrack in Brazilian filmmaking in many ways. Although some previous films (few) had already used music composers linked to the musical avant-garde in the 1960’s,⁸ no experience got close to the radicalism and to the inventiveness proposed by Vaz.

In fact, music merges traditional instruments (there is a string section that includes a piano, another with wood, and another percussion) with recorded sounds and manipulated in a way similar manner to what one finds in Pierre Schaeffer’s works. As Ireneu Guerrini Jr.,⁹ this

sua opinião, era convencional diante da efervescência do período, ele propôs alterações e o produtor [Herbert Richers] topou, desde que mantivesse o elenco e as locações. “Fiz o roteiro durante as filmagens, escrevendo com a câmera”, acrescenta o diretor.

A narrativa, altamente alegórica e fragmentada, mescla espaços e tempos distintos, além de misturar várias línguas e referências. A história gira em torno de Mariana, uma pianista rica que vive em Nova York e lá conhece Felipe, um pintor frustrado que trabalha como garçom. Ele a conquista e a convence a voltar ao Brasil. Casam-se e vão morar numa ilha (que ele diz ser dele) em Angra dos Reis. Lá, Mariana descobre que a ilha é, na verdade, do cego, surdo e mudo Alfredo, que é a ela apresentado como sendo um líder revolucionário, também muito rico, que fornece armas para vários movimentos políticos do Terceiro Mundo. Alfredo e sua bela esposa, Ulla, permitem que o casal recém-chegado siga morando na ilha e uma relação complexa se estabelece entre os quatro, repleta de situações extremas.

Ao referir-se à música de Guilherme Vaz, José Inácio de Melo Souza a rotula de “eletrônica”, além de expressar certo desconforto com sua presença no filme. No entanto, *Fome de amor* é um marco canônico para o uso da trilha musical no cinema brasileiro em vários sentidos. Embora alguns (poucos) filmes anteriores já tivessem usado músicas de compositores ligados à vanguarda musical nos anos 1960,⁸ nenhuma experiência chegou próxima ao radicalismo e à inventividade propostos por Vaz.

Sua música, na verdade, mescla instrumentos tradicionais (há uma seção de cordas que inclui um piano, uma de madeiras e uma de percussão) com ruídos gravados e manipulados de modo similar ao que encontramos nas

8 An example is *Noite vazia/Empty Night* (1964), by Walter Hugo Khouri, with soundtrack by Rogério Duprat.

8 Um exemplo é *Noite vazia* (1964), de Walter Hugo Khori, com música de Rogério Duprat.

obras de Pierre Schaeffer. Como esclarece Irineu Guerrini Jr.,⁹ essa foi, “provavelmente, a primeira experiência de música concreta, ou ‘bruitista’, feita para o cinema brasileiro”. Há vários procedimentos sofisticados na elaboração e captação dos sons concretos. Por exemplo, bolas de pingue-pongue foram lançadas (de uma altura média de três metros) nas cordas de um piano, resultando numa delicada sonoridade que o compositor chamou de “pingos sonoros caindo num algoritmo acelerado”.¹⁰ Guerrini destaca também os “cacos de vidro, que eram rolados ou apertados uns contra os outros no chão do estúdio”,¹¹ que resultou na sonoridade usada nas duas vezes em que Alfredo, o personagem cego, surdo e mudo, tenta falar e desloca o seu maxilar. Aliás, de acordo com Vaz,¹² essa sonoridade chamou tanto a atenção do cineasta Júlio Bressane¹³ que, por sua vez, decidiu convidar o então jovem compositor para criar a que viria a ser a sua segunda experiência com a música para o cinema, a trilha para filme *O anjo nasceu* (1969).

O modo como a música de Vaz integra a narrativa de *Fome de amor* é tão inovador e ousado quanto o próprio filme. Suas intervenções, por vezes fortes e propositalmente fragmentadas, se fazem ouvidas, percebidas e, portanto, não são meramente subservientes ao conteúdo visual. Há momentos em que ela compete com os diálogos, se opõe a um possível clima emocional dominante, se descola das cenas e domina a sensação de desorienta-

was “probably the first concrete or ‘Bruitist’ music experience ever made for the Brazilian movies”. There are several sophisticated procedures in the development and uptake of the concrete sounds. For example, ping-pong balls were dropped (from an average height of three meters) on the strings of a piano, resulting in a delicate sound that the composer called “sounding drops falling on an accelerated algorithm”.¹⁰ Guerrini also highlights the “glass shards which were rolled or pressed against each other on the studio floor”,¹¹ resulting in the sound used both times that Alfred, the blind, deaf and dumb character, tries to speak and dislocates his jaw. Incidentally, according to Vaz,¹² that sonority caught filmmaker Júlio Bressane’s attention so much¹³ that in turn he decided to invite the then young composer to create what would become his second experience with movie music, the soundtrack for the movie *O anjo nasceu* (1969).

The way Vaz’s music integrates Hunger for Love’s narrative is so innovative and bold as the film itself. His interventions, sometimes strong and purposefully fragmented, make themselves being heard, perceived and therefore are not merely subservient to the visual content. There are times when it competes with the dialogues, it opposes to a possible dominant emotional climate, it detaches from the scenes and dominates the feeling of disorientation that the film proposes. In the words of the composer, “[...] it is like a meteor pass-

9 GUERRINI JR. Irineu. *A música no cinema brasileiro: os inovadores anos sessenta*. São Paulo: Terceira Margem, 2009. p. 159

10 GUERRINI JR. Irineu. *A música no cinema brasileiro: os inovadores anos sessenta*. Op. cit., p. 159.

11 Idem.

12 Ibid., p. 223.

13 Júlio Bressane é o cineasta com quem Guilherme Vaz mais colaborou. A profícua e intensa relação continua até os dias atuais. Dentre alguns filmes, figuram *Filme de amor* (2003), *Cleópatra* (2007), *A erva do rato* (2008) e *Educação Sentimental* (2013).

9 GUERRINI JR. Irineu. *A música no cinema brasileiro: os inovadores anos sessenta*. São Paulo: Terceira Margem, 2009. p. 159

10 GUERRINI JR. Irineu. *A música no cinema brasileiro: os inovadores anos sessenta*. Op. cit., p. 159.

11 Idem.

12 Ibid., p. 223.

13 Júlio Bressane is the filmmaker with whom Guilherme Vaz more collaborated. Their fruitful and intense relationship continues to this day. Among some movies, *Filme de amor* (2003), *Cleopatra* (2007), *A erva do rato* (2008) and *Educação Sentimental* (2013).

ing through the movie and coming out in the other side without any traditional link with what happens in the picture [...] naturally has a close relationship with what is happening in the picture, but it is not the traditional volumes nor it has links and traditional axes".¹⁴

Regarding the musical material, those "sound drops" are not only built with the recorded sounds of ping-pong balls, but also with the percussive scores (of boxes and timpani), with some loose notes of woods and the pizzicatos on the strings. The pizzicatos, by the way, are recurring throughout the film.

At times, fluid sound scores resemble soundtracks of Japanese movies of the 1960s (influence, in fact, assumed by Vaz¹⁵), as the ones of the composer Toru Takemitsu, for example, which tend to explore a music relationship with the inner time of the film, which the spectator is constantly required to see/hear. One of the moments when such scores occur is when Mariana handles a microphone trying to record the sound of the rain. This shot comes after a sequence-shot that shows Alfredo, standing, called their guide dog with a pat on the leg. Continuous and treble sounds on the strings (a kind of ostinato) cross the two sequences. However, it is when Mariana's microphone comes into picture the percussive scores arise. These scores continue in the next image that reveals Felipe out of the sea and removing their diving vests. By the way, the fact of Mariana be a musician and to dedicate herself to record sounds is emblematic, since, while revealing (in action) strategies that Guilherme Vaz used in the soundtrack (recorded sound), promotes unusual interactions when added to musical interventions that populate his scenes.

ção a que o filme se propõe. Nas palavras do compositor, "[...] ela é como um meteoro que passa através do filme e sai do outro lado sem nenhuma ligação tradicional com o que acontece na imagem [...] naturalmente tem uma relação estrita com o que está acontecendo na imagem, mas não são os volumes tradicionais nem tem os *links* e os eixos tradicionais".¹⁴

Já em relação ao material musical, os tais "pingos sonoros" não são apenas construídos com os sons gravados das bolinhas de pingue-pongue, mas também com as pontuações percussivas (de caixas e tímpanos), com certas notas soltas das madeiras e com os *pizzicatos* nas cordas. Os *pizzicatos*, por sinal, são recorrentes ao longo do filme.

Em alguns momentos, pontuações sonoras fluidas lembram trilhas musicais do cinema japonês dos anos 1960 (influência, aliás, assumida por Vaz¹⁵), como as do compositor Tôru Takemitsu, por exemplo, que tendem a explorar uma relação da música com o tempo interior do filme, a qual o espectador é constantemente exigido a ver/ouvir. Um dos momentos em que tais pontuações ocorrem é quando Mariana manipula um microfone tentando gravar o som da chuva. Esse plano surge logo após um plano-sequência que mostra Alfredo, em pé, chamado o seu cão-guia com uma palmada na perna. Sons contínuos e agudos das cordas (numa espécie de *ostinato*) atravessam as duas sequências. No entanto, é quando o microfone de Mariana entra em quadro que as pontuações percussivas surgem. Essas pontuações continuam na próxima imagem que revela Felipe saindo do mar e retirando suas vestes de mergulho. Aliás, o fato de Mariana ser uma musicista e dedicar-se a registrar sons é emblemático, uma vez que, ao mesmo tempo em que revela (na ação) estra-

14 GUERRINI JR. Irineu. *A música no cinema brasileiro: os inovadores anos sessenta*. Op. cit., p. 158.

15 Ibid., p. 225.

14 GUERRINI JR. Irineu. *A música no cinema brasileiro: os inovadores anos sessenta*. Op. cit., p. 158.

15 Ibid., p. 225.

tégias que Guilherme Vaz usou na trilha musical (sons gravados), promove interações inusitadas quando somadas às intervenções musicais que povoam suas cenas.

Um dos pontos mais densos da construção sonora e musical do filme está na sequência final. De acordo com o próprio Vaz,¹⁶ o último rolo do filme tinha doze pistas de som, o que, para a época, era muito. A mixagem final envolveu uma gama considerável de sons (rádio, piano e cordas em *pizzicato*, instrumentos de madeira com melodia atonal e contrapontística, tímpanos, vozes dos atores, entre outros). As últimas cenas colocam todos os personagens do filme em uma onírica festa, repleta de signos alegóricos e paradoxais. Em seguida, como bem analisou Souza, as últimas imagens mostram Mariana e Alfredo vagando numa ilha. “Os outros personagens, acordados por Ulla, descem até a praia. Dali eles riem da situação dos dois ‘revolucionários’ na ilhota. Mariana, em plena euforia, declama resoluções da OLA [Organização Latino América de Solidariedade] pedindo uma guerra de libertação”.¹⁷

Soma-se a essas últimas imagens uma canção ligada à tradição do catolicismo popular no interior do Brasil, *Senhora da Abadia* (que, de acordo com os créditos do filme, é uma gravação com arranjo de Waldomiro Ortêncio). A escolha da canção foi de Guilherme Vaz, e Guerrini interpreta que esse encontro entre a vanguarda e o arcaico pontuaria, no filme, o anúncio de uma nova era.¹⁸ Vaz, no entanto, inseriu a canção para aludir alegoricamente ao mito messiânico sebastianista.¹⁹

One of the densest points of sound and music construction of the movie is in the final sequence. According to Vaz himself,¹⁶ the last film roll had twelve sound tracks which, for the time, it was too much. The final mix involved a considerable range of sounds (radio, piano and strings in *pizzicato*, wooden instruments and atonal contrapuntal melody, timpani, actors’ voices, among others). The last scenes settled all the movie characters in a dream party, full of allegorical and paradoxical signs. Right after that, as Souza as well had analyzed, the last images show Mariana and Alfredo wandering on an island. “The other characters, as agreed by Ulla, go down to the beach. From there they laugh at the situation of the two ‘revolutionaries’ on the islet. Mariana, in full euphoria, recites OLAs [Organization of Latin American Solidarity] resolutions calling for a war of liberation”.¹⁷

Added to these latest images a song linked to the tradition of popular Catholicism in the interior of Brazil Lady of the Abbey (which, according to the credits of the movie, is a recording with Waldomiro Ortêncio’s arrangement). The song choice was Guilherme Vaz’s, and Guerrini explains that this meeting between the vanguard and the archaic would mark in the movie, the announcement of a new era.¹⁸ Vaz however, inserted the song to allude allegorically the Sebastianist messianic myth.¹⁹

Finally, the film is soundly finished by three strong sound blocks that once again demarcate the noisy vocation, not subservient, fragmented and pulsating soundtrack of Vaz.

16 GUERRINI JR. Irineu. *A música no cinema brasileiro: os inovadores anos sessenta*. Op. cit., p. 234.

17 SOUZA, J. I. M. “*Fome de amor* de Nelson Pereira: Mao e Guevara no litoral fluminense”. Op. cit.

18 GUERRINI JR. Irineu. *A música no cinema brasileiro: os inovadores anos sessenta*. Op. cit., p. 160

19 Idem.

16 GUERRINI JR. Irineu. *A música no cinema brasileiro: os inovadores anos sessenta*. Op. cit., p. 234.

17 SOUZA, J. I. M. “*Fome de amor* de Nelson Pereira: Mao e Guevara no litoral fluminense”. Op. cit.

18 GUERRINI JR. Irineu. *A música no cinema brasileiro: os inovadores anos sessenta*. Op. cit., p. 160

19 Idem.

A vocation that in fact as meteoric as it is, undoubtedly breaks to pulsate and mark the fact that allegories, narrative fragmentation, aesthetic experimentation and political questions in movies do not need and/or should not be the exclusive prerogative image.

Por último, o filme é sonoramente encerrado por três fortes blocos de sons que, mais uma vez, demarcam a vocação ruidosa, não subserviente, fragmentada e pulsante da trilha musical de Vaz. Uma vocação, de fato, meteórica que, sem dúvida, eclode para pulsar e demarcar que alegorias, fragmentações narrativas, experimentações estéticas e questionamentos políticos – em filmes – não precisam e/ou deveriam ser prerrogativas exclusivas da imagem.

SUZANA RECK MIRANDA is associate professor in the Department of Arts and Communication and the Graduate Subject named Image and Sound, both at UFSCar. She has experience and conducts research in film and musical interpretation, working specifically on the themes: soundtrack, movie music and audiovisual, sound in the audiovisual, theory of audiovisual media, film analysis, music semiotics. It is one of the leaders of the CNPq Research Group Cinemídia – Studies on History and Theory of Audiovisual Media and author of articles and book chapters on the relationship of music with other media, especially with filmmaking.

SUZANA RECK MIRANDA é professora adjunta do Departamento de Artes e Comunicação e do Programa de Pós-Graduação em Imagem e Som, ambos da UFSCar. Tem experiência e desenvolve pesquisas em interpretação cinematográfica e musical, atuando principalmente nos temas: trilha sonora, música no cinema e no audiovisual, som no audiovisual, teoria das mídias audiovisuais, análise fílmica, semiótica da música. É uma das líderes do Grupo de Pesquisa CNPq Cinemídia – Estudos sobre História e Teoria das Mídias Audiovisuais e autora de artigos e capítulos de livros sobre a relação da música com outros meios, em especial com o cinema.

VII ou IX proclamações de/para Guilherme Vaz *VII Or IX Proclamations From/to Guilherme Vaz*

J.-P. CARON

The text below is made from Guilherme Vaz's claims taken from various sources. The comments below the quotes are mine and seek to unfold the quotes in various aspects of his work. The text form roughly follows the shape of his *Fire Symphony*—9 movements or moments, of which two are literal repetitions of two others or tautophony, as Vaz wants them. Here, since it is verbal language speaking, there are two Tautologies in the text: two repeated citations which are commented again (they vary) indicated with a "T" in parentheses. The word 'proclamação' in turn comes from *Unknown Gods*, soundtrack for a Bressane's movie which contains 14 proclamations that do not speak, but sound.

- I. *We do not know what is behind of the sound of a leather paneiro basket wrapped around a hollow wooden. We only know that its sound makes us tremble.*¹

When I listen to Guilherme Vaz's *A Pedra* it was an encounter. The title says it why it was made. How do you make music turn into stone? Blows after blows in the extreme bass and in the severe treble end of the piano; two sounds to which is added the sound of the soprano voice, Anna Maria Kieffer, who sings and beats the in-

O texto abaixo é construído a partir de afirmações de Guilherme Vaz retiradas de várias fontes. Os comentários abaixo das citações são de minha autoria e procuram desdobrar as citações em aspectos diversos de sua obra. A forma do texto segue aproximadamente a forma de sua *Sinfonia do fogo* – 9 movimentos ou momentos, dos quais dois são repetições literais de outros dois. Ou tautofonias, como quer Vaz. Aqui, como é a linguagem verbal que fala, há duas tautologias no texto: duas citações repetidas e que são comentadas de novo (variadas), indicadas com um "T" entre parênteses. A palavra "proclamação", por sua vez, vem de *Deuses desconhecidos*, trilha para um filme de Bressane, que contém 14 proclamações que não falam, mas soam.

- I. *Não sabemos o que está por trás de um paneiro de coco amarrado ao tronco oco da madeira. Sabemos apenas que seu som nos faz estremecer.*¹

Quando ouvi *A pedra*, de Guilherme Vaz, foi um encontro. O título diz a que veio. Como se faz para a música se fazer pedra? Golpes após golpes no extremo grave e no extremo agudo do piano. Dois sons, aos quais se soma o som da voz de soprano, Anna Maria Kieffer, que canta e espanca o

¹ Booklet of *O homem correndo na savana*.

¹ Encarte de *O homem correndo na savana*.

instrumento, que não mais é instrumento em seu sentido aculturado, mas sim *ferramenta*. O piano aqui é um objeto encontrado (*objet trouvé*) que tem o seu uso pela primeira vez determinado. O grave no qual se ouve o martelo que bate sobre a corda tensionada. O som da caixa de ressonância da madeira. A cada golpe, o sistema inteiro vibra, vertendo todos os parciais em um gesto único. A geometria da peça (um termo favorito de Guilherme Vaz) me fez pensar em Galina Ustvol'skaya, que também tratava o piano como um objeto recém-encontrado do qual era preciso aprender o funcionamento.

Até então eu conhecia de Vaz apenas as melodias modais de *AnangueraParanaíba*, *Aria setentrional rumo norte*, e outras peças do disco *O homem correndo na savana*. Perambulações modais em que melodias obsessivas eram repetidas em diversos graus da escala, com elementos faltosos ou acrescentados. Aqui se insinuava a ideia de variação de Vaz que ficaria clara mais tarde. Algo diferente de *A pedra*, mas entre os dois, uma unidade de fundo.

II. O modal responde pelo espiritual na música.²

Já falei disso antes, mas conheci Guilherme Vaz por meio de Carole Gubernikoff, que nos apresentou por volta de 2003, quando me apresentou com o já citado *O homem correndo na savana*. Vim a encontrá-lo anos depois, no MAC de Niterói. Na época (em que eu ainda era músico), eu estudava microtonalidade em música – o emprego de intervalos menores do que os semitons presentes no piano. Algo como a infinidade de sons que haveria entre uma tecla e a próxima, chegando ao limite de ocupar a totalidade do espectro audível. O som de um alarme que sobe do grave até o agudo percorrendo uma infinidade de pontos em uma trajetória contínua. Seria possí-

strument, which is no longer instrument in its acculturated sense, but a tool. The piano here is a found object (*objet trouvé*) which has its use determined for the first time. The grave in which you hear the hammer hitting over the tensioned rope, the sound of the wooden resonance box—in every stroke the whole system vibrates, pouring all partials in a single gesture. The geometry of the part (a favorite term of Guilherme Vaz) made me think of Galina Ustvol'skaya, who also treated the piano as a newly found object in which one had to learn its operation.

By then I just knew Vaz's modal melodies *AnangueraParanaíba*, *Aria setentrional rumo norte*, and other songs from the record *O Homem correndo na savana*. Modal wanderings in which obsessive melodies were repeated in different degrees of the scale, with absent or added elements. Here Vaz's variation idea was insinuated which would be clear later. Something other than *A Pedra*, but between the two a unit in the background.

II. Modal music responds to the spiritual of music.²

I have already spoken about this before, but I met Guilherme Vaz through Carole Gubernikoff, who introduced us around 2003, presenting me with the aforementioned *Man Running in the Savannah*. I came to meet him years later, in the MAC (Contemporary Art Museum) of Niteroi. At the time (when I still was a musician) I studied microtonality in music—which is the use of shorter intervals than semitones present on the piano. Something like the multitude of sounds that would be between one key and the next, reaching the limit of occupying the entire audible spectrum. For instance, the sound of an alarm that rises from the bass to the treble cov-

2 Encarte de *O anjo sobre o verde*.

2 Booklet of *O Anjo sobre o verde*.

ering a multitude of points on a continuous trajectory: Could it be possible to stop the alarm at any point of its sound trajectory? Could it be possible to select them and build relations beginning from the chosen frequency? The microtonality was the study and systematization of various partitioning of this ongoing.

Upon learning of the research, Guilherme asks me, “Do you like this abyss feeling? The feeling of getting lost in the current continuum of plethora of sounds?”

In the liner notes of *O Anjo Sobre o Verde* he talks about this abyss—The “Modal Thalassic Ocean”. The idea that inside the continuation of all that is audible meet a multitude of different modal scales, such as updates from a unit that is presupposed and prior to their existence.

Much of Guilherme Vaz’s music is modal. He abdicates the typical tonality dynamics, with its perpetual modulation of movement between neighboring and distant tone, but he does not adhere either to the musical modernity of atonality or pan-tonality like Schoenberg preferred (‘hyperdissonance’ says Guilherme in an interview). His work, like Cage’s, is able to combine any noises with traditional musical sounds, but does so by directly linking a typical archaism of modalism present in liturgical music from the West and the indigenous Amerindian music for the uncertainty of noise own frequency. As if the abyss were able to communicate distant cultures.

Vaz says he is not modern, but contemporary.

*III. The long duration involves an entire thought and has a geometrically differential position and opposite—voluntarily and knowingly—to Webern’s micro time scales, and fast time scales of the “modern era”. They are parts of “contemporary art”.*³

vel parar o alarme em qualquer ponto da trajetória? Seleccioná-los e construir relações a partir das frequências escolhidas? A microtonalidade era o estudo e a sistematização de diversas partições desse contínuo.

Ao saber da pesquisa, Guilherme me pergunta: “você gosta da sensação de abismo? Do perder-se no contínuo da infinidade atual de sons?”

No encarte de *O Anjo sobre o verde* ele fala sobre esse abismo. O “oceano talássico modal”. A ideia de que no interior do contínuo de tudo o que é audível encontra-se uma infinidade de diferentes escalas modais, como atualizações a partir de uma unidade que é pressuposta e anterior à existência delas.

Grande parte da música de Guilherme Vaz é modal. Abdica da dinâmica típica da tonalidade, com o seu movimento de modulação perpétua entre tons vizinhos e distantes, mas também não adere à modernidade musical da a- ou pantonalidade, como preferia Schoenberg (“hiperdissonantismo”, diz Guilherme em uma entrevista).³ Seu trabalho, como o de Cage, é capaz de conjugar quaisquer ruídos com os sons musicais tradicionais, mas o faz ligando diretamente um arcaísmo típico do modalismo presente na música litúrgica do Ocidente e na música autóctone ameríndia à indefinição de frequência própria do ruído. Como se o abismo fosse capaz de comunicar culturas distantes.

Vaz não se diz moderno, e sim contemporâneo.

*III. A longa duração comporta todo um pensamento e tem uma posição geometricamente diferencial e oposta aos microtempos de Webern, e aos tempos rápidos da “era moderna”, voluntariamente, intencionalmente. São peças da “arte contemporânea”.*⁴

3 “A era do incomum na arte: conversas com Guilherme Vaz”, entrevista publicada no blog Matéria (<http://materialmaterial.blogspot.com.br/2013/06/a-era-do-incomum-na-arte-conversas-com.html>) e na revista *Claves* (<http://www.ies.ufpb.br/ojs/index.php/claves/article/view/24157>).

4 Idem.

3 Idem, *ibidem*.

A modernidade entendida como movimento de negação do que veio antes é negada por Vaz. Em Webern, o tempo era radicalmente concentrado, uma bagatela, alguns segundos. A constituição de um espaço totalmente composto, específico. A narratividade era, então, condensada – alguns diriam, recusada, outros diriam *exacerbada* num micro tempo – no espaço de alguns segundos.

O tempo estendido, ao contrário, é próprio da obra de Vaz. A forma total, longa e não teleológica de peças como *A noite original*, *La Virgen*, *Povos dos ares* e *Sinfonia dos ares* não exige a escuta narrativa. Não há uma história a ser seguida, mas uma concentração da escuta em cada momento constituinte do tempo. Porque cada momento constituinte procura valer por si e não em relação a uma totalidade que o integra em um antes/agora/depois. Ainda assim, um esqueleto de narração subsiste: a troca de um som de vento ouvido por 20 minutos por outro (*Sinfonia dos ares*). A escuta retém o que vinha acontecendo e registra a troca. Mas esta não conduz a uma síntese ou resolução. Antes, ela aguarda a próxima mudança. O tempo comparece como *espera*. E, enquanto espera, escuta. Sem se preocupar em ligar os eventos. Diferenças livres que articulam um tempo numericamente longo (“numericamente”, como em “números” de segundos, minutos, horas). Mas qualitativamente ausente. Como o momento weberniano, mas em sentido inverso: enquanto este se condensa para exibir o todo no momento, o fulgor de um longo tempo exibido num instante, aquele se estende para exibir o momento na extensão, a duração de um instante esgarçada em uma hora, que é ela própria também apenas o pico de um monte submerso. A natureza do tempo exibido não corresponde à sua duração numérica, mas a uma não duração (“eternidade”) que só é aproximada pela longa duração.

IV. Houve um momento das vanguardas onde o tempo [música] se expandiu para o espaço

Modernity understood as denial motion of that came before is negated by Vaz. With Webern, time was radically concentrated, a dab, a few seconds: the establishment of a fully composed space, specific. The narrative was then condensed—some would say refused, others would say exacerbated—to a micro time in a space of few seconds.

The extended time, on the other hand, is typical of Vaz’s work. The overall shape, long and not teleological of parts like *A Noite Original*, *La Virgen*, *Povos dos Ares*, and *Sinfonia dos Ares* does not require narrative listening. There is no story to follow, but a listening concentration on each constituent point in time. That is because each constituent phase will stand on itself and not in relation to a totality that integrates it into a before/now/after. Still, a narrative skeleton remains: the exchange of a wind sound heard for 20 minutes for another (*Symphony of the Air*). Hearing retains what was happening and records the exchange. But this does not lead to synthesis or resolution. Rather, it waits for the next change. Time appears as it is expected, and while waits, it listens without worrying about connecting the events. Free differences that articulate a numerically long time (“numerically”, as in ‘number’ of seconds, minutes, hours). But qualitatively absent as the Webernian period, but in reverse: while it condenses to display everything inside time, the flare of a long time displayed in an instant, the other extends to display the time on the extension, the duration of a frayed moment ripped in an hour, which is itself also only a peak of a submerged mount. The nature of the displayed time does not match its numerical duration, but a non-duration (‘eternity’) which is only approximated by the long duration.

IV. There was a moment of vanguards where time [music] has expanded into space

[visuality] and [visual] space expanded to time [Music], we can also call these dimensions "sound and space".⁴

Vaz denies he was at some point a visual artist: his conception of music is that allowed an overflow beyond the vehicle considered as proper—time. According to him, it is the installation principle in art: the creation of a sound-space. The temporal extent of Vaz's works confirms it: they show something in the spatiality. So, even in the context of his concert work if it has to some extent an overflow into space, either by treatment of the material, either by its own present referentiality in sounds: the sounds of the wind, of a storm, of a dog that barks side by side with notes, figures, melodies sung by instruments and human voices. References that approach spaces, at first quite distant.

And so, *Música para paredes*⁵ still wants to be music, but one that results from a specific place with a specific materiality in a specific space-time, no longer abstract and symbolic; completing the trend that was in *A Pedra*, the demonstration of sound body potential. While the music-scored graphics would allow the repetition of the gesture at another piano—transfer the event to another space—here the gesture is located in the space where happens empirically and the choice of gestures replicates the response given by the environment itself.

V. *The work is drawn in my mind like an archaic geometric plane. And the simple name of that is Variation.*⁶

Schoenberg, according to his student, John Cage, used to say that everything in music was

[visualidade] e o espaço [visual] se expandiu para o tempo [musical], poderemos denominar também estas dimensões, "som e espaço".⁵

Vaz nega que tenha sido em algum ponto um artista visual: sua concepção de música é que permitiu um transbordamento para além do veículo tido como próprio, o tempo. É, segundo ele, o princípio da *instalação* em arte: a constituição de um som-espaço. A extensão temporal das obras de Vaz o confirma: elas exibem algo da espacialidade. Assim, mesmo no contexto de suas obras de concerto se tem em certa medida um transbordamento para o espaço, seja pelo tratamento dado aos materiais, seja pela própria referencialidade presente nos sons: os sons do vento, de uma tempestade, de um cão que late, lado a lado com notas, figuras, melodias entoadas por instrumentos e vozes humanas. Referências que aproximam espaços, a princípio, distantes.

Assim, *Música para paredes*⁶ quer ser ainda música, mas que resulta de um lugar específico, com uma materialidade específica em um espaço-tempo específico, não mais abstrato e simbólico; completando a tendência que havia em *A pedra*, a demonstração das potencialidades do corpo sonoro. Enquanto naquela o grafismo das partituras permitiria a repetição do gesto em outro piano, a transferência do acontecimento a outro espaço, aqui o gesto é localizado no espaço onde acontece empiricamente e a escolha de gestos replica a resposta dada pelo próprio ambiente.

V. *A obra se desenhou na minha mente como um plano geométrico arcaico. E o nome simples disso é Variação.*⁷

Schoenberg, segundo seu aluno John Cage, di-

4 *Idem, ibidem.*

5 Vídeo disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=dykgrZ7hQAo>, page viewed in August 30, 2015.

6 Booklet of the DVD *Música em Manaus*.

5 *Idem.*

6 Vídeo disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=dykgrZ7hQAo>. Acessado em 30/08/2015

7 Encarte de *Música em Manaus*, DVD.

zia que tudo na música era repetição. Que a variação era uma forma de repetição. Cage entendeu a afirmação com sinal trocado: como uma permissão para repetir literalmente. Se tudo é repetição, por que variar? Repetir é variar.

A variação para Guilherme Vaz não está conectada ao gesto clássico-romântico ocidental da unidade na variedade: repetir o tema para garantir a continuidade; variá-lo para preservar a diferença. Antes, está conectada à ideia de geometria do tempo e do espaço. A comparação entre Vaz e Webern abria a porta para essa ideia. A geometria de uma peça, de um ato musical. Que pedaços de espaço-tempo serão montados, juntados a que outros? Que pedaços permanecerão ocultos e que pedaços se tornarão visíveis?

Repetir é variar (“o ato é virgem, mesmo repetido”, R. Char), mas mudar, criar contiguidades que não possuem relação também é variar a forma de um objeto: exibir o que antes estava oculto, desmontá-lo e remontá-lo.

VI. O circuito oficial ainda está no passeio público.⁸

Depois dos eventos no MAM do Rio de Janeiro, em 1973, quando se apresenta com um conjunto de jazz, concertos registrados na segunda parte do disco *O homem correndo na savana*, Guilherme Vaz teria se embrenhado pelo Centro-Oeste brasileiro. Segundo ele, a tapar “lacunas”. Talvez, remontar seus objetos a partir de outros pressupostos que não se encontram facilmente no passeio público.

“Não sabemos o que é a Arte”.⁹ Peter Bürger teria dito que o objetivo das vanguardas históricas seria o desmonte da instituição-arte e a dissolução da arte na práxis vital. O horror à arte e ao museu acompanhou esse movimento que institui uma cisão entre o que a instituição reconhece como um

repetition; that variation was a type of repetition. Cage understood the affirmation with a reverse sign: like a permission to repeat – literally. If everything is repetition why vary? To repeat is to vary.

Variation according to Guilherme Vaz is not connected to Western classical-romantic gesture of unity-in-variety: repeating the theme in order to ensure continuity; vary it to preserve the difference. Before, it was connected to the idea of time and space geometry. The comparison between Vaz and Webern opened the door for this idea: The geometry of a music piece, or a musical act. Which pieces of space-time will be assembled, gathered together? Which pieces will remain hidden and which will become visible?

To repeat is to vary (“Each act is virgin, even repeated ones” R. Char) but changing, creating proximities that are unrelated is also varying the shape of an object: displaying what was previously hidden, take it apart and reassemble it.

VI. The official circuit is still on the promenade.⁷

After the events at the Modern Art Museum, Rio de Janeiro in 1973—when he performed with a jazz band, concerts recorded in the second part of the album *The Man Running in the Savannah*—Guilherme Vaz would have burrowed himself into the Brazilian Midwest. According to Vaz, he did that in order to “cover the gaps”. Perhaps to reassemble its objects from other assumptions, which are not easily found on the promenade.

“We do not know what Art is”.⁸ Peter Bürger would have said that the goal of the historical vanguards would be the dismantling of the institution art and the dissolution of art in vital praxis. The horror of art and of museum accompanied this movement; it establishes a split between what the institution recognizes

⁸ Encarte de *La Virgen*.

⁹ Encarte de *O homem correndo na savana*.

⁷ Booklet of *La Virgen*.

⁸ Booklet of *O homem correndo na savana*.

as a place that is socially aimed at something that is of the order of *poiesis* in society; and all that is part of an actual contingency, but unabsorbed by an aesthetic that needs to fit the places that is intended.

Vaz seems to propose an “art before the art”, or “before the art as an institution”. Avoiding the artist’s horror of art, art becomes that apparent top of a hidden building (geometry) “embodied philosophy” and away from the systems. It requires the Off; but this “off” puts in connection the disparities. Assuming that this thing from outside (or beneath, as an underwater continent) it is possible to connect the removed tops.

Thus, the unity of the singular work becomes merely a convenience. Art approaches here of an ongoing activity and a connection between ideas, that has in the unique work, its moment of concretion for others.

However, this concretion sees itself in turn, once again captured in the movement of objects/goods: CDs, DVDs, museums. Here the condition of all “art” is repeated: of originate itself in a place that is in opposition to its own placement in social empiricism.

A gesture, another gesture, a continuous sound; they are used as a fragment of a process whose continuity is missing.

VII. *The work is drawn in my mind like an archaic geometric plane. And the simple name of that is Variation. (T)*

Two of the *Sinfonia do Fogo* movements are repeated and they are themselves composed of repeated gestures—Repetitions of repetitions; Second degree repetition is still varying.

In *As Proclamações de Deuses Desconhecidos* there is a rustling of double basses and percussion, the same one on all tracks, with added elements. There is an accordion theme; the same one in *O Homem Correndo na Savana*.

lugar que é socialmente destinado a algo que seja da ordem da *poiesis* na sociedade; e tudo aquilo que faz parte de uma contingência real, porém inabsorvível por uma estética que precisa se adequar aos lugares aos quais é destinada.

Vaz parece propor uma arte-antes-da-arte, ou antes-da-instituição-arte. Ao evitar o horror do artista pela arte, Arte passa a ser esse topo aparente de uma construção (geometria) oculta, “filosofia encarnada” e distante dos sistemas. Ela exige o Fora. Mas um fora que coloca em conexão as disparidades. Pressupondo esse algo de fora (ou por baixo, como um continente subaquático), é possível conectar os topos afastados.

Assim, a unidade da obra singular torna-se meramente uma conveniência. Arte se aproxima aqui de uma *atividade contínua* e de uma conexão entre ideias que possui na obra singular o seu momento de concreção para outrem.

No entanto, essa concreção se vê, por seu lado, mais uma vez captada na circulação de objetos/mercadorias. CDs, DVDs, museus. Aqui se repete a condição de toda “arte”: a de originar-se em um lugar que está em oposição à sua própria veiculação na empiria social.

Um gesto. Outro gesto. Um som contínuo. Como fragmento de um processo cuja continuidade está ausente.

VII. *A obra se desenhou na minha mente como um plano geométrico arcaico. E o nome simples disso é Variação. (T)*

Dois dos movimentos da *Sinfonia do fogo* são repetidos. E eles são em si mesmos compostos de gestos repetidos. Repetições de repetições. Repetir em segundo grau é ainda variar.

As proclamações de *Deuses desconhecidos*. Farfalar de contrabaixos e percussões. O mesmo em todas as faixas, com elementos acrescentados. Um tema de acordeom. O mesmo de *O homem correndo na savana*.

Intertextualidades entre os álbuns e as obras. Ideias retornam, mais uma vez apontando para um plano único que é desdobrado em diversas séries. Cada evento se ressoa no próximo.

VIII. A simplicidade ergonômica das ideias aqui presentes dificilmente será compreendida.¹⁰

Em *Música em Manaos*, lançada em DVD, há a integração da música dos Gavião-Ikolen. A orquestra, que executa sequências de variações de motivos simples, quase repetidos, silencia-se e inicia-se a cantiga dos Ikolen, composta ela também de pequenos motivos que quase se repetem. E que é repetida mais uma vez em outro silêncio da orquestra.

O cubismo se propunha a mostrar uma cena de vários ângulos simultâneos. Como se o ponto de vista fosse estilizado e em um ponto de vista único coexistissem vários ângulos de visão. A música de Guilherme Vaz parece seguir por um caminho semelhante. Tecnicamente procede por montagem de sequências temporais estendidas, por vezes repetidas literalmente.

A paralaxe entre os diversos momentos, como se estivéssemos em um plano, observando, ocasiona a distorção nas repetições. A variante (“quase repetição”) é um produto da incompatibilidade entre o plano e sua temporalização. Como se a música temporalizasse – colocasse no tempo – algo que não é temporal. E sua distorção refletisse a distorção na forma de um objeto ao nos movermos para o lado.

Antes falamos de um tempo que transborda para o espaço, aqui de um espaço que é traduzido para o tempo.

Mas tudo isso comparece implicitamente. Nenhuma justificativa técnica.

There are intertextualities between albums and works; ideas returning once again pointing at a single plane that is deployed in several series—Each event will resonate on the next one.

VIII. The ergonomic simplicity of the ideas presented here will hardly be understood.⁹

In *Música em Manaos*, released in DVD, there is an integration of the Gavião-Ikolen’s music. The orchestra which executes sequences of simple-motifs variations quasi-repeated, silence and starts itself Ikolen’s song, it also consists of small motifs that almost repeats. And that is repeated again in another Orchestra’s rest.

Cubism proposed to show a scene from several angles simultaneously. As if the point of view was shattered and in a single point of view coexisted many viewing angles. Guilherme Vaz’s music seems to follow a similar path. Technically it proceeds by mounting extended temporal sequences, sometimes literally repeated.

The parallax between the various moments—as if we were in a plan, watching—causes distortion in repetitions. The variant (“quasi-repetition”) is a product of incompatibility between the plan and its temporality. As if the music temporalized—that is, to put things in time—something that is not temporal. And its distortion reflected the distortion in the shape of an object as we move to the side.

Before we talked about a time that overflows into space here, a space that is translated into time.

But all of that is implicitly present. There is no technical justification.

IX. We do not know what is behind of the sound of a coconut paneiro basket wrapped around a hollow wooden. (T)

¹⁰ Encarte de *O Anjo sobre o verde*.

⁹ Booklet of *O Anjo sobre o verde*.

What to do to turn music into stone? The parallax between the various moments—as if we were in a plan, watching—causes distortion in repetitions. The variant (“quasi-repetition”) is a product of incompatibility between the plan and its temporality.

To repeat is to vary (“Each act is virgin, even repeated ones” R. Char; “La Virgen” G. Vaz), but changing, creating proximities that are unrelated is also varying the shape of an object: displaying what was previously hidden, take it apart and re-assemble it.

IX. *Não sabemos o que está por trás de um
paneiro de coco amarrado ao tronco oco
da madeira. (T)*

Como se faz para a música se fazer pedra?

A paralaxe entre os diversos momentos, como se estivéssemos em um plano, observando, ocasiona a distorção nas repetições. A variante (“quase repetição”) é um produto da incompatibilidade entre o plano e sua temporalização.

Nesse contexto, repetir é variar (“o ato é virgem, mesmo repetido”, R. Char; “La Virgen”, G. Vaz), mas mudar, criar contiguidades que não possuem relação também é variar a forma de um objeto: exibir o que antes estava oculto, desmontá-lo e remontá-lo, mergulhando novamente o que estava antes em evidência.

EXPOSIÇÃO E OBRAS | EXHIBITION AND WORKS



// Tudo na vida custa dores; essa ideia de que a arte é uma questão de prazer é uma coisa utópica. É claro que às vezes ela te dá um sentido na vida que nem a religião, a filosofia e a ciência te dão, um sentimento de estar integrado às galáxias.

// Everything in life costs some pain, this idea that art is a matter of pleasure is something utopic. Sometimes, of course, it gives you sense in life that neither religion, philosophy or science does, a sense of being integrated to the galaxies.

Guilherme Vaz

Rumo ao Oeste

Towards The West

Guilherme Vaz believes there are two types of artists, the ones who relate with the “East” and the ones who relate with the “west” of the world. The Eastern ones are interested in comfort of the Western civilizations, and the Western ones in the risk of trailblazing.

Born in Araguari, a town in the countryside of the state of Minas Gerais, or as the artist himself would say, just “50 meters from the end of the world”, Vaz identifies himself with the trend of artists that are interested in the West.

After spending some time between Brasília, Salvador and Rio de Janeiro, between the mid- 1960 and 70s, when he gets involved with music, filmmaking and visual arts, Vaz sets course to the West in search of inspiration and intensity.

The matrix of his production is in the outbacks of Brazil. For twenty years, he dedicates to investigating the cultural roots of Brazilian, living with inland people from the Midwest and the indigenous people from the north of the country. This anthropologic experience allowed him to create a singular work, innovative and, above all, Brazilian.

Guilherme Vaz acredita que existam dois tipos de artistas, os que se relacionam com o “Leste” e os que se relacionam com o “Oeste” do mundo. Os do Leste se interessam pelo conforto das civilizações ocidentais e os do Oeste, pelo risco do desbravamento.

Nascido em Araguari, cidade do interior de Minas Gerais, ou como diria Guilherme, a “50 metros do fim do mundo”, o artista se identifica com a vertente que se interessa pelo Oeste.

Depois de passar uma temporada entre Brasília, Salvador e Rio de Janeiro, entre meados dos anos 1960 e 1970, quando se envolve com música, cinema e artes plásticas, Guilherme rumo para o Oeste em busca de inspiração e intensidade.

A matriz de sua produção está no Sertão do Brasil. Durante vinte anos, dedica-se a investigar as raízes culturais do povo brasileiro, convivendo com sertanejos no Centro-Oeste e os indígenas no Norte do país. Essa vivência antropológica lhe permitiu criar uma obra singular, inventiva e, sobretudo, brasileira.

// Durante todo o período em que eu estive fora do circuito oficial da arte, eu estive trabalhando. Agora faço uma reparação geográfica, existe uma tendência de artistas que olham para o Leste e de outros que olham para o Oeste. Pessoas que tendem para o Leste vão para Paris, Roma, etc., o leste do mundo, a civilização anterior. Pessoas que se interessam pelo desbravamento da América e para o mundo indígena tendem para o Oeste. Esses dois eixos são complementares, apesar de dialéticos e distintos.*

// *During all the period I've been outside the official art circuit, I've been working. Now make a geographical restoration, there is a tendency of artists who look to the East and others who look West. People who tend to the East go to Paris, Rome, etc., the Eastern part of the world, the previous civilization. People who are interested in the America trailblazing and the indigenous world tend to the West. These two axes are complementary, although dialectical and distinct.**

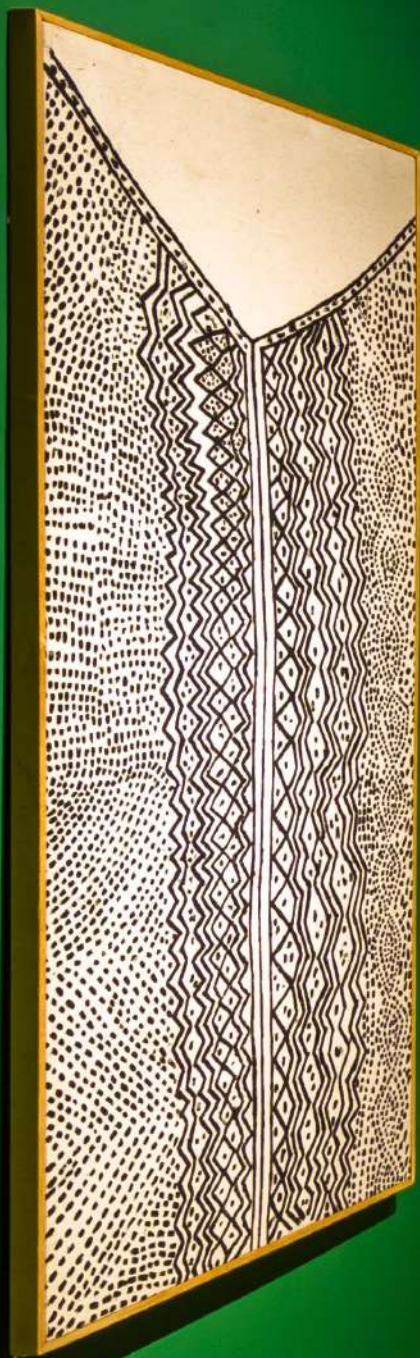
* VAZ, Guilherme. *Arte sonora: podcast #01 – Guilherme Vaz*. 2013. Rio de Janeiro. Entrevista concedida a | *Interview given to Franz Manata e | and Saulo Laudaes*.

Entre a década de 1980 e o começo dos anos 2000, Guilherme Vaz percorreu o Brasil convivendo com diversas tribos indígenas. Os objetos apresentados formam um conjunto afetivo, acumulado pelo artista no decorrer de suas vivências no Oeste do Brasil.

Between the 1980's and the early 2000's, Guilherme Vaz toured around Brazil living in various Indian tribes. The objects displayed compound an affective set, accumulated by the artist during his experiences in Western Brazil.







Abstract artwork by [Artist Name]
[Title]
[Year]



Abstract artwork by [Artist Name]
[Title]
[Year]



Expo e design de 1980, a
Guilherme Vaz apresenta a
sua obra em uma exposição
na qual ele utiliza objetos
e materiais encontrados no
seu cotidiano para criar
suas obras de arte.

Jardim sem nome | Nameless Garden

Para Guilherme Vaz, o trabalho apresenta
a sua visão do mundo, onde a arte é uma
forma de comunicação e um meio de
expressar sentimentos e ideias.

// Será que, atualmente, algo consiga
sair dos homens como Orfeu movendo
pedras?

To Guilherme Vaz, the work always shows a
universal, where the own history is like a huge
artistic and political project along the way.

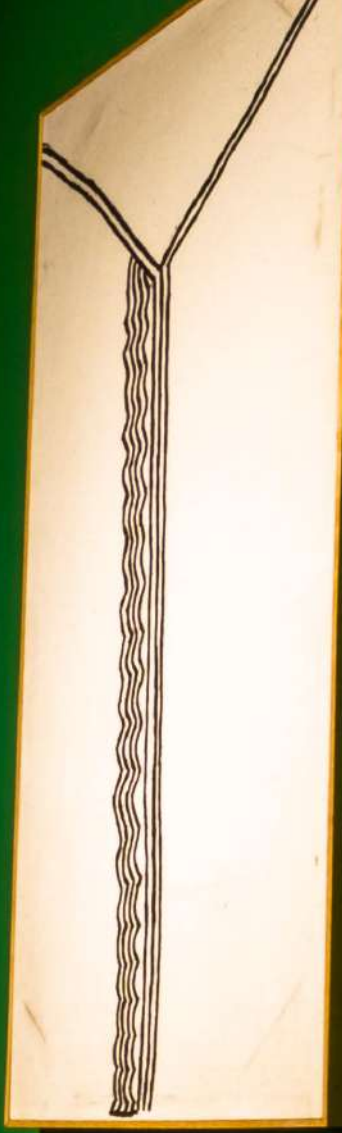
// Could it be that, nowadays, something
heart as Orpheus moved the rocks?

* Vaz, Guilherme. Museu Orfeu, Arte e Pedra, 2011.

Textual information on the left wall, possibly a list or index.



Small informational label on the green wall.



// *Eu sou implicado à vertente de artistas que olha para o Oeste e que também acaba olhando para a Ásia e para o Pacífico. Essa é uma vertente rara, você não encontra muitas pessoas pensando nesse ponto. É engraçado, porque esse meu hiato de produção no circuito oficial é, na verdade, a minha presença no Oeste e que não é contado no Leste. Como o Leste é dominante, a minha vivência com os indígenas não conta como experiência. Eu sempre serei ligado ao Oeste, ao mundo na direção do desbravamento, eu tenho paixão pelo ermo.**

// *I am involved with the trend of artists who look toward West and that end up looking toward Asia and the Pacific as well. This is a rare trend; one doesn't find many people thinking like that. It's funny because this production hiatus of mine in the official circle is in fact my presence in the West and it is not taken in consideration in the East. Since the West is dominant, my experience with indigenous people does not count as experience. I will always be connected to the West, but to the world—towards trailblazing—I'm infatuated with the wild.**

* VAZ, Guilherme. "Arte sonora: podcast #01 — Guilherme Vaz". 2013. Rio de Janeiro. Entrevista concedida a | *Interview given to* Franz Manata e | and Saulo Laudares.

Solos ardentes | *Burning Soils*, 1999

série de 16 fotografias em *Cibachrome* | series of 16 photographs in *Cibachrome*
20,5 × 30 cm cada | each | 200 × 240 cm total | total
coleção | collection Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro





Solos ardentes | *Burning Soils*, 1999

série de 16 fotografias em *Cibachrome* | series of 16 photographs in *Cibachrome*

20,5 x 30 cm cada | each | 200 x 240 cm total | total | coleção | collection Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro

O trabalho consiste em 16 fotografias feitas com uma câmera amadora, em que uma criança da tribo Gavião-Ikolen de Rondônia está em frente a uma pilha de carvão retirada da selva, dentro do escritório da Sociedade Pró-Arte (Pró-Amo), em Ji-Paraná, Rondônia.

The work consists of 16 pictures taken with a non-professional camera, where a child from the Gavião-Ikolen tribe from Rondônia is right in front of a pile of charcoal taken from the forest, inside the Sociedade Pró-Arte office (Pró-Amo), in Ji-Paraná, Rondônia.



Jardim sem nome | Nameless Garden, 2015

instalação com seixos rolados | pebble installation
dimensões variáveis | variable dimensions | coleção | collection Guilherme Vaz

Para Guilherme Vaz, o trabalho apresenta uma metáfora acerca do universo da arte, em que sua própria história é como um imenso rio no qual os artistas são seixos dispostos ao longo do caminho.

To Guilherme Vaz, his work introduces a metaphor about art universe, where its own history is like a gigantic river in which artists are pebbles placed along the way.

// *Será que, atualmente, algo consegue mover o coração dos homens como Orfeu movia o coração das pedras?*
// *Could it be that something will move men's heart as Orpheus moved the rocks?*

VAZ, Guilherme. Música: Orfeu. *Arte e Palavra: Orfeu*. Rio de Janeiro, 4:41-43, 2015.

Totem, 2015

totem coberto de maracás | totem covered with maracas | 275 x 100 cm Ø | coleção | collection Guilherme Vaz

// *O maracá é o instrumento ícone da América, antiga e milenar, e dos povos indígenas da América, e me parece que mesmo da América do Norte, ele é, dessa forma, o som da América atual e eterna, e o som do grande Oeste, aberto, e aponta para essa dimensão. O seu som é produzido por sementes secas, portanto é também, pelas sementes, o som da grande floresta porque são as sementes que ele planta, o próprio instrumento planta, planta as sementes, isso para dar uma noção inicial do simbolismo desse instrumento.**

// *The Maraca is America's icon instrument, old and ancient, and belonging to indigenous peoples of America, and it seems to me that even in North America, it is therefore, the sound of America actual and eternal, and the sound of the great West, open and pointing toward that dimension. Its sound is produced by dry seeds, therefore the sound of the great forest is also produced by the seeds because they are the seeds it sows, the instrument itself sows. It sows the seeds, that is in order to give an initial notion of symbolism of this instrument.**

* VAZ, Guilherme. Uma fração do infinito. *Ensaio Vídeo Sonoro. MESA*, 2:81-85, 2015.



Guilherme Vaz e | and Carlos Bedurap Zoró

Sem título | *Untitled*, 1999

óleo sobre tela | oil on canvas | 89 x 120 cm | coleção | collection Guilherme Vaz

// *No Oeste, encontrei um indígena chamado Carlos Bedurap Zoró; pedi a ele que pintasse em maior escala as pequenas pinturas que fazia nos objetos e no corpo com a ponta de sua lança. Ele começou a praticar pintura indígena e isso foi muito importante pra mim.**

// *In the West, I met an Indian named Carlos Bedurap Zoró, I asked him to paint on a larger scale the small paintings that he painted on objects and on bodyskin with the tip of his spear. He began practicing indigenous painting and it was very important to me.**

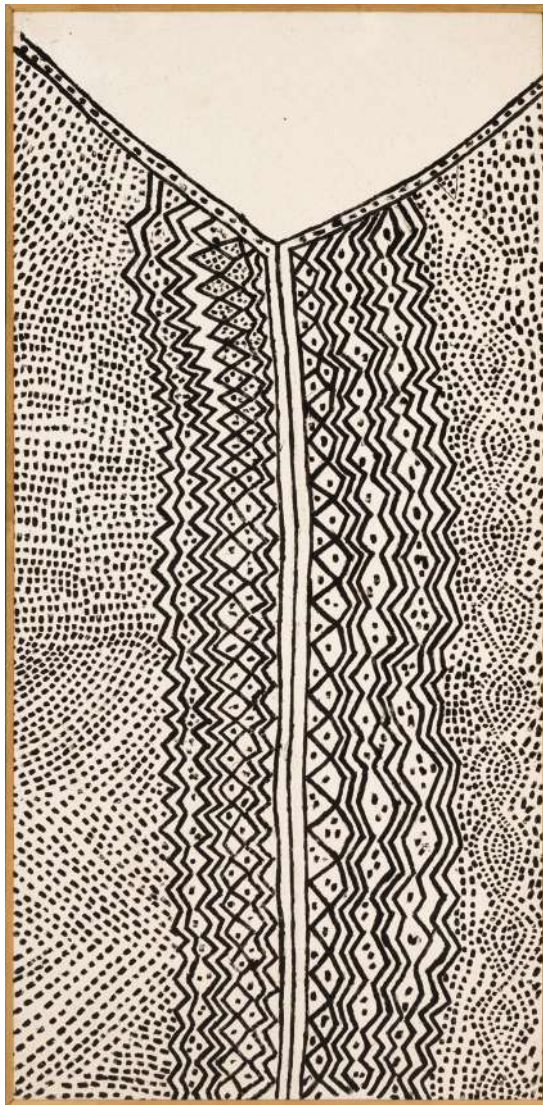
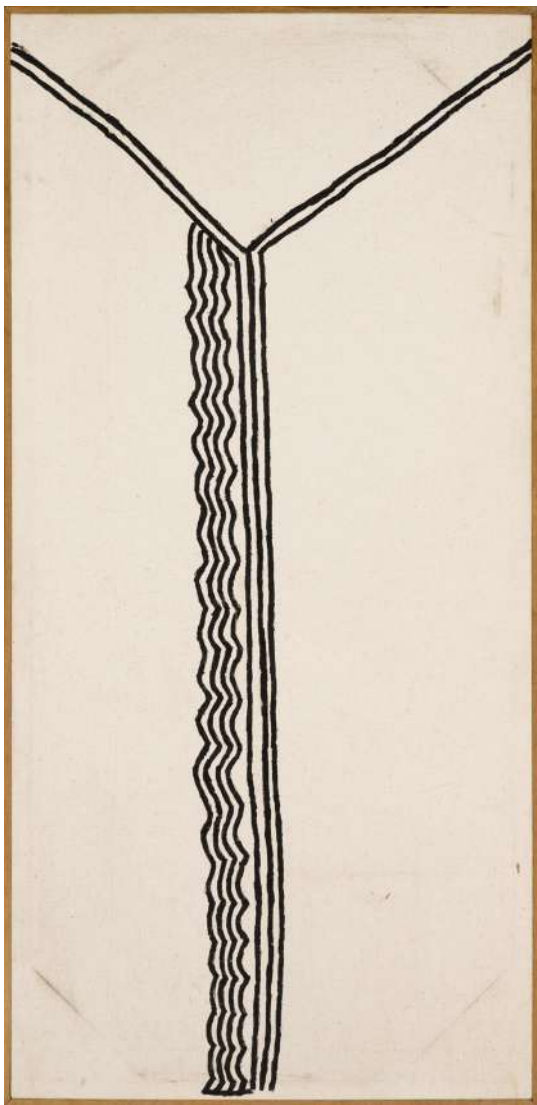
* VAZ, Guilherme. *Arte sonora: podcast #01* — Guilherme Vaz. 2013. Rio de Janeiro. Entrevista concedida a | Interview given to Franz Manata e | and Saulo Laudares.



Guilherme Vaz e | and Carlos Bedurap Zoró

Sem título | *Untitled*, 1999

óleo sobre tela | oil on canvas | 157 x 172 cm | coleção | collection Guilherme Vaz



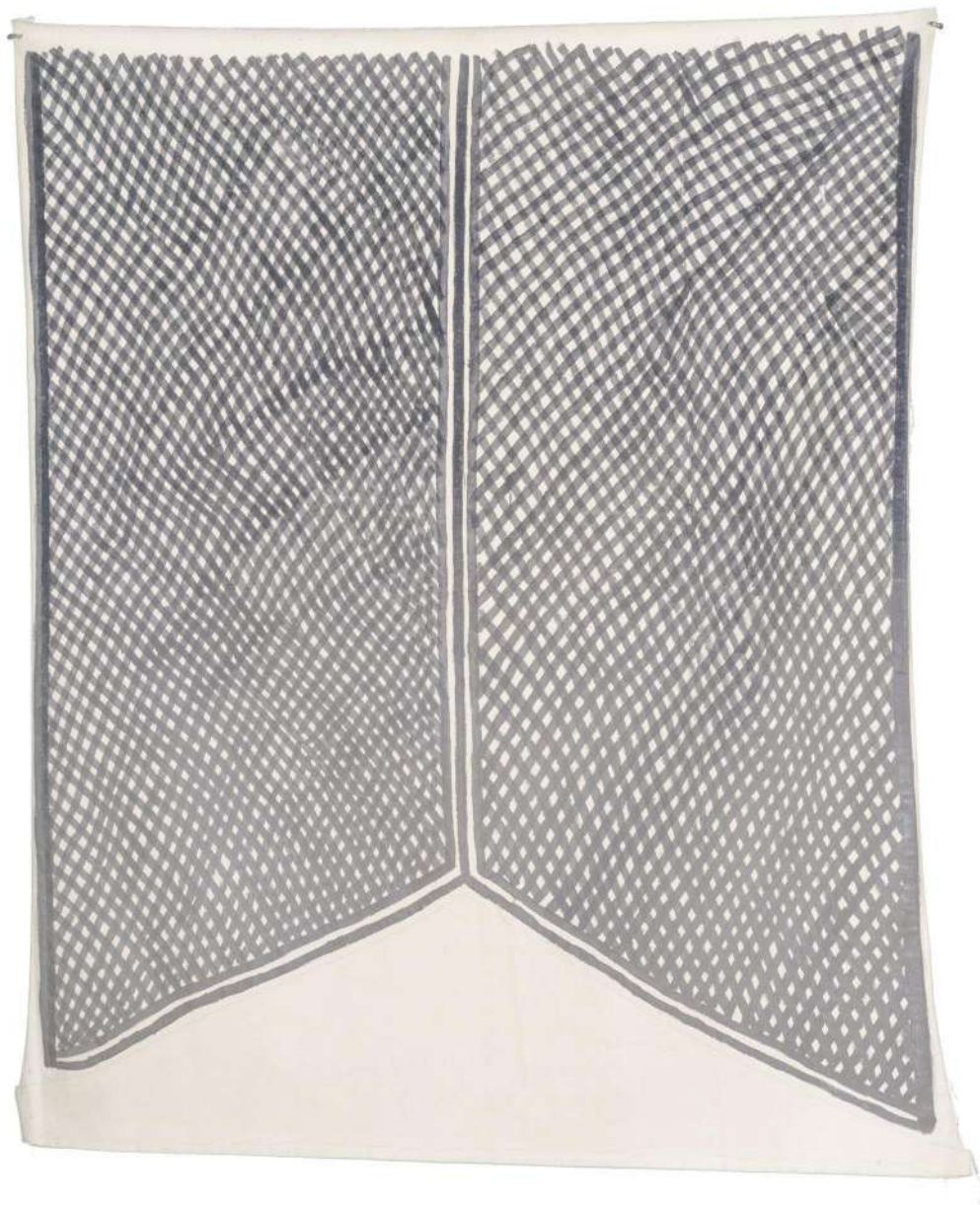
Guilherme Vaz e | and Carlos Bedurap Zoró

Sem título | *Untitled*, 1999

óleo sobre tela | oil on canvas | 152 x 75 cm | coleção | collection Guilherme Vaz

Sem título | *Untitled*, 1999

óleo sobre tela | oil on canvas | 152 x 75 cm | coleção | collection Guilherme Vaz

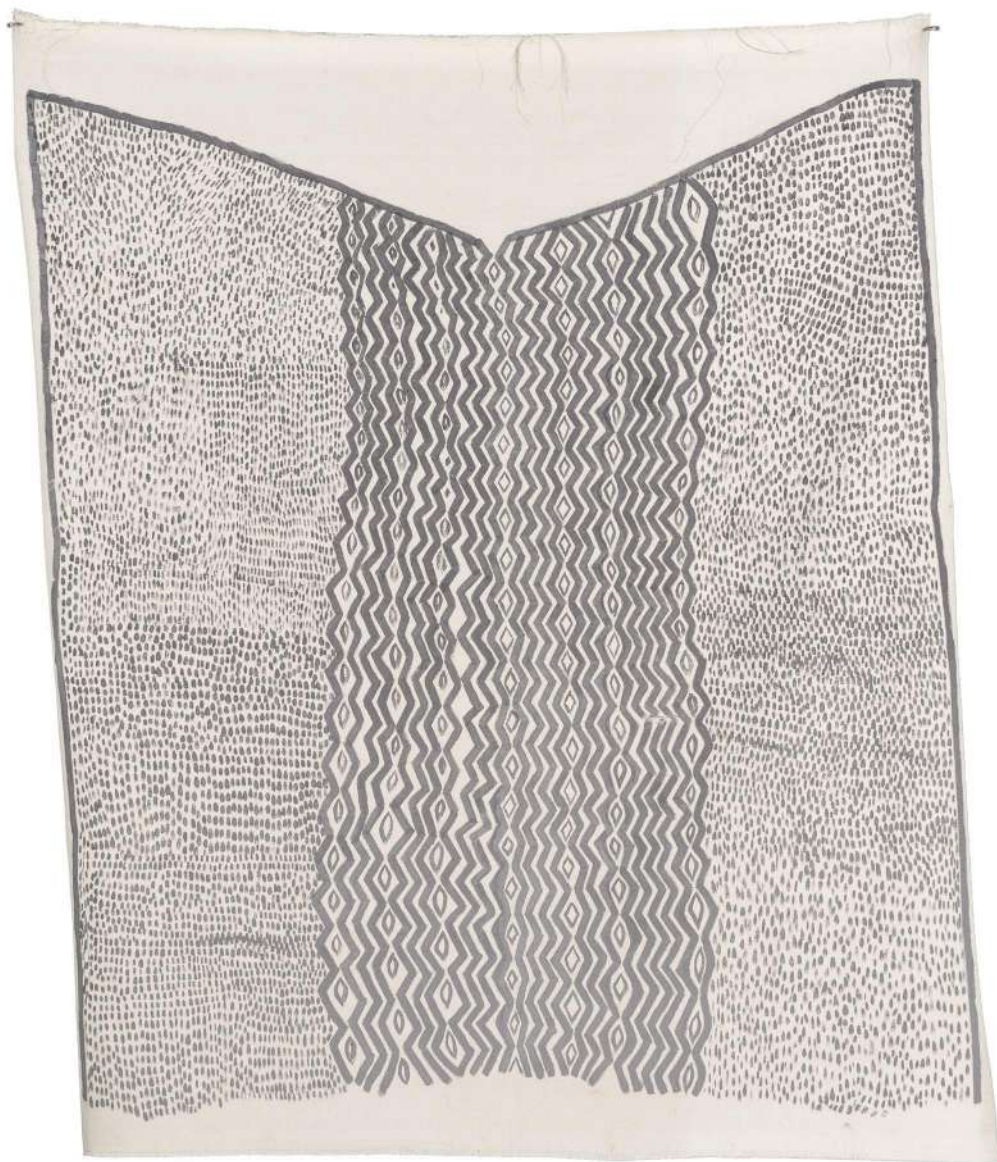


Guilherme Vaz e | and Carlos Bedurap Zoró

Sem título | *Untitled*, 1999

óleo sobre tecido | oil on fabric | 173 x 142 cm

coleção | collection Museu de Arte Contemporânea de Niterói

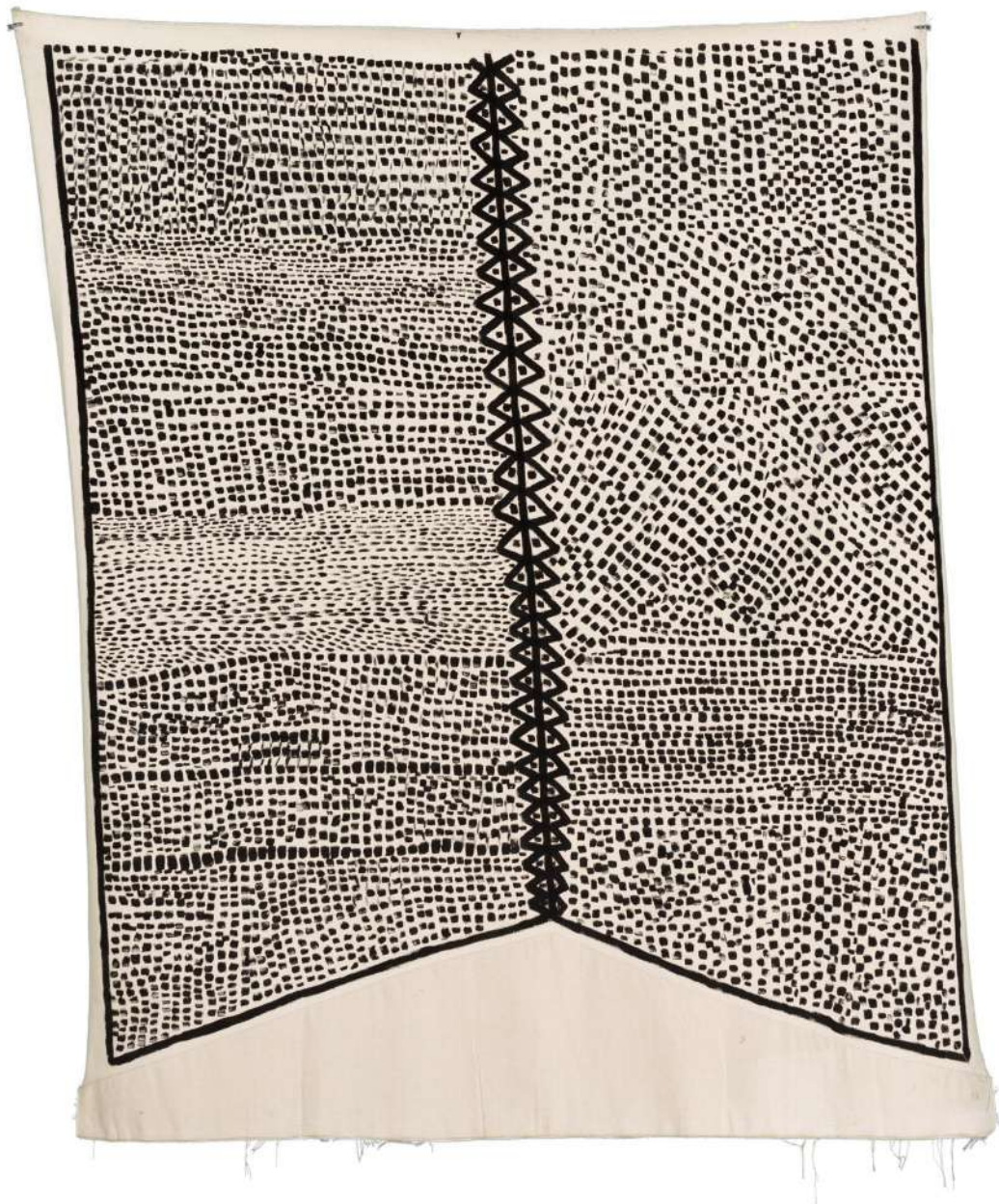


Guilherme Vaz e | and Carlos Bedurap Zoró

Sem título | *Untitled*, 1999

óleo sobre tecido | oil on fabric | 176 x 147 cm

coleção | collection Museu de Arte Contemporânea de Niterói

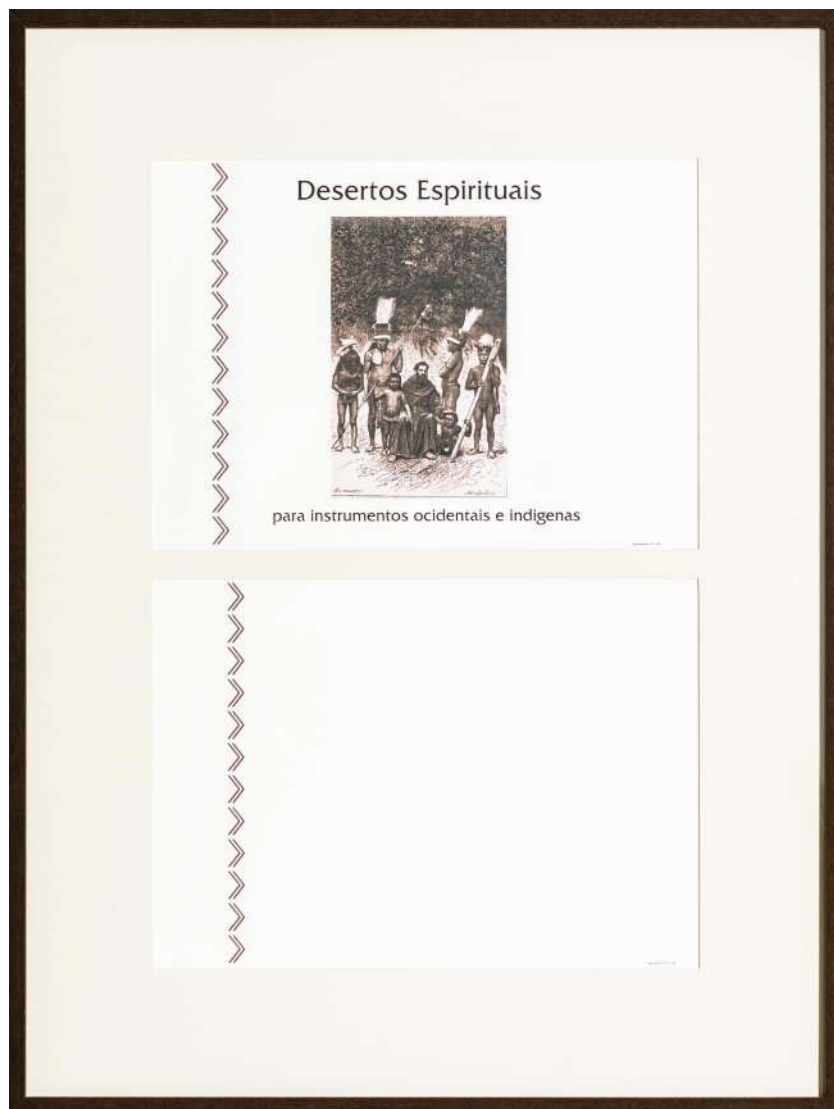


Guilherme Vaz e | and Carlos Bedurap Zoró

Sem título | *Untitled*, 1999

óleo sobre tecido | oil on fabric | 172 x 114 cm

coleção | collection Museu de Arte Contemporânea de Niterói



Desertos espirituais, s/d | *Spiritual Deserts*, n.d.

impressão sobre papel | printed paper | díptico | diptych | 34 x 46 cm cada | each | coleção | collection Guilherme Vaz

Com essa partitura, Guilherme convida o público a construir suas próprias notações musicais em instrumentos inventados, ocidentais ou indígenas.

With this score, Vaz invites the audience to make their own musical notations with made-up instruments, whether they are Westerner or indigenous.

Deus, s/d | *God*, n.d.

caneta sobre papel | pen on paper | 25 x 32 cm | coleção | collection Guilherme Vaz



*// A civilização não é um conceito único do homem. Portanto, estamos propondo o deslitiço do universo. Denominamos falso e artificial o litígio anterior, não servindo à diversidade. Queremos propor não somente a história do homem mas também a dos falcões, a do gavião real do Amazonas, a dos cervos indianos, entre muitas outras. Estamos dizendo em todos os sentidos que todos os seres vivos têm linguagem e mesmo os minerais a possuem. Por que é importante esta posição para a arte praticada pelo homem atual e anterior? Em primeiro lugar e mais importante, ela combate o antropocentrismo letal presente na cultura e na arte ocidental. Existem sinais claros de arte em todos os seres vivos, inclusive nos translúcidos. Em segundo, e não menos importante, ela irmana o homem com todo universo engrandecendo-o pela humilhação de sua arrogância. Estamos propondo a convivência de todas as civilizações do universo, conhecidas ou não.**

*// Civilization is not a unique concept of man. Therefore, we are proposing the discontest of the universe. We call false and artificial the previous discontest, not useful for diversity. We want to propose also not only the history of man but also the Hawks, the harpy Eagle, the Indian deer, among many others. We are saying in all senses that all living beings have language and even minerals. Why is this position important to the art practiced by the current and previous man? First and foremost it fights deadly anthropocentrism present in culture and in Western art. There are clear art signs in all living beings, including in the translucent. Secondly, and no less important, it unites man with the universe magnifying him by the humiliation of his arrogance. We are proposing the coexistence of all civilizations in the universe, known or unknown.**

* VAZ, Guilherme. *O deslitiço do universo*. 2003.



Uma fração do infinito | *A Fraction Of Infinity*, 2013

vídeo digital | digital video | 34'42" | realização | realization Instituto Mesa

direção e música | direction and soundtrack Guilherme Vaz

Em *Uma fração do infinito*, Guilherme Vaz refaz parte do caminho percorrido pelo cientista inglês Charles Darwin na cidade de Niterói. Cria uma situação de teatro sonoro em que estabelece, por meio de seus maracás, um diálogo com a floresta e reflete sobre as possibilidades de aprendizado que o universo indígena pode trazer ao mundo ocidental. O vídeo foi realizado pelo Instituto Mesa e tem em seu elenco Guilherme Vaz, Guilherme Vergara e Jessica Gogan.

In *A Fraction Of Infinity*, Guilherme Vaz rebuilds part of the path trailed by scientist Charles Darwin in the city of Niterói. The author creates a theatrical sound effect situation which—by using his maracas—a dialogue with the forest is established, where one ponders the learning possibilities in which the indigenous universe can be brought to the Western world. The video shown here, produced by the Instituto Mesa, has in its cast Guilherme Vaz, Guilherme Vergara and Jessica Gogan.

// *Suas referências estão no mundo indígena do Brasil, na floresta, nas formas universais da geometria à mão livre, nas pessoas mais que nos objetos. São sete pontos no infinito com uma poesia simples, mas densa como o silêncio, e livre como o vento. Por isso, é essencialmente arte contemporânea – não possui climax, todos os seus pontos são iguais em significado. Estes trechos são os primeiros filmados de uma série que pode ir ao infinito, como um cordão de significados livres.**

// *Its references are in the Native Brazilian world, its forest, universal shapes of freehand geometry, more related to people than objects. There are seven acts in the infinity with simple poetry, although they are as dense as Silence, and free as the Wind. That is why the video is essentially contemporary art—it doesn't have a climax, all its acts are alike in meaning. These are the first recorded videos of a series that may go to the infinity, as a string of free meanings. **

* VAZ, Guilherme. Uma fração do infinito. Ensaio Vídeo Sonoro. Realizado para a Revista MESA, no. 2, Espaços poéticos = linguagens éticas: Diversas práticas na América Latina, março, 2015. Commissioned for Revista MESA, no. 2, Poetic spaces = Ethical Languages: Diverse Practices in Latin America, March 2015.







Música em Manaus | *Music in Manaus*, 1998-2004

vídeo digital | digital video | 25' | direção | direction Sérgio Bernardes | coleção | collection Guilherme Vaz

Concerto realizado em 1998, sob regência e composição de Guilherme Vaz, com a etnia Gavião-Ikolen de Rondônia e a Orquestra Filarmônica bielorrussa no Teatro Amazonas. A gravação do evento foi produzida por Sérgio Bernardes, cineasta e interlocutor de Guilherme.

Concert performed in 1998, with the conduction and composition of Guilherme Vaz along with Rondônia's Gavião-Ikolen ethnic group and the Belarussian Philharmonic Orchestra at Teatro Amazonas. The event's recording was produced by Sérgio Bernardes, Vaz's movie maker and spokesperson.

// *A etnia Gavião-Ikolen fechou comigo imediatamente. Fabricaram os violinos paleolíticos iritiraam. Ensaíram as canções, escolhendo as melhores; ensaiaram e aperfeiçoaram os murmúrios de caça; colocaram suas roupas miseráveis em sacolas de plástico velhas e nos preparamos para o combate de enfrentar uma Orquestra Filarmônica bielorrussa dentro do Teatro Amazonas em Manaus, a cerca de mil e duzentos quilômetros do local onde estávamos.**

// *The Gavião-Ikolen ethnic group settled with me immediately. We made the Iritiraam Paleolithic violins. They practiced the songs choosing the best ones, they practiced and improved hunting buzzing, they put their shabby clothes in old plastic bags and we got ready for the battle of facing the Belarussian Philharmonic Orchestra in the Teatro Amazonas in Manaus, around a thousand two hundred kilometers away from the place where we were. **

* VAZ, Guilherme. *Música em Manaus*, 2004.



Brasil profundo *In The Depths Of Brazil*

Starting from the late 1990's, Guilherme Vaz formalizes his experiences in the "West" of Brazil in eleven CD's and proposes a series of soundtracks for videos, together with documentarian Sérgio Bernardes, about social and environmental issues in Brazil.

Among them, there are the documentaries: *Os guardiões da floresta* (1990), *Panthera onca* (1991), *Cauê porã* (1999) and *Tamboro* (2009); and the video installations *Nósenãonós* (2003), *Amazônia* (2006) and *Mata Atlântica* (2007).

A partir do final da década de 1990, Guilherme Vaz formaliza suas vivências no "Oeste" do Brasil em onze CDs e compõe uma série de trilhas sonoras para vídeos, em parceria com o documentarista Sérgio Bernardes, sobre questões sociais e ambientais do Brasil.

Dentre eles os documentários: *Os guardiões da floresta* (1990), *Panthera onca* (1991), *Cauê porã* (1999) e *Tamboro* (2009); e as vídeoinstalações *Nósenãonós* (2003), *Amazônia* (2006) e *Mata Atlântica* (2007).

Amazônia, 2006

duração | length 31'

Vídeoinstalação que retrata aspectos da fauna, flora e dos povos da Amazônia.

Video installation depicting aspects of fauna, flora, and people of the Amazon.

[próxima página](#) | [next page](#)

Mata Atlântica, 2007

duração | length 18'31"

Vídeoinstalação montada em homenagem ao compositor Tom Jobim.

Video installation assembled in honor of composer Tom Jobim.







Ande para qualquer lugar, durante qualquer tempo, por qualquer distância, de qualquer maneira
Walk to anywhere, during anytime, for any distance, anyway

Caminhe nesta área, sinta o calor dos próximos passos
Step this area, feel the heat of the future steps











[página anterior \[Corredor, 2016\]](#) | [previous page \[Corridor, 2016\]](#)

Ande para qualquer lugar, durante qualquer tempo, por qualquer distância, de qualquer maneira

Walk to anywhere, during anytime, for any distance, anyway

arquivo de áudio | audio file | 15" | coleção | collection Guilherme Vaz

Caminhe nesta área, sinta o calor dos próximos passos

Step this area, feel the heat of future steps

arquivo de áudio | audio file | 29" | coleção | collection Guilherme Vaz

Versões em português das instruções concebidas em 1970 por Guilherme Vaz e publicadas na fita cassete Ísis, em 1974. Guilherme também nomeia estes trabalhos como: *Música conceitual*, *Poesia*, *Música corporal*, *Narrativa aberta* e *Música dos movimentos*.

Portuguese versions of Vaz's instructions conceived in 1970 and released in the cassette tape Ísis, in 1974. Vaz also named these works as: *Conceptual Music*, *Poetry*, *Body Music*, *Open Narrative*, and *Movement Music*.



Crude, 2016

instalação | installation | 275 × 900 cm | coleção | collection Guilherme Vaz

Trabalho que surge da pesquisa de Guilherme Vaz sobre música corporal iniciada na VIII Bienal de Paris, em 1973, sob o nome de *Cru*. Em sua primeira versão, o trabalho foi feito de forma acústica, em que o artista extraía sons da arquitetura. A partir da apresentação da VII Bienal do Mercosul, em 2009, ele incorpora microfones. Nesta versão, Guilherme Vaz convida todos a participar da experiência.

Crude is a work that appears from Guilherme Vaz's research about body music started at the 8th Paris Biennale, in 1973. In its first version, the work was made in acoustic way where the artist extracted sounds of architecture; from the 7th Biennale do Mercosul presentation he incorporates microphones. In this version, Guilherme Vaz invites all to participate in the experience.

*// Sempre senti dentro de mim uma vontade de criar um tipo de música em que pudesse expressar da forma mais aberta possível o que sinto e o que penso. Uma roupa na qual meu corpo se sentisse bem e pleno. Como não vi ninguém fazendo o tipo de música que queria, e, eu não queria fazer o que os outros faziam porque na maioria eram formas que me prendiam, eu mesmo tive que, através de muitos caminhos, procurá-la. Inventá-la.**

*// I have always felt inside a desire to create a type of music where I could express myself—in the most openly way possible—what I feel and think. Just like clothes where my body would feel well and complete. Since I haven't seen anyone making the music I wanted, and I didn't want to do what others did because most of them were shapes that confined me myself, through many ways, had to search for it. Invent it. **

* VAZ, Guilherme. *Guilherme Vaz*. Museu de Arte Moderna. Rio de Janeiro, 1975.





Por articular seu trabalho na fronteira entre a música e as artes plásticas, Guilherme Vaz propõe partituras que funcionam como instruções conceituais para realização de ações poéticas.

// O silêncio, às vezes, é mais dramático que o som, se fazendo perceber melhor o que está sendo dito. Existe uma proposta transcendente no pensamento de Cage que é uma coisa muito bonita, a libertação da arte em relação ao artista. Acredito que esse seria o grande silêncio.*

For articulating his work in the border between music and visual arts, Guilherme Vaz proposes scores that work as conceptual for the achievement of poetical actions.

// Sometimes silence is more dramatic than sound, making one better perceiving what it is being said. There is a transcendent proposal in Cage's thought, which is a beautiful thing, the release of art in relation to the artist. I believe that would be the great silence.*

*Vaz, Guilherme. Arte entre pedras #21 - Guilherme Vaz 2013. Rio de Janeiro. Entrevista concedida a 1.ª entrevista given to Franc Mauer #1 and Saulo Lacerda.







GUILHERME VAZ
Brasília, Minas Gerais - 1948



Em 1964, com o 40o aniversário marcado, é a inauguração da Universidade de Brasília, muda-se para Salvador a fim de proporcionar com seus estudos musicais na Universidade Federal da Bahia. Somente em 1969, a artista retorna a 1968 para concluir a formação regular em música.

In 1964, with the institution's 40th anniversary, he moved to Salvador in order to provide with his musical studies at the Universidade Federal da Bahia. Only in 1969 the artist returns to the 1968 to defend the regular education in Brazil.

Com a residência para Salvador, Guilherme Vaz alonga seu desenvolvimento musical, expandindo sua pesquisa com a exploração de novos gêneros. With this moving to Salvador, Guilherme has expanded his musical development, expanding his research with new musical styles.



Em 1978, edita sua primeira coleção em 3 vols. Uma coleção de arte musical, iniciada com partitura de primeira edição, vol. de Mary Margaret, após do 1o aniversário de 1975.

In 1978, launched his first collection of music notes in 3 volumes, initiated with the first edition of Mary Margaret, after the 1st anniversary of 1975.

Guilherme Vaz se muda com a família para Brasília em 1965, atendendo seu pai por convalescença para trabalhar como músico no rádio após a construção. Aos 13 anos, mudou para, começa a trabalhar de músico com a família Reginaldo Cavallotti, em sua primeira experiência de música em Brasília.

Guilherme Vaz moved with his family to Brasília in 1965, attending his father's recovery to work as a musician after the construction. At 13, he still was living, he started to work as a musician with Reginaldo Cavallotti, one of his parents in the collective music in Brazil.

Em função de seu relacionamento pessoal, Guilherme faz parte da sua formação musical no Departamento de Música da Universidade de Brasília.

Due to his personal relationship, Vaz did part of his education at the Music Department of Universidade de Brasília.



É nesse período que estabelece com o Grupo de Composição de Brasília, com alguns de seus membros, Vaz vive uma experiência musical, expandindo sua pesquisa com a exploração de novos gêneros. É nesse período que estabelece com o Grupo de Composição de Brasília, com alguns de seus membros, Vaz vive uma experiência musical, expandindo sua pesquisa com a exploração de novos gêneros.

It is in this period that he establishes with the Group of Composition of Brasília, with some of its members, Vaz lives a musical experience, expanding his research with the exploration of new musical styles.

Após deixar a sua Bahia, Guilherme começa sua experiência com o compositor Walter Siqueira, ganhando a oportunidade de trabalhar com o compositor. After leaving his Bahia, Guilherme begins his experience with the composer Walter Siqueira, gaining the opportunity to work with the composer.

No Rio de Janeiro em 1965, Guilherme faz sua primeira experiência com a música cultural, iniciada com a primeira edição de Mary Margaret, após do 1o aniversário de 1975.

In Rio de Janeiro in 1965, Guilherme has his first experience with cultural music, initiated with the first edition of Mary Margaret, after the 1st anniversary of 1975.

Ao mesmo tempo, Guilherme se dedica com a sua coleção de arte musical, iniciada com a primeira edição de Mary Margaret, após do 1o aniversário de 1975.

At the same time, Guilherme is dedicated with his collection of art music, initiated with the first edition of Mary Margaret, after the 1st anniversary of 1975.



Brasília: anos de formação | Brasília: years of education

A vivência musical na Bahia | Musical experience in Bahia

O Rio de Janeiro e a cena experimental | Rio de Janeiro and the experimental scene





No exatidão "Informação" Guilherme faz parte
um conjunto de imagens, imagens, imagens
that the price, that the price of the future, that
that the price, that the price of the future, that
that the price, that the price of the future, that
that the price, that the price of the future, that



A partir de 2000, Guilherme faz parte de
um conjunto de imagens, imagens, imagens
that the price, that the price of the future, that
that the price, that the price of the future, that
that the price, that the price of the future, that
that the price, that the price of the future, that



Small text label.

Em 1970, Guilherme faz parte de
um conjunto de imagens, imagens, imagens
that the price, that the price of the future, that
that the price, that the price of the future, that
that the price, that the price of the future, that
that the price, that the price of the future, that



Em 1970, Guilherme faz parte de
um conjunto de imagens, imagens, imagens
that the price, that the price of the future, that
that the price, that the price of the future, that
that the price, that the price of the future, that
that the price, that the price of the future, that

Em 1970, Guilherme faz parte de
um conjunto de imagens, imagens, imagens
that the price, that the price of the future, that
that the price, that the price of the future, that
that the price, that the price of the future, that
that the price, that the price of the future, that

Em 1970, Guilherme faz parte de
um conjunto de imagens, imagens, imagens
that the price, that the price of the future, that
that the price, that the price of the future, that
that the price, that the price of the future, that
that the price, that the price of the future, that

Em 1970, Guilherme faz parte de
um conjunto de imagens, imagens, imagens
that the price, that the price of the future, that
that the price, that the price of the future, that
that the price, that the price of the future, that
that the price, that the price of the future, that



Em 1970, Guilherme faz parte de
um conjunto de imagens, imagens, imagens
that the price, that the price of the future, that
that the price, that the price of the future, that
that the price, that the price of the future, that
that the price, that the price of the future, that

Em 1970, Guilherme faz parte de
um conjunto de imagens, imagens, imagens
that the price, that the price of the future, that
that the price, that the price of the future, that
that the price, that the price of the future, that
that the price, that the price of the future, that

Conexões internacionais | International connections

Rumo ao Oeste | Towards the West

Discografia | Discography





// O que pretendo intensamente há longo tempo é realizar um trabalho em que música e comportamento estejam unidos estruturalmente.

// What I intend to do intensively, for a long time now, is achieving a work where music and behavior will be united structurally.

O segredo está no corpo

The Secret Is In The Body

Guilherme Vaz, artist, musician, and maestro, experienced a variety of ways of languages and he was in the center of the conceptual and sound art in Brazil, acting as one of the first multimedia artists from the mid-1960's.

He is responsible for introducing concrete music in the Brazilian filmmaking, a field that he said "have fallen almost by chance", but that earned him awards and participation in over thirty films.

He never wanted to please the critics and made no concession to public. His radicalism kept him out of the capitalism metronome and of socializing with peers, making him virtually invisible in the cultural plan.

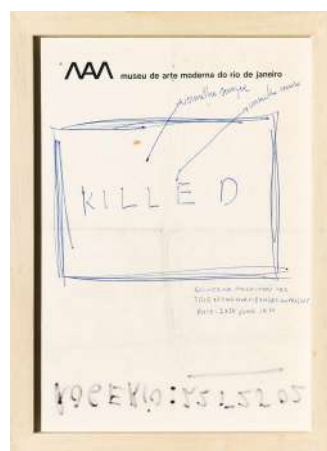
"Guilherme Vaz: A Fraction Of Infinity" tries to solve this gap and show that he is one of those rare artist: the inventive type.

Artista, músico e maestro, Guilherme Vaz experimentou diversos meios e linguagens e esteve no centro da arte conceitual e sonora no Brasil, atuando como um dos primeiros artistas multimeios a partir de meados dos anos 1960.

É o responsável por introduzir a música concreta no cinema brasileiro, campo no qual disse "ter caído quase por acaso", mas que lhe rendeu prêmios e participação em mais de trinta filmes.

Nunca quis agradar a crítica e não fazia concessão ao público. Sua radicalidade o afastou do metrônomo do capitalismo e do convívio com os pares, o que o tornou praticamente invisível no plano da cultura.

"Guilherme Vaz: uma fração do infinito" contribui para sanar essa lacuna e mostrar que ele é um daqueles artistas raros: os de invento.



Killed, 1970

caneta sobre papel | pen on paper | 26,5 x 20 cm | coleção | collection Guilherme Vaz

Projeto concebido em 1970 e realizado em 2015.

Project conceived in 1970 and accomplished in 2015.

Killed, 2015

cartaz impresso | printed poster | 80 x 120 cm | coleção | collection Guilherme Vaz

KILLED

*// O que tem me mobilizado muito é a possibilidade de fazer uma arte que seja inteiramente do sujeito e não do objeto. Esse é um assunto espinhoso, desde 68 que venho enfrentando algumas feras. Então o que eu estou pensando agora ainda é muito estranho até para o sistema de arte contemporânea, acredito que nós ainda não nos libertamos do moderno a tal ponto de que o código seja mais fraco do que o ato. Eu diria que pensar a importância do papel social do autor é o terreno eterno da arte e que esse terreno nunca é visitado. O dia em que atingirmos isso nem vamos precisar mais de escolas. Todos os livros, tudo aquilo que a gente lê é sobre o objeto, então tirar o foco dele e trazer para o sujeito é a libertação da arte.**

*// What has mobilized me a lot is the possibility of making an art that is entirely of the individual and not of the object. This is a thorny issue, since 68 I have been facing some beasts. So what I'm thinking now is still very odd, even to the contemporary art system, I believe that we haven't been freed from the modern in a way that the code is weaker than the act. I would say that thinking of the importance of the social role of the author is the eternal yard of art and that this territory is never visited. The day that we reach that we won't even need schools. All the books, all that we read is about the object, so removing its focus and bring it to the individual is art liberation.**

* VAZ, Guilherme. *Arte sonora: podcast #01* – Guilherme Vaz. 2013. Rio de Janeiro. Entrevista concedida a | Interview given to Franz Manata e | and Saulo Laudaes.

Ato de desapropriação de datas (área/tempo), 1969-2015

Act of Expropriation of Dates (Area/Time)

impressão sobre papel | printed paper | 49 x 41 cm | coleção | collection Guilherme Vaz

Desde o final da década de 1960, Guilherme Vaz questiona a concepção de arte como produção de objetos e propõe que a "existência virtual da arte seja concreta". A participação do artista na exposição "Agnus Dei", realizada na Petit Galerie, no Rio de Janeiro, em 1970, é um exemplo disso.

Nela apresenta dois trabalhos, um que se apropria do público presente por meio de um bilhete e outro, um pequeno texto intitulado "Ato de desapropriação de datas (área/tempo)", que desapropria o espaço e o tempo.

Mais adiante, em anotações pessoais, Guilherme sugere que gostaria de ter acrescentado à exposição o trabalho "1970", realizado somente na mostra "68-86: uma geração 18 anos depois".

Since the end of the 60s, Guilherme Vaz questions the idea of art as production of objects and proposes that the "virtual existence of art is concrete". The artist's participation in the "Agnus Dei" exhibition, held at the Petit Galerie, in Rio de Janeiro, in 1970, is an example of that.

It presents two works, one that appropriates the audience through a ticket and another, a small text entitled "Act of Expropriation of Dates (area/time)", that dispossess space and time.

Further up, in personal notes, Guilherme Vaz suggests that he would like to have added the exhibition to his work "1970", performed only at the exhibit "68-86: uma geração 18 anos depois."

GUILHERME MAGALHÃES VAZ COMUNICA QUE AS SEQUITES DATAS
(área/tempo), ESTÃO DESAPROPRIADAS E SÃO OBRAS, CON
TIDAS PELOS SEUS LIMITES QUANTITATIVOS, DETERMINADOS
SEGUNDO A ESCALA EM VIGOR.

1 bilionésimo de segundo qualquer de 30/março/1389
1 centésimo de segundo qualquer de 28/junho/301 AC
1 milionésimo de segundo qualquer da terceira hora de 23/set/4256 AC
1 décimo de segundo da nona hora de 18/agosto/ 1358
1 segundo qualquer de 12/maio/3829
45 segundos quaisquer de 16/julho/423 AC
a terceira hora do dia 28/dezembro/do ano 1822
5 horas quaisquer de 19/nov/de 3562
9 horas quaisquer de 23/março/3293 AC
4 horas quaisquer de 12/fevereiro/1988
O dia 27 de setembro de 1270
O dia 18 de fevereiro de 1623
O dia 5 de outubro de 2570
O ano 1432
O ano 2065
O ano 18 AC
O mês de julho de 4225 AC
O mês de dezembro do ano 3032
O mês de setembro de 1394
A semana começando na última quarta-feira de maio de 1377
até a próxima quarta-feira
O século 18 AC
O século 45
O milênio 18

QUAISQUER OUTRAS DESAPROPRIAÇÕES SÃO LIVRES

(REALIZADO EM OUTUBRO DE 1969)

04/03

Guilherme Magalhães Vaz

22.03.2015

"1970", 1970

espelho | mirror | 150 x 130 cm | coleção | collection Guilherme Vaz

Trabalho apresentado em 1986 na exposição "68/86: uma geração 18 anos depois", com curadoria do Grupo 4 Criação e texto de Zuenir Ventura. A mostra apresentava a produção dos artistas fundadores da arte conceitual do final da década de sessenta.

Work presented in 1986 in the exhibition "68/86: Uma Geração 18 Anos Depois," which happens with the curatorship of Grupo 4 Criação and screenplay by Zuenir Ventura. The exhibit revisited the conceptual art founding artists productions from the late 70's.

*// Uso o espelho porque não vejo até o momento uma maneira de representar (mais) o fim da metáfora proposta pela arte conceitual. O fim da metáfora é trazida da arte para a realidade primal. O espelho é, ao mesmo tempo, a metáfora e o seu fim. A existência virtual da arte passa a ser concreta.**

*// I use mirrors because I haven't seen yet a [better] way to represent the end of metaphor proposed by conceptual art. The end of metaphor is brought from art to the primal reality. A mirror is, at the same time, a metaphor and the end of it art's virtual existence becomes real.**

* VAZ, Guilherme. [E-mail] 25/06/2015, Rio de Janeiro [para | to] MANATA, Franz. Rio de Janeiro. Comentário sobre o trabalho | Comments about the work "1970".

Agnus Dei, 2015

reprodução de convite, arte gráfica da mostra "Agnus Dei" e foto da obra "1970" | invitation reproduction, graphic art the "Agnus Dei" exhibit and picture of the work "1970" | 40 x 52 cm | coleção | collection Guilherme Vaz



Small text label below the large photograph.

Small text label to the right of the framed photograph.

*// Uma das minhas procuras mais obsessivas tem sido a de como colocar de forma estrutural o comportamento dentro da composição, mas não como uma forma de adendo desnecessário ou escapismo por falta de expressão musical satisfatória. Para o comportamento aparecer numa composição ele deve estar naquele lugar realmente necessário. Caso contrário ele pode se tornar um elemento puramente somatório, obscurecedor, desintegrador, prejudicando a unidade interna do trabalho, sendo então preferencial manter em atração somente o parâmetro sonoro do trabalho.**

*// One of my most obsessive searches has been about how to put the structural shape, the behavior, inside the composition, but not as a type of unnecessary addendum or escapism because of lack of satisfactory musical expression. In order to have the behavior appearing in a composition it must be in that really necessary place. Otherwise, it can become a plainly of summing, capable of obscuring and disintegrating, damaging the internal unit of the work, being therefore preferential keeping in attraction only the work sound parameter.**

* VAZ, Guilherme Anotações pessoais, s/d | Personal notes, n.d.

Sem título | Untitled, 1975

datilografia e caneta sobre papel | typing and pen on paper | 34,5 x 26,5 cm | coleção | collection Guilherme Vaz

Em 1975, Guilherme Vaz decide fazer um inventário sobre os seus dez anos de produção, reunindo suas composições musicais, apropriações e instruções poéticas. Assim, podemos identificar nesse documento alguns aspectos do que o artista compreende como “música corporal”.

Ao mesmo tempo, podemos observar que além de comentar uma série de trabalhos realizados, essa lista apresenta algumas instruções inéditas. Nesse sentido, o percurso artístico de Guilherme Vaz amplia os limites tanto da música quanto das artes visuais, projetando-o como um artista de invento e preocupado com a expansão dos campos sensíveis.

Percebendo que a arte conceitual estava se tornando formalista, Guilherme Vaz resolve acrescentar elementos sociológicos e antropológicos em suas composições. O que resulta em sua busca de relacionar música e comportamento, movendo o foco do objeto de arte para a interlocução entre artista e público.

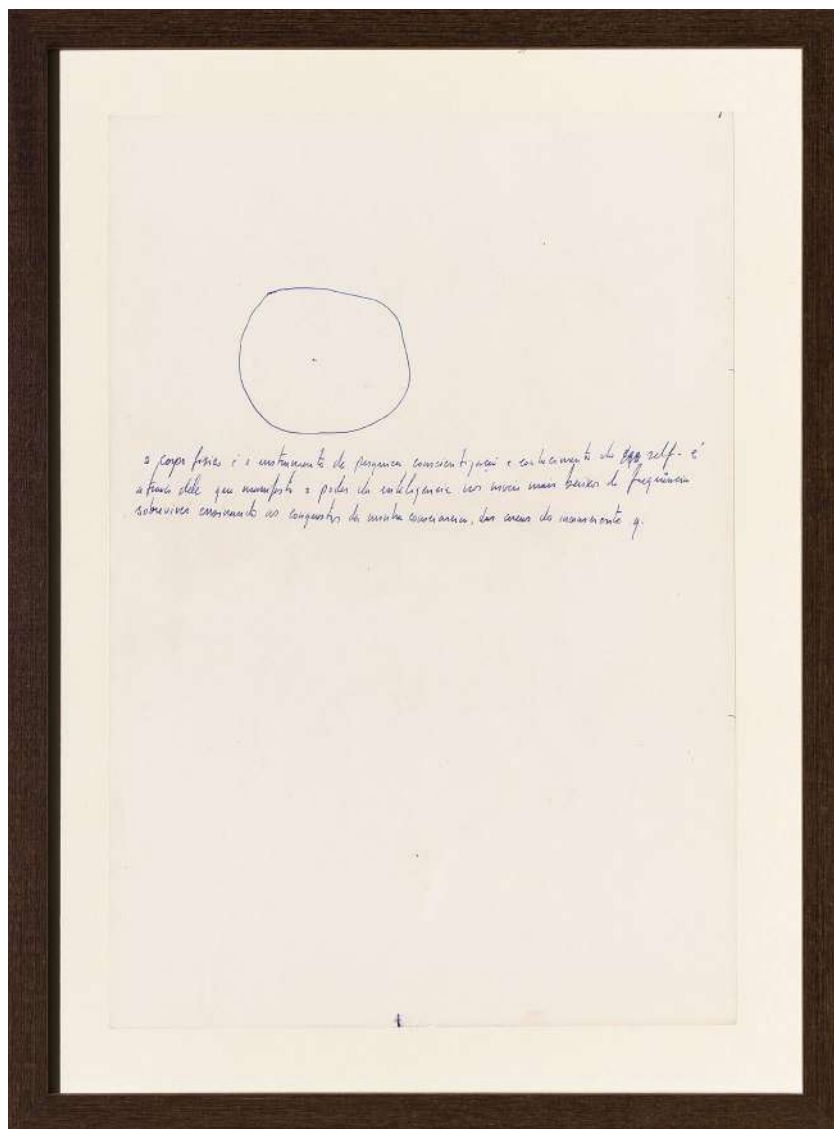
In 1975, Guilherme Vaz decided to do an inventory about his ten years of production, gathering his musical compositions, appropriations, and poetic instructions. Therefore, we can identify in this document, some of the aspects of what the artist understands as “body music”.

At the same time, we can observe that besides commenting a series of works done, these lists presents some unpublished instructions. In this sense, the artistic pathway of Guilherme Vaz amplifies the limits both of music and visual arts, launching him as an artist of invention and concerned with the expansion of the sensitive fields.

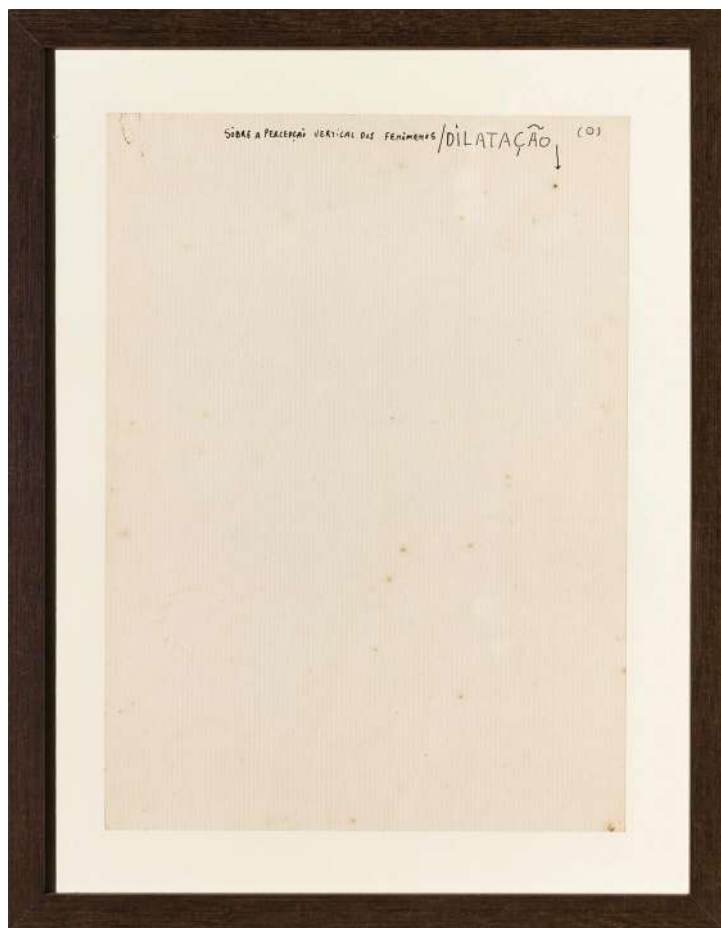
Perceiving that conceptual art was becoming traditionalist, Guilherme Vaz decides to add sociological and anthropological elements in his compositions. The result of his search of relating music and behavior, moving the focus of the art object to the interlocution between artist and public.



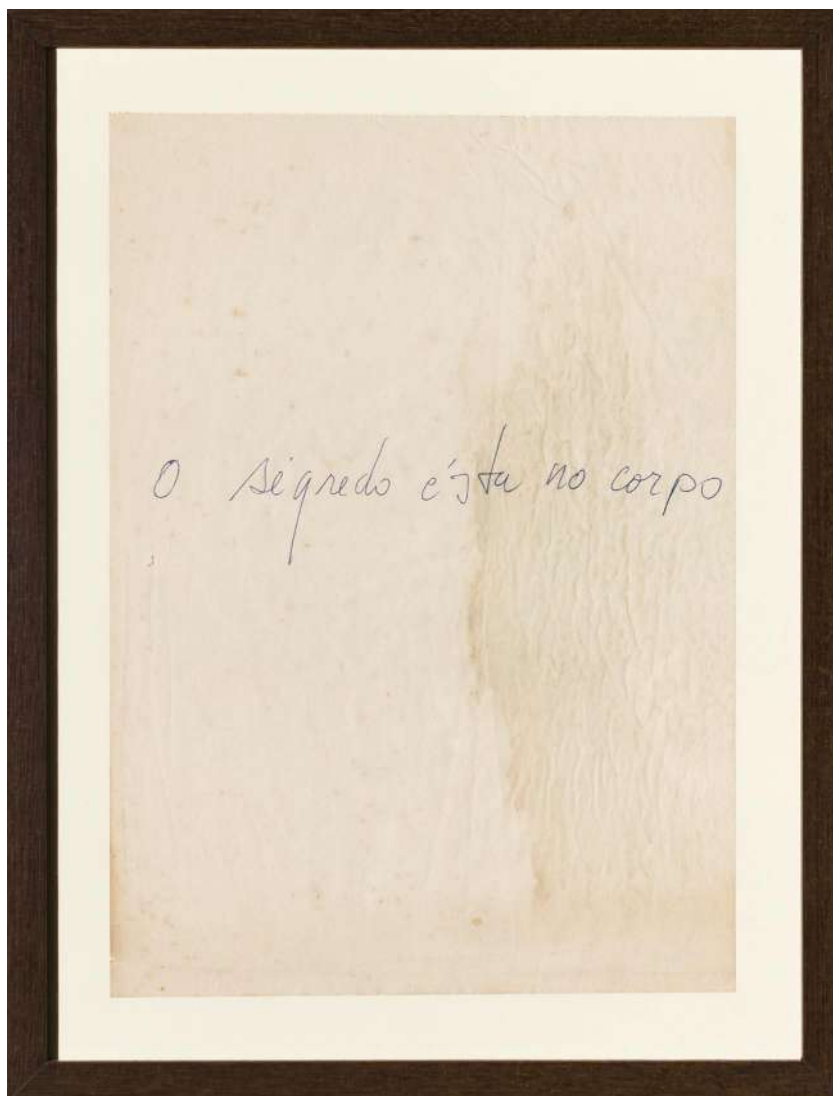
Eu sou o que eu posso ser, s/d | I Am What I Can Be, n.d.
 carbono sobre papel | carbon on paper | 37,5 x 27,7 cm | coleção | collection Guilherme Vaz



Corpo físico, s/d | *Physical Body*, n.d.
caneta sobre papel | pen on paper | 35,5 x 27,5 cm | coleção | collection Guilherme Vaz



Dilatação, s/d | *Dilation*, n.d.
caneta sobre papel | pen on paper | 29 x 22 cm | coleção | collection Guilherme Vaz



O segredo está no corpo, s/d | *The Secret Is In The Body*, n.d.
caneta sobre papel | pen on paper | 34,5 x 25,5 cm | coleção | collection Guilherme Vaz

// Não costumo utilizar partituras no sentido tradicional, mas balizamentos gráficos (e nisso cada um utiliza seu código próprio), que orientam direções que a música toma a cada momento. Considero-me livre para utilizar em uma composição o que quer que seja em termos de recursos sonoros conhecidos ou não desde que isso seja necessário para que ela cumpra o recado que pretende dar.*

// I don't usually use musical scores in the traditional sense, but graphics alignments, and in that each one uses its own code, which guide direction that music takes every moment. I consider myself free to use in a composition of whatever it is in terms of sound features: known or not; since this is necessary for it to fulfill the message it wants to transmit.*

* VAZ, Guilherme. *Guilherme Vaz*. Museu de Arte Moderna. Rio de Janeiro, 1975.

Fome de amor | *Hunger for Love*, 1968

caneta sobre papel | pen on paper | 38,5 x 28 cm | coleção | collection Guilherme Vaz

Balizamento gráfico para a trilha sonora de *Fome de amor*, filme dirigido por Nelson Pereira dos Santos em 1968, que apresenta a primeira experiência de música concreta do cinema brasileiro e também ganhador do prêmio de melhor música original no Festival de Brasília.

Muitas das composições de Guilherme Vaz são escritas na forma de balizamentos gráficos, um tipo subjetivo de escrita musical. A utilização de elementos da natureza, como ventos e trovoadas, nas músicas, é um dos motivos que o leva a optar por esse método.

Desde os anos 60, Guilherme Vaz estabelece um forte diálogo com o cinema brasileiro, compondo mais de 30 trilhas para filmes e trabalhando com importantes diretores como Nelson Pereira dos Santos, Júlio Bressane e Ruy Guerra.

Graphic alignment for the *Hunger for Love* movie soundtrack, directed by Nelson Pereira dos Santos in 1968. The movie presents the first concrete music experience in Brazilian movie history, not to mention the fact of achieving the prize of best original song in the fourth Brasília Movie Festival in 1968.

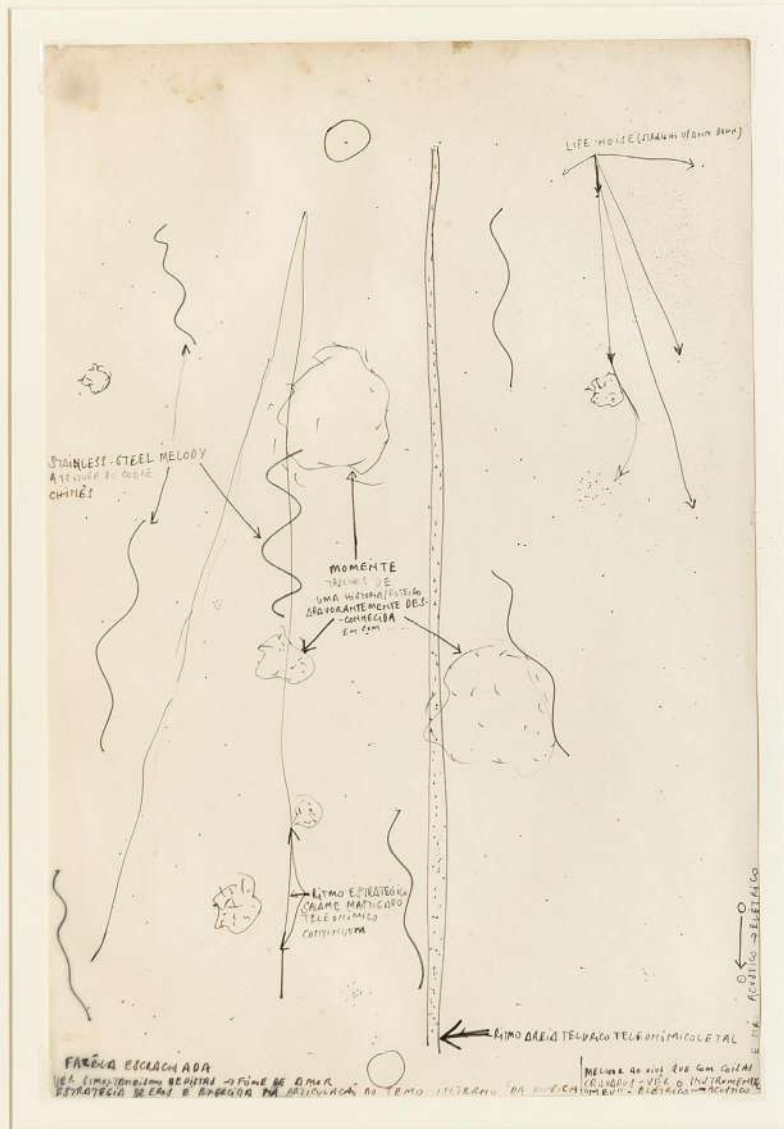
Many of Guilherme Vaz's compositions are written in the form of graphic alignments, a subjective type of musical writing. The employment of elements from nature, such as winds and thunders, in music, is one of the reasons that makes him choose this method.

Since the 60s, Guilherme Vaz establishes a strong dialogue with the Brazilian filmmakers, composing more than 30 soundtracks and working with important directors like Nelson Pereira dos Santos, Júlio Bressane and Ruy Guerra.

// O Nelson Pereira me convidou para fazer a trilha de *Fome de amor*, um filme com linguagem experimental. Nós fomos até a Tijuca, nos estúdios Herbert Richards, local acostumado a sonorizar as chanchadas; chegando lá eu falei que ia fazer música concreta e eles me responderam: "Como é que é maestro, vai fazer música concreta? Com cimento?" *

// Nelson Pereira invited me to compose the soundtrack of *Hunger for Love*, a movie with experimental language. We went until Tijuca, to the Herbert Richards studios, place where usually comedies sound were recorded. When I arrived there I told them I would make some concrete music and they said, "How is that, maestro? Are you going to make concrete music? With cement?" *

* VAZ, Guilherme. *Arte sonora: podcast #01 – Guilherme Vaz*. 2013. Rio de Janeiro. Entrevista concedida a | Interview given to Franz Manata e | and Saulo Laudares.





Brasiliários, 1986

vídeo digital | digital video | 10'31" | direção | direction Sérgio Bazi e | and Zuleica Porto

Caderno brasiliários | *Brasiliários Sketchbook*, 1986

caneta sobre papel | pen on paper | 81 x 58,5 cm | coleção | collection Guilherme Vaz

Caderno de oito páginas com os balizamentos gráficos para a realização da trilha sonora do curta-metragem *Brasiliários*, dirigido por Sérgio Bazi e Zuleica Porto, em 1986. O filme é inspirado na obra de Clarice Lispector e tem a escritora como personagem.

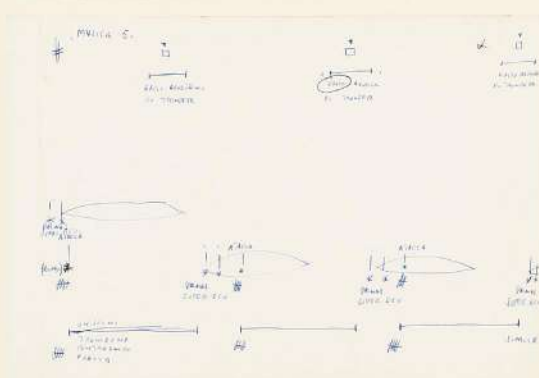
An eight-page sketchbook containing graphic alignments for the soundtrack production of the short film *Brasiliários*, directed by Sérgio Bazi and Zuleica Porto in 1986. The movie is inspired by the work of Clarice Lispector and has the writer as one of the characters.

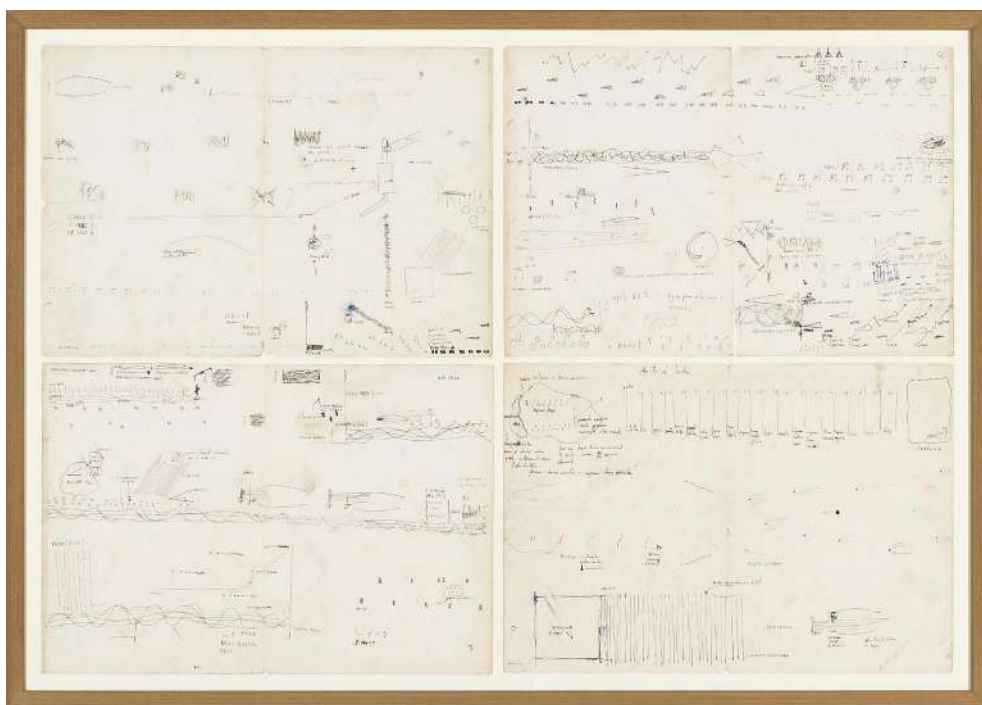
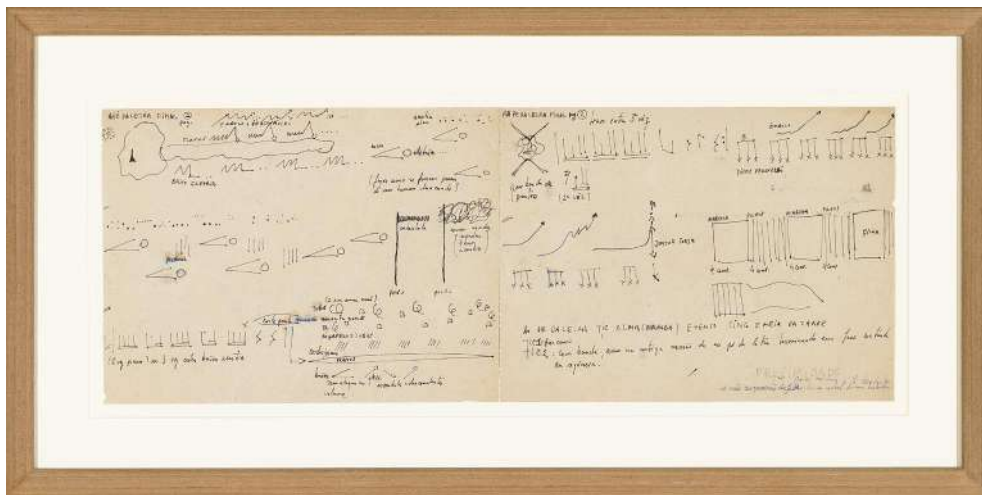
// *Na minha opinião, este é o filme que corresponde à verdadeira "estética de Brasília" tal como foi proposta em seu plano original, pouco visto porque poucos conhecem a cidade, é claro, apenas vegetam nela.**

// *In my opinion, this is the movie that correspond to the true "Brasília aesthetics" just as it was proposed in its original plan, not much seen because few know the city, and of course, they only languish away in it. **

* VAZ, Guilherme. 2011. Disponível em | Available at: <<https://www.youtube.com/watch?v=zAS7hlttD1s>>.

Acesso em agosto de 2015 | Accessed August 2015.



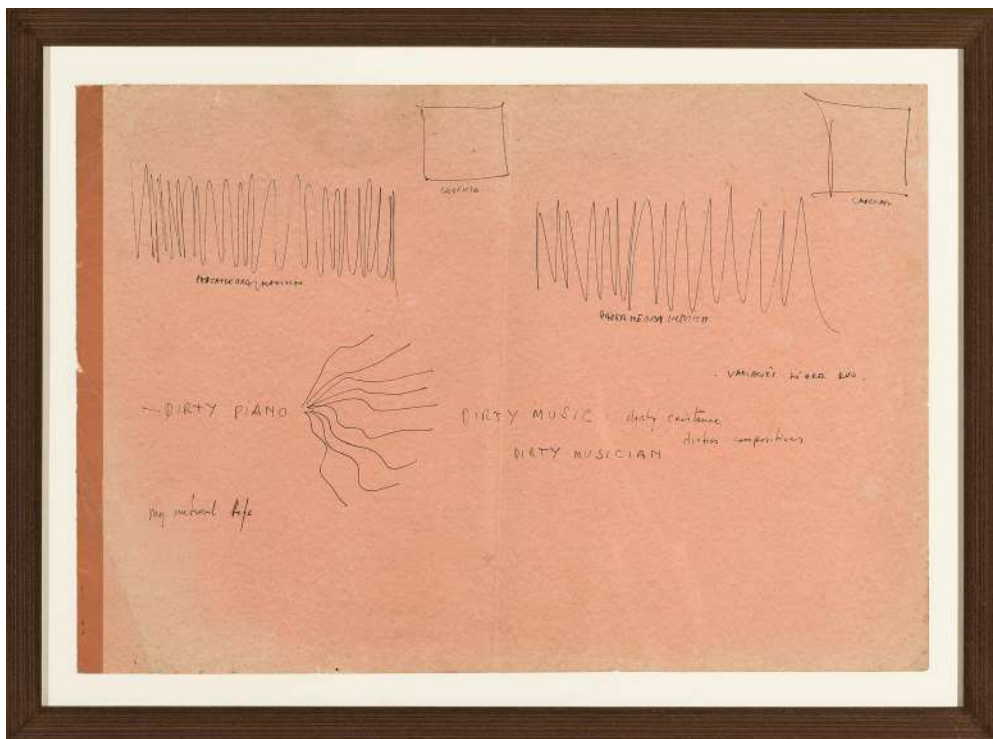


Ao pé da letra | *Just As It Is*, 1975

caneta sobre papel | pen on paper | 26 x 64 cm | coleção | collection Guilherme Vaz

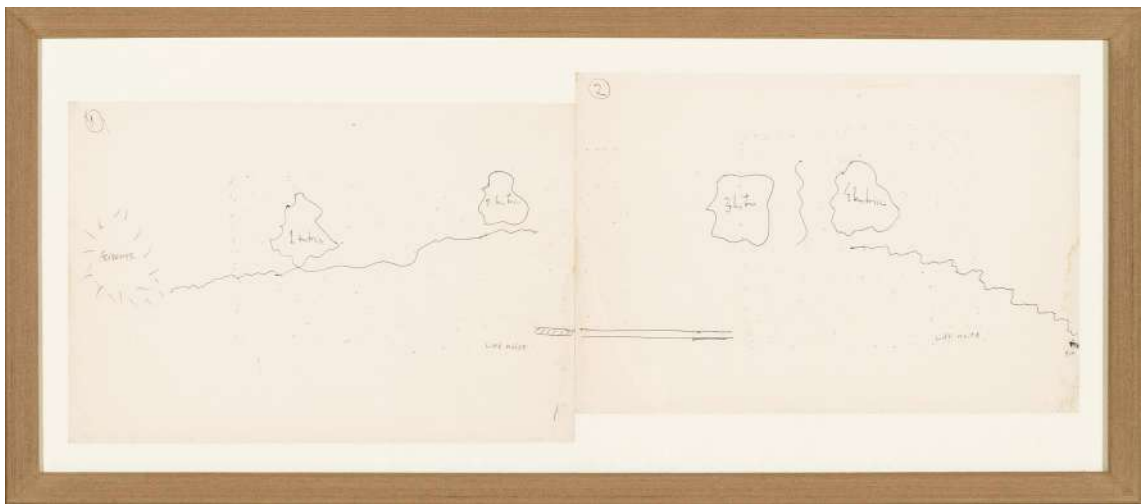
Ao pé da letra | *Just As It Is*, 1975

caneta sobre papel | pen on paper | 70 x 100 cm | coleção | collection Guilherme Vaz



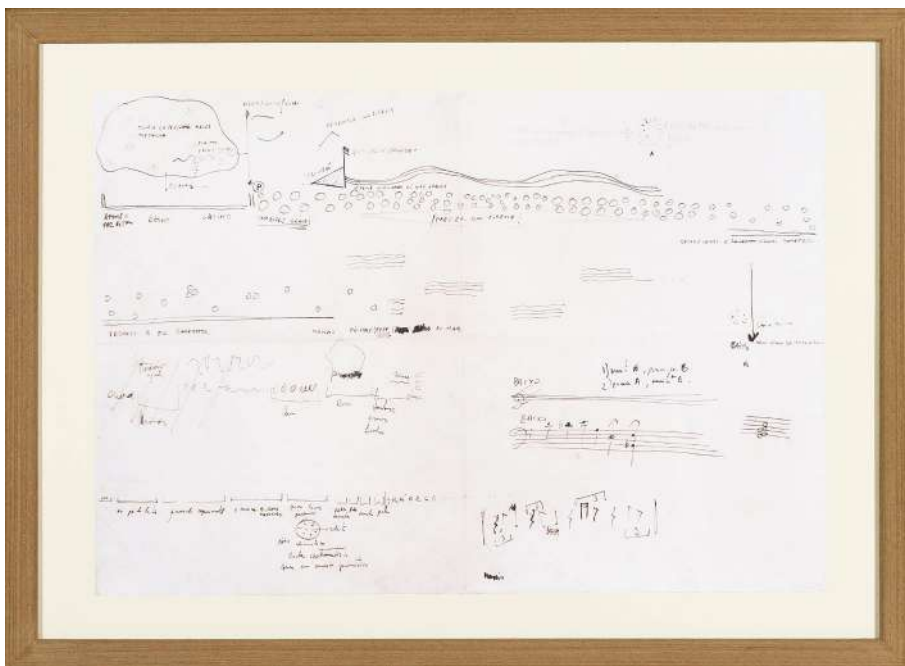
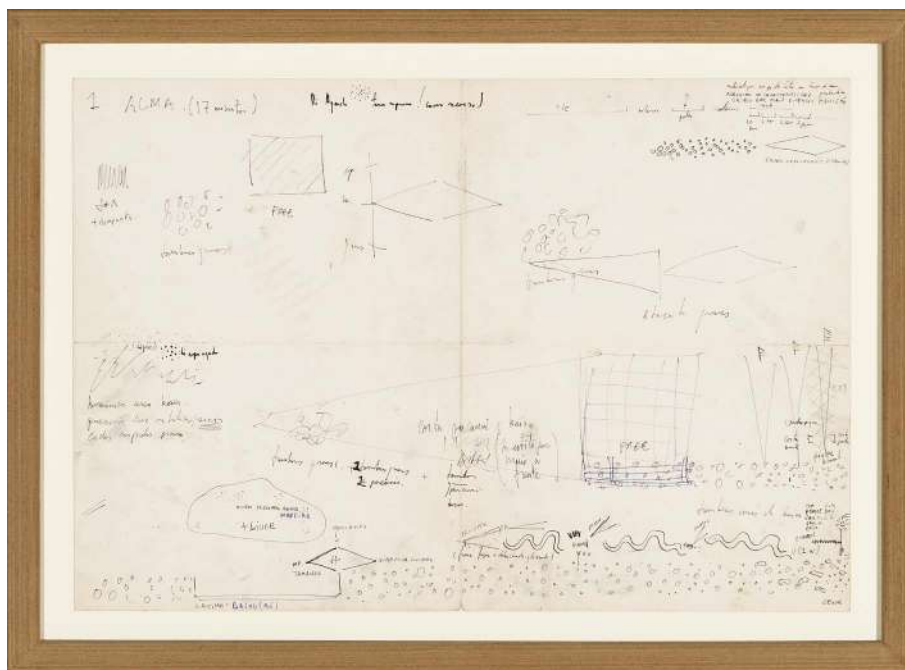
Dirty piano, s/d | n.d.

caneta sobre papel | pen on paper | 49,5 x 60 cm | coleção | collection Guilherme Vaz



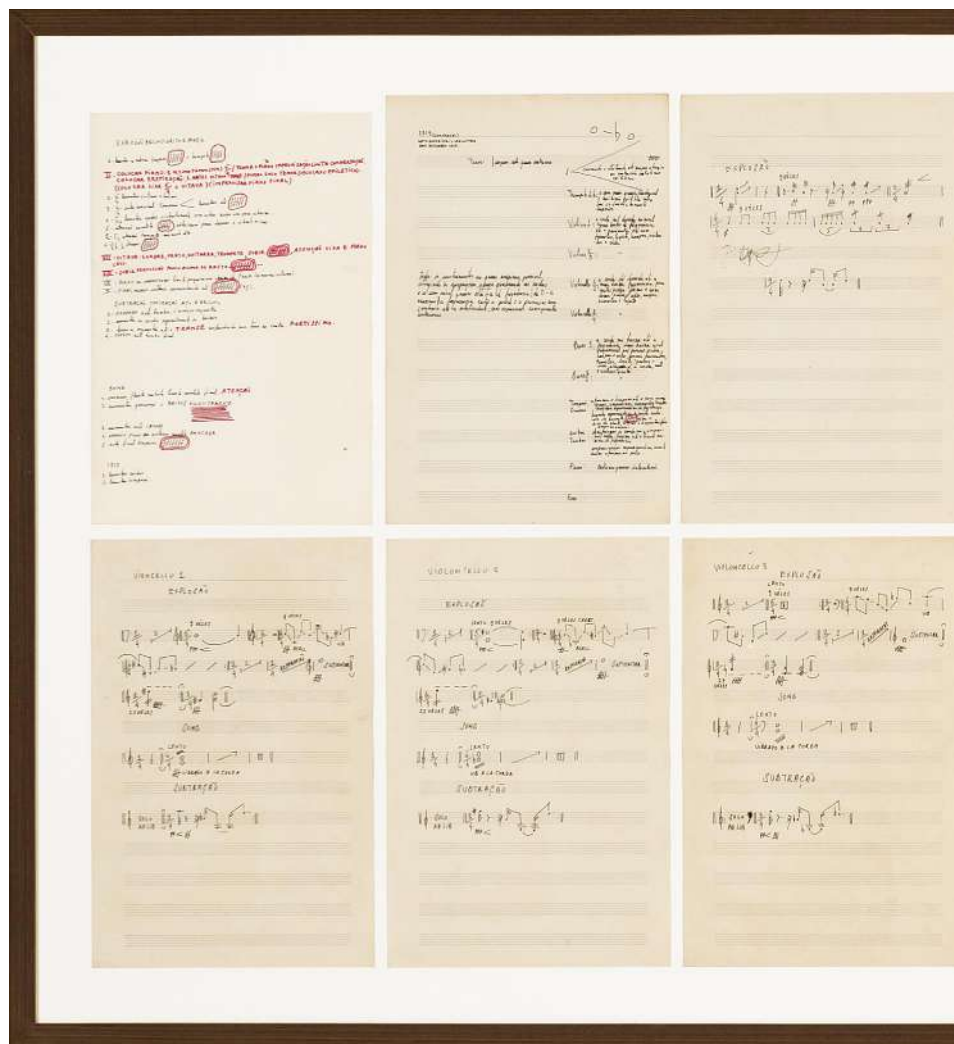
Life-noise, s/d | n.d.

caneta sobre papel | pen on paper | 28 x 69 cm | coleção | collection Guilherme Vaz



Alma, s/d | Soul, n.d.

caneta sobre papel | pen on paper | 40 x 100 cm | coleção | collection Guilherme Vaz



Explosão, brilho, grito e poder, s/d | *Explosion, Brightness, Scream, and Power*, n.d.
caneta sobre papel | pen on paper | 71 x 164 cm | coleção | collection Guilherme Vaz

Em seu processo criativo, Guilherme Vaz utiliza diversos tipos de escrita musical, inclusive partituras convencionais.
In his creative process, Guilherme Vaz utilizes many types of musical writings including traditional scores.

// Cada sinfonia é um objeto de pensamento, às vezes três ou quatro reflexões paradoxais habitam ali.
Elas têm uma relação muito grande com o Oeste.*

// Each symphony is an object of thought, sometimes three or four paradoxical reflections dwell there. They have a very strong relationship with the West. *

* VAZ, Guilherme. *Arte sonora: podcast #01 - Guilherme Vaz*. 2013. Rio de Janeiro.
Entrevista concedida a | Interview given to Franz Manata e | and Saulo Laudares.

TRUMPETE
CARLOS

LETRA
GABRIEL

EXPLICAÇÃO

SING

CONTECÇÃO

VIOLINO 1
CARLOS

LETRA
GABRIEL

EXPLICAÇÃO

SING

CONTECÇÃO

VIOLINO 2
CARLOS

LETRA
GABRIEL

EXPLICAÇÃO

SING

CONTECÇÃO

VIOLINO 3
CARLOS

LETRA
GABRIEL

EXPLICAÇÃO

SING

CONTECÇÃO

VIOLONCELO 1
CARLOS

LETRA
GABRIEL

EXPLICAÇÃO

SING

CONTECÇÃO

BAIXO 1
CARLOS

LETRA
GABRIEL

EXPLICAÇÃO

SING

CONTECÇÃO

BAIXO 2
CARLOS

LETRA
GABRIEL

EXPLICAÇÃO

SING

CONTECÇÃO

BAIXO 3
CARLOS

LETRA
GABRIEL

EXPLICAÇÃO

SING

CONTECÇÃO



Sem título (Silêncio), s/d | *Untitled (Silence)*, n.d.
fotografia | photograph | 12 x 18 cm | coleção | collection Guilherme Vaz

Sem título (Silêncio), s/d | *Untitled (Silence)*, n.d.
caneta sobre papel | pen on paper | 44 x 27 cm | coleção | collection Guilherme Vaz

Por articular seu trabalho na fronteira entre a música e as artes plásticas, Guilherme Vaz propõe partituras que funcionam como instruções conceituais para realização de ações poéticas.

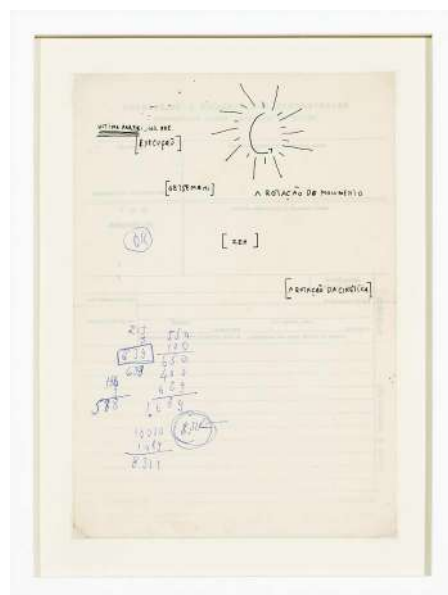
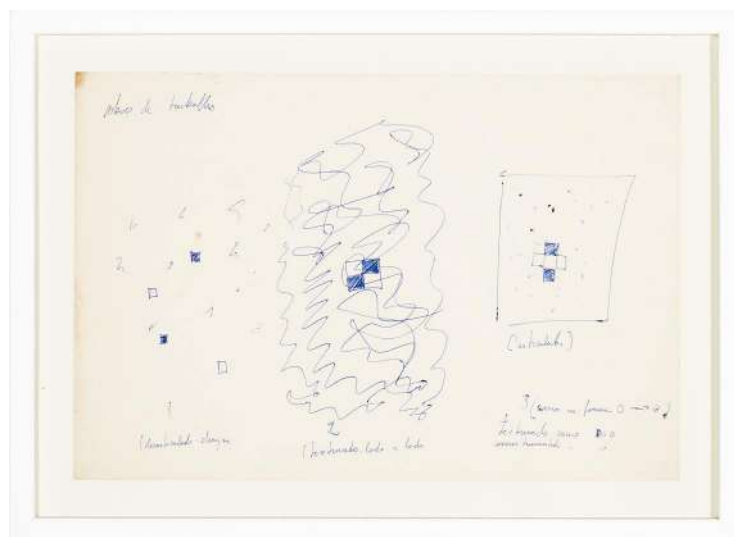
For articulating his work in the border between music and visual arts, Guilherme Vaz proposes scores that work as conceptual for the achievement of poetical actions.

*// O silêncio, às vezes, é mais dramático que o som, te fazendo perceber melhor o que está sendo dito. Existe uma proposta transcendente no pensamento do Cage que é uma coisa muito bonita, a libertação da arte em relação ao artista. Acredito que esse seria o grande silêncio.**

*// Sometimes silence is more dramatic than sound, making one better perceiving what it is being said. There is a transcendent proposal in Cage's thought, which is a very beautiful thing, the release of art in relation to the artist. I believe that would be the great silence.**

* VAZ, Guilherme. *Arte sonora: podcast #01 – Guilherme Vaz*. 2013. Rio de Janeiro.
Entrevista concedida a | Interview given to Franz Manata e | and Saulo Laudares.



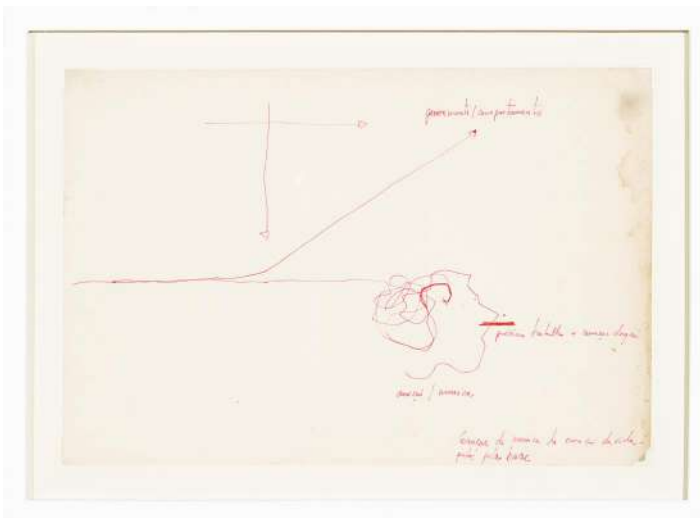
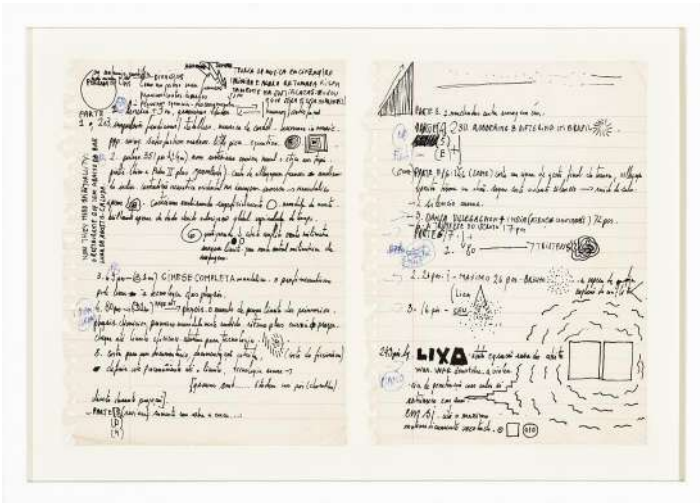
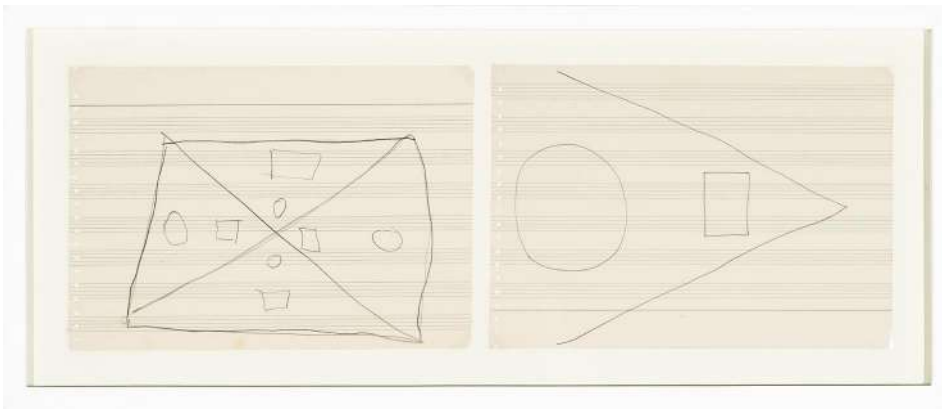


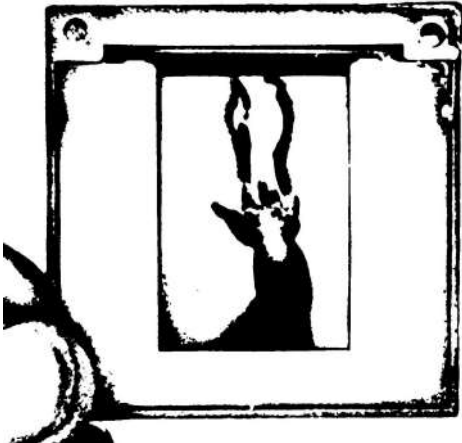
Anotações | Notes, 2015

lápiz, caneta, nanquim e pastel sobre papel | pencil, pen, India ink, and pastel on paper
dimensões variáveis | dimensions variable | coleção | collection Guilherme Vaz

Em seu processo criativo, Guilherme Vaz realiza uma série de estudos e desenhos antes de escrever suas composições, como forma de organizar o pensamento. Aqui apresentamos alguns exemplares que foram retirados de cadernos e anotações pessoais.

In his creative process, Guilherme Vaz performs a series of studies and drawings before writing his compositions, as a way of organizing his thoughts. Here we display some samples that were extracted from notebooks and personal notes.





GUILHERME VAZ

Araguari, Minas Gerais, Brasil – 1948

Brasília: anos de formação

Brasilia: Years Of Education

Guilherme Vaz moved with his family to Brasília in 1961, when his father was invited to work as a doctor while the city was still in construction. At 13, and still very young, he started to have music classes with maestro Reginaldo Carvalho, one of the pioneers in the concrete music in Brazil.

Due to his precocious virtuosity, Vaz did part of his education at the Music Department of Universidade de Brasília.

In 1964, with the Institutional Act No.2 and the intervention at Universidade de Brasília (UnB), he moved to Salvador in order to proceed with his musical studies at the Universidade Federal da Bahia. Only in 1969 the artist returns to the UnB to attend the regular education in Brasília.

Guilherme Vaz se mudou com a família para Brasília em 1961, quando seu pai foi convidado para trabalhar como médico na cidade ainda em construção. Aos 13 anos, muito jovem, começa a ter aulas de música com o maestro Reginaldo Carvalho, um dos pioneiros no campo da música concreta no Brasil.

Em função de seu virtuosismo precoce, Guilherme realizou uma parte de sua formação escolar no Departamento de Música da Universidade de Brasília.

Em 1964, com o Ato Institucional número 2 e a intervenção na Universidade de Brasília, muda-se para Salvador a fim de prosseguir com seus estudos musicais na Universidade Federal da Bahia. Somente em 1969, o artista retorna à UnB para cursar a formação regular em música.



Interessante festa | Interesting Party, 1959

jornal | newspaper | 7 x 7 cm | coleção | collection Guilherme Vaz

Artigo de jornal que indica que, com aproximadamente 10 anos, Guilherme Vaz já demonstrava virtuosismo ao apresentar composições próprias no aniversário da irmã.

Newspaper article showing that in about 10 years, Guilherme Vaz already demonstrated his virtuosity while presenting his own compositions on his sister's birthday.

Guilherme Magalhães Vaz, c. 1963

fotografia | photograph | 23,5 x 17 cm | coleção | collection Guilherme Vaz

Composition for Glass Block and Two Sticks, 1964-1965

datilografia sobre papel | typing on paper | 35,5 x 24 cm | coleção | collection Guilherme Vaz

Dos 15 para os 16 anos, Guilherme Vaz realiza sua primeira notação musical não convencional que, mais tarde, seria editada sob o nome *Linha zero* na fita cassete *Isis*, publicada em 1974.

About ages 15 to 16, Guilherme Vaz achieves his first unconventional musical note which later it would be edited with the name *Zero Line* in the *Isis* cassette tape, published in 1974.

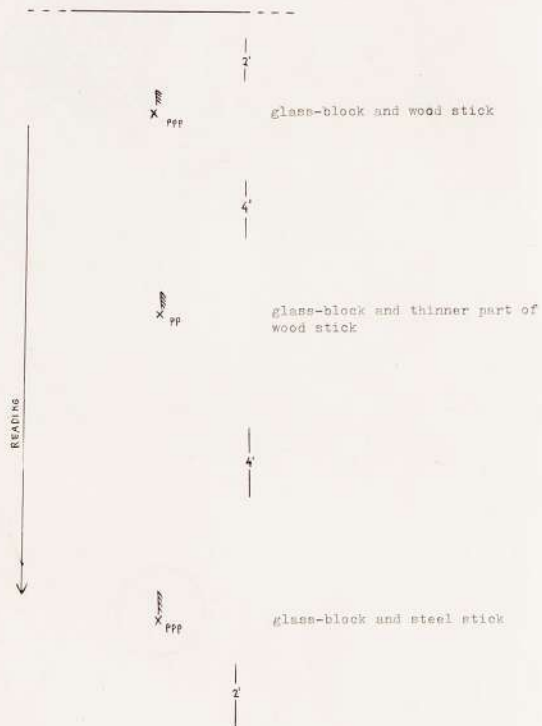
// *Creio que o meu trabalho Linha zero é um dos primeiros trabalhos completamente de arte sonora no Brasil, ele é inteiramente único, é o próprio som como linguagem, sem ligações ou liberto de ligações. Não possui "acordes, instrumentos conhecidos e formas reificadas, ele se constitui unicamente de 'som'".**

// *I believe my Zero Line work is one of the first piece of work totally dedicated to sound art in Brazil, it is completely unique. It's sound itself as a language, without connections or freed from connections. It doesn't have "chords, well-known instruments and objectified shapes, it consists of 'sound' alone".**

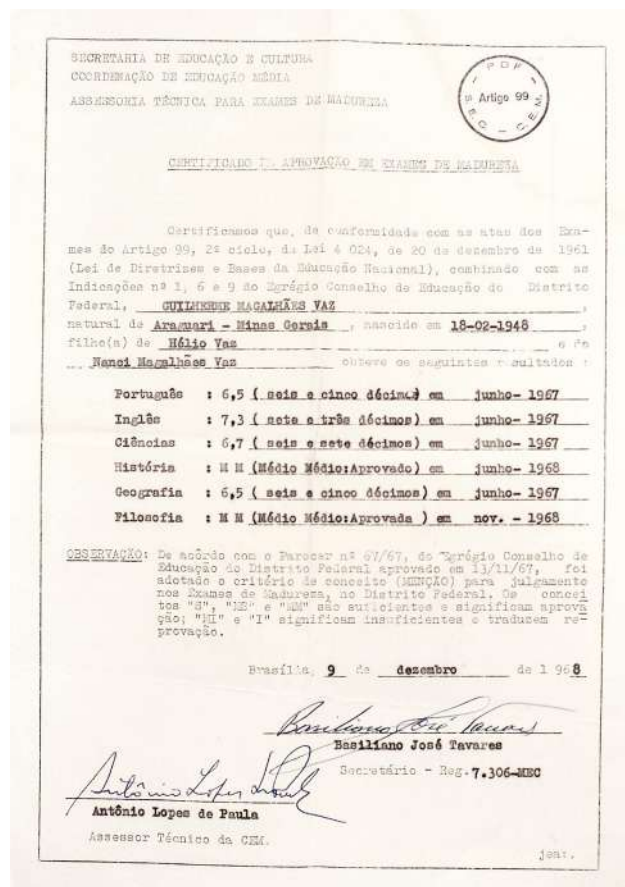
* VAZ, Guilherme. [E-mail] 10/09/2014, Rio de Janeiro [para | for] MANATA, Franz. Rio de Janeiro. Comentário sobre a composição *Linha zero*. | Comments about *Zero Line* composition.

— 0

composition for glass block and
two sticks : wood and steel.the
white space inside composition
is silence,the three sounds of
the work are distributed inside
this space.



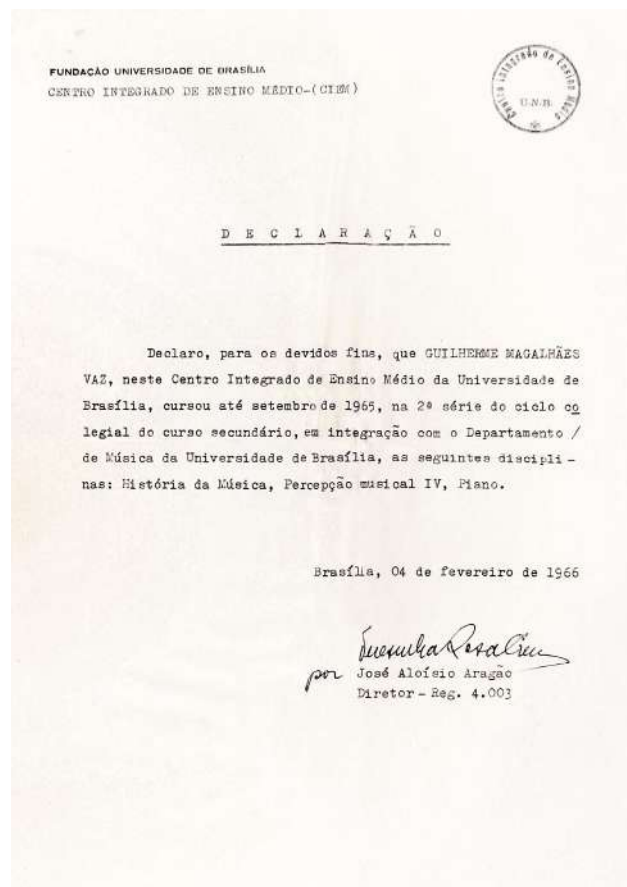
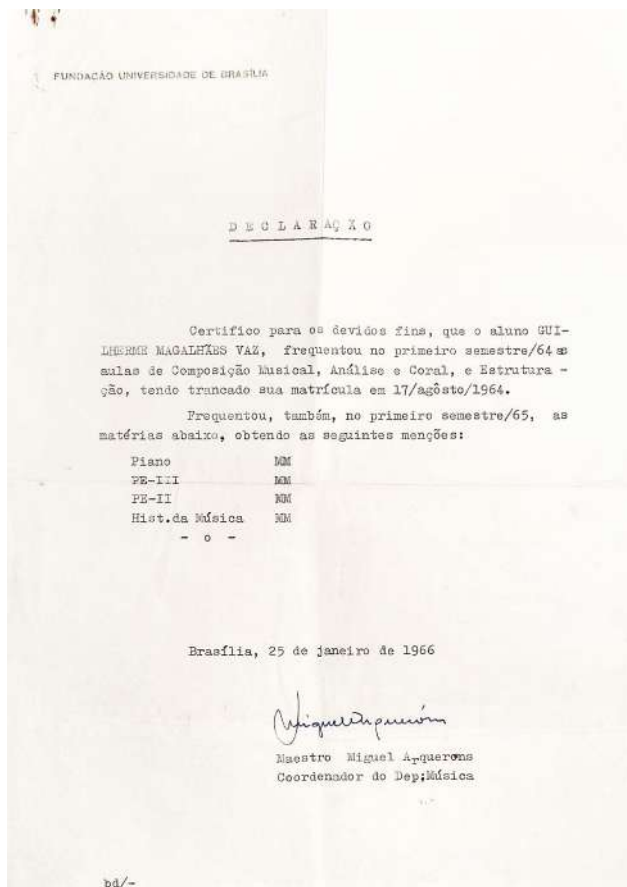
gullherme vnz-1964.65



Certificado de conclusão do Ginásio Marista de Brasília, 1962
Brasília Marista High School Certificate
 impressão em off-set | off-set print | 23 x 35,5 cm | coleção | collection Guilherme Vaz

Certificado de aprovação em exame de madureza | Certificate of Junior High School approval, 1968
 documento | document | 33 x 22 cm | coleção | collection Guilherme Vaz

Carteira de inscrição no vestibular da UnB, 1969
Enrollment card for the Brasília University (UnB) entrance exam
 documento | document | 6,5 x 9,5 cm | coleção | collection Guilherme Vaz



Declaração de disciplinas cursadas emitida pelo Departamento de Música da UnB, 1966

Declaration of subjects taken, issued by the UnB Music Department

declaração | declaration | 32 x 22 cm | coleção | collection Guilherme Vaz

Declaração de que Guilherme Vaz entre 64 e 65, aos 16 anos, frequentou o ciclo colegial do curso secundário integrado ao Departamento de Música da UnB, cursando percepção musical, piano, entre outras disciplinas.

Declaration that Guilherme Vaz between 1964 and 65, at 16, studied the high school level integrated to the UnB [University of Brasília] Music Department, taking musical perception, piano, among other subjects.

// A Universidade de Brasília foi fundamental para a minha formação, nela pude sentir o perfume da arte contemporânea. A possibilidade de pensar em muitas dimensões já ocorria no Instituto Central de Artes de Brasília, lá havia essa utopia.*

// The University of Brasília was crucial to my education, I could feel the perfume of contemporary art in it. The possibility of thinking in many dimensions had already happened at the Instituto Central de Artes de Brasília, this utopia was already there.*

* VAZ, Guilherme. "Arte sonora: podcast #01 — Guilherme Vaz". 2013. Rio de Janeiro. Entrevista concedida a | Interview given to Franz Manata e | and Saulo Laudares.



Compositores da Bahia & Música Experimental Popular

Bahia Composers & Popular Experimental Music, 1966

programa impresso | printed program | 18 x 15,5 cm | coleção | collection Guilherme Vaz

Programa de apresentação do Grupo de Compositores da Bahia & Música Popular Experimental realizada no Instituto Cultural Brasil-Alemanha, organizado pelo maestro e professor Ernst Widmer, quando Guilherme Vaz tem a partitura *TERRA* executada pela primeira vez.

Introductory program of the Bahia Composers & Popular Experimental Music performed at Instituto Cultural Brasil-Alemanha, organized by Ernst Widmer, maestro and professor, when Guilherme Vaz had the score *TERRA* performed by the first time.

Compositores da Bahia | Bahia Composers, 1966

programa impresso | printed program | 22 x 16 cm | coleção | collection Guilherme Vaz

Programa do oitavo concerto popular do Grupo de Compositores da Bahia, realizado durante os seminários de música na Universidade da Bahia, em 1966. Sob direção do professor e maestro Ernst Widmer, Guilherme Vaz teve sua peça *Árvore* executada.

Program of the eighth popular concert of Bahia Composers Group, performed during the music seminar at Universidade da Bahia in 1966 Under professor and maestro Ernst Widmer's direction, Guilherme Vaz had his play *Árvore* performed.

Boletim Grupo de Compositores da Bahia | Bahia Composers Group Bulletin, 1967

boletim impresso | printed bulletin | 22 x 17 cm | coleção | collection Guilherme Vaz

Boletim de fundação do Grupo de Compositores da Bahia, mesmo participando intensamente das atividades, Guilherme Vaz jamais se filiou formalmente ao grupo, como atesta este documento.

Bulletin of the founding day of the Bahia Composers Group, even though intensively participating of the activities, Guilherme Vaz never affiliated formally with the band, as shows this document.

Programa de atividades culturais do Instituto Brasil-Alemanha

Cultural Activities Program of the Instituto Brasil-Alemanha, 1966

programa impresso | printed program | 18 x 11,5 cm | coleção | collection Guilherme Vaz

Programa das atividades do Instituto Cultural Brasil-Alemanha, com apresentação de Guilherme Vaz junto com o Grupo de Compositores da Bahia. Esse evento teve a direção do maestro e professor Ernst Widmer.

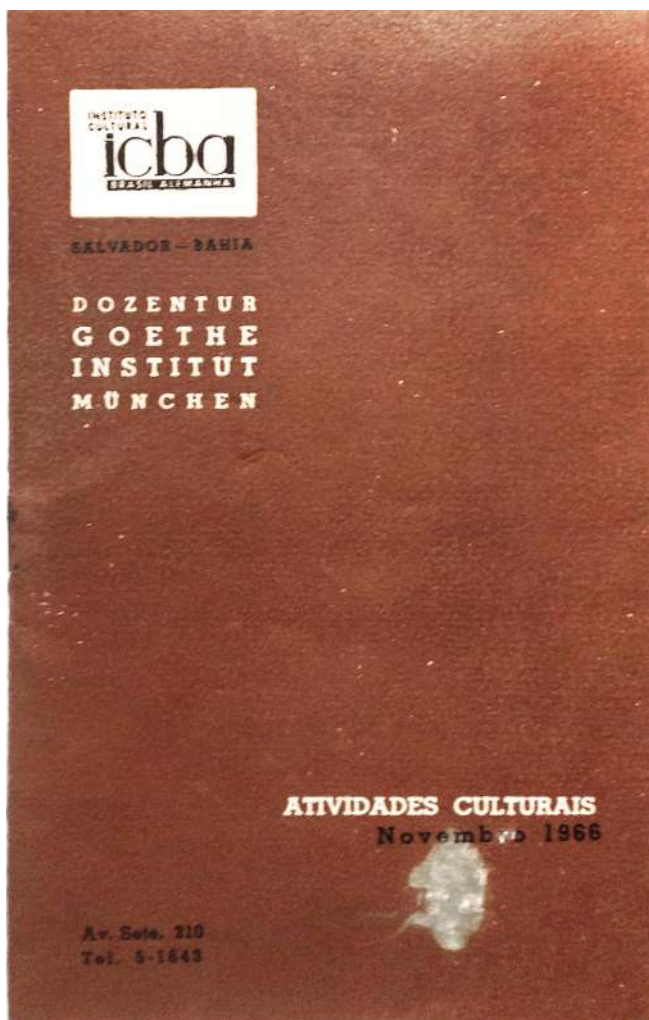
Cultural activities program of the Instituto Brasil-Alemanha, where Guilherme Vaz performed with the Bahia Composers Group. This event had the direction of maestro and professor Ernst Widmer.

// *A Bahia foi muito importante para mim, eu sou do Grupo de Compositores da Bahia até hoje. Esse é um grupo clássico que surgiu na Universidade Federal da Bahia e que eu mantenho contato.**

// *Bahia was very important to me, I belong to the Bahia Composers Group even until today. This is a classic group that appeared at the Universidade Federal da Bahia and that I keep in touch with.**

* VAZ, Guilherme. "Arte sonora: podcast #01 — Guilherme Vaz". 2013. Rio de Janeiro.

Entrevista concedida a | Interview given to Franz Manata e | and Saulo Laudares.



18 de novembro	* Compositores da Bahia
sexta-feira	* Grupo Experimental de Música Popular
21 horas	* Orquestra Sinfônica da UFBA.
reitoria	
concerto	Obras de: Lindemberg Cardoso, Carlos Rodrigues, Imary Oliveira, Guilherme Vaz, Nicolau Kokron e Milton Gomes
	Regentes: Ernst Widmer e Rinaldo Rossi
21 novembro	Portraits Alemães
segunda-feira	— uma exposição de fotografias — Na expo- sição constam fotografias de cientistas ale- mães da atualidade, além de representantes da literatura alemã contemporânea.
18 horas	A maioria das fotografias mostram persona- lidades que obtiveram o Prêmio Nobel.
icba	A exposição ficará aberta até o dia 9 de de- zembro.
exposição	
22 novembro	KARAKORUM
terça-feira	O Karakorum é uma serra de 440 quilômetros de extensão, sem vegetação, no Himalaia e Hindukuchu. Ela possui cinco picos de 8.000 metros de altitude. E ao mesmo tempo, a divisão de águas entre o Indus e o Jarkand.
20:30 horas	O nosso filme documenta uma expedição ale- mã ao Karakorum.
icba	(sem legendas)
filme	
23 novembro	Concerto a dois pianos
quarta-feira	Obras de: Schubert - Schuman - Hindemith
21 horas	Manoel Veiga — pianista de origem baiana, recebeu em 1963 uma bolsa de estudos para os Estados Unidos, na "Juliard School" em Nova York, sendo depois convidado como
icba	
concerto	

A vivência musical na Bahia *Musical experience in Bahia*

With the moving to Salvador, Guilherme Vaz reaches his musical maturing, expanding his sound researches towards visual arts.

It's in this context that he teams up with the Bahia Composers Group, and has some of his musical compositions played by them, with highlight to the concerts organized by maestro Ernst Widmer. These compositions get close to popular music and he also joins the Calmalma Free Jazz Band as a pianist.

Besides that, it's in Bahia that Vaz starts his interlocation with the composer Walter Smetak, professor and friend with whom he kept contact even decades after finishing his studies.

Com a mudança para Salvador, Guilherme Vaz atinge seu amadurecimento musical, expandindo sua pesquisa sonora em direção às artes plásticas.

É nesse contexto que colabora com o Grupo de Compositores da Bahia, tem algumas de suas composições tocadas com destaque em concertos organizados pelo maestro Ernst Widmer, aproxima-se da música popular e se junta, como pianista, ao Grupo Calmalma de Jazz Livre.

Além disso, é na Bahia que Guilherme começa sua interlocução com o compositor Walter Smetak, professor e amigo com quem manteve contato mesmo décadas depois do fim dos anos de estudo.

I

DECLARAÇÃO de princípios dos Compositores da Bahia

Artigo único – principalmente estamos contra todo e qualquer princípio declarado.

II

O Grupo de Compositores da Bahia, reunido em assembléia “ordinária” delibera que:

1. Qualquer aplauso ou manifestação . . . (censurado) é considerado subversão;
2. São manifestações permitidas:
 - a) vaia
 - b) assobios
 - c) tomates
 - d) ovos podresnota: esta deliberação foi tomada, em virtude de serem as manifestações mais naturais, entre os “subdesenvolvidos”;
3. Com referência aos intérpretes, faz-se necessário salientar que são inocentes. Convém poupá-los para os próximos concertos;
4. Aconselha-se aguardar o final, onde haverá uma pequena demonstração de civilização – explosão de instintos . . . (censurado);
5. O que ocorrer de normal não será de responsabilidade nossa;
6. Não se revogue indisposições em contrário.

Salvador-Bahia, 30-11-66

Declaração de princípios dos Compositores da Bahia, 1966

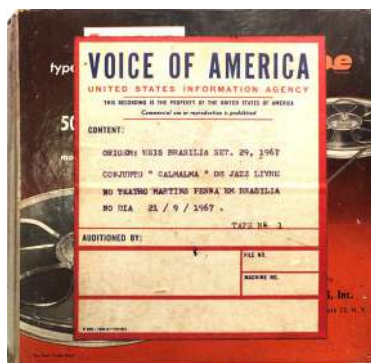
Declaration of Principles of Bahia Composers

fac-símile | facsimile | 22 x 16 cm

*// Tenho a honra de dizer isto: o grupo da Bahia foi extraordinariamente especial dentro do contexto da música contemporânea, de uma forma que só ele soube e poderia ser! O seu perfil ainda não foi compreendido, tampouco suas raízes mitológicas, de maneira clara. Não tenho palavras para descrever esta benção, que me tornou um quase baiano ou também um baiano. Em pleno início, nele pude exercer vastamente e sem obstáculos todo o âmbito da minha imaginação.**

// I have the honor of saying this, the Bahia group was extraordinarily special within the contemporary music context in a way that only it could be! Its profile hasn't been fully understood, neither was its mythological roots clearly comprehended. There is no words to convey that blessing which almost made me a baiano (a person from the state of Bahia, Brazil) or a fully baiano. Right in the beginning, I could widely put into practice in it, and without obstacle, all the scope of my imagination.

* BIRIOTTI, León; CERQUEIRA, Fernando; HERRERA, Rufo; OLIVEIRA, Jayme; VAZ, Guilherme. *Marcos teóricos da composição contemporânea na UFBA III: A “Declaração de princípios dos Compositores da Bahia” em depoimentos*. Salvador: Universidade Federal da Bahia, 2007.



Grupo Calmalma de Jazz Livre | Calmalma Free Jazz Band, 1967
cartaz impresso | printed poster | 44 x 50 cm | coleção | collection Guilherme Vaz

Grupo Calmalma de Jazz Livre | Calmalma Free Jazz Band, 1967
fita magnética | magnetic tape | 19 x 19 cm | coleção | collection Guilherme Vaz

Gravação em fita de rolo da apresentação do Grupo Calmalma de Jazz Livre, no Teatro Martins Penna, em Brasília, 1967.
Calmalma Free Jazz Band recording in magnetic tape, performed at Teatro Martins Penna, in Brasília, in 1967.

Grupo Calmalma de Jazz Livre | Calmalma Free Jazz Band, 1967
fotografia | photograph | 35 x 39 cm | coleção | collection Guilherme Vaz

// O Calmalma nasceu na Bahia, compõe-se de cinco jovens, dois norte-americanos e três brasileiros, e é o primeiro conjunto musical constituído no Brasil com o objetivo de produzir jazz de vanguarda. De formação típica de um conjunto bop (sax alto, trompete, piano, baixo e bateria), o quinteto, no entanto, dá maior atenção à experimentação e improvisação musicais. "*"

// The Calmalma Band started in Bahia, it is composed of five youngsters, two Americans and three Brazilians, and it's the first musical group made in Brazil created to produce vanguard jazz. With a typical bop band formation (alto sax, trompet, piano, bass guitar and drums), the quintet however emphasizes musical experimentations and improvisations".*

* CARNEIRO, Luis O. Hoje à noite jazz de vanguarda. A Gazeta, Florianópolis, 10 de set. de 1967, p. 3.



Fome de amor | *Hunger for Love*, 1968
troféu | trophy | 27 × 8 × 8 cm | coleção | collection Guilherme Vaz

Prêmio de melhor música original pelo filme *Fome de amor* no IV Festival de Brasília em 1968, esse filme apresenta a primeira experiência de música concreta do cinema brasileiro.

Winner of the best original song for the movie *Hunger for Love* in the fourth Brasília Movie Festival in 1968, the movie introduces the first concrete music experience in Brazilian movie history.

// *O Nelson Pereira me convidou para fazer a trilha de Fome de amor, um filme com linguagem experimental. Nós fomos até a Tijuca, nos estúdios Herbert Richards, local acostumado a sonorizar as chanchadas, chegando lá eu falei que ia fazer música concreta e eles me responderam; "Como é que é maestro, vai fazer música concreta? Com cimento?" **

// *Nelson Pereira invited me to compose the soundtrack of Hunger for Love, a movie with experimental language. We went until Tijuca, to the Herbert Richards studios, place where usually comedies sound were recorded. When I arrived there I told them I would make some concrete music and they said, "How is that, maestro? Are you going to make concrete music? With cement?" **

* VAZ, Guilherme. "Arte sonora: podcast #01 — Guilherme Vaz". 2013. Rio de Janeiro. Entrevista concedida a | Interview given to Franz Manata e | and Saulo Laudares.

O anjo nasceu | *The Angel Is Born*, 1969
troféu | trophy | 32 × 15 × 7 cm | coleção | collection Guilherme Vaz

Troféu do V Festival de Brasília de 1969, quando Guilherme Vaz é novamente premiado. Dessa vez pela trilha sonora de *O anjo nasceu*, filme dirigido por Júlio Bressane. Além disso, o filme marca o início de uma duradoura parceria entre a dupla.

Trophy of the 5th Brasília Festival of 1969, in which Guilherme Vaz is again rewarded. This time for the soundtrack of *The Angel Is Born*, movie directed by Júlio Bressane. Besides that, the movie marks the beginning of a long partnership between the duo.



O Rio de Janeiro e a cena experimental

Rio De Janeiro And The Experimental Scene

At the end of the 1960's Guilherme Vaz starts his interlocution with the Rio de Janeiro's cultural scene, becoming acquainted with filmmakers, musicians, and artists who lived in the city. He composed the soundtrack of *Hunger for Love*, a Nelson Pereira dos Santos movie filmed in 1968. The movie shows the first concrete music experience in the national filmmaking, and together with *The Angel is Born*, directed by Júlio Bressane in 1969, both were awarded at the Festival de Cinema de Brasília.

At the same time, Vaz gets involved with the Rio de Janeiro's scene of brand-new conceptual art. Created around the activities, from the Museu de Arte Moderna. He participates in the creation of the *Experimental Unit* and the seminal exhibits with the Salão da Bússola held at the MAM-RJ, in 1969 and the polemic "Agnus Dei" held at the Petit Galerie, in Rio de Janeiro, in 1970.

In 1974, Vaz edits his first compilation of sound works in cassette tape entitled *Isis* and participates in the first solo album of Ney Matogrosso, *Água do Céu-Pássaro*, of 1975.

No fim da década de 1960, Guilherme Vaz começa sua interlocução com a cena cultural carioca, relacionando-se com cineastas, músicos e artistas residentes na cidade. Compõe as trilhas sonoras de *Fome de amor*, filme de Nelson Pereira dos Santos, realizado em 1968, que apresenta a primeira experiência de música concreta no cinema nacional e *O anjo nasceu*, dirigido por Júlio Bressane em 1969, ambos premiados no Festival de Cinema de Brasília.

Ao mesmo tempo, Guilherme se envolve com a cena carioca de arte conceitual nascente, articulada em torno das atividades do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, participa da criação da Unidade Experimental e de exposições seminais como o Salão da Bússola realizado no MAM-RJ, em 1969, e da polêmica "Agnus Dei" realizada na Petit Galerie, no Rio de Janeiro, em 1970.

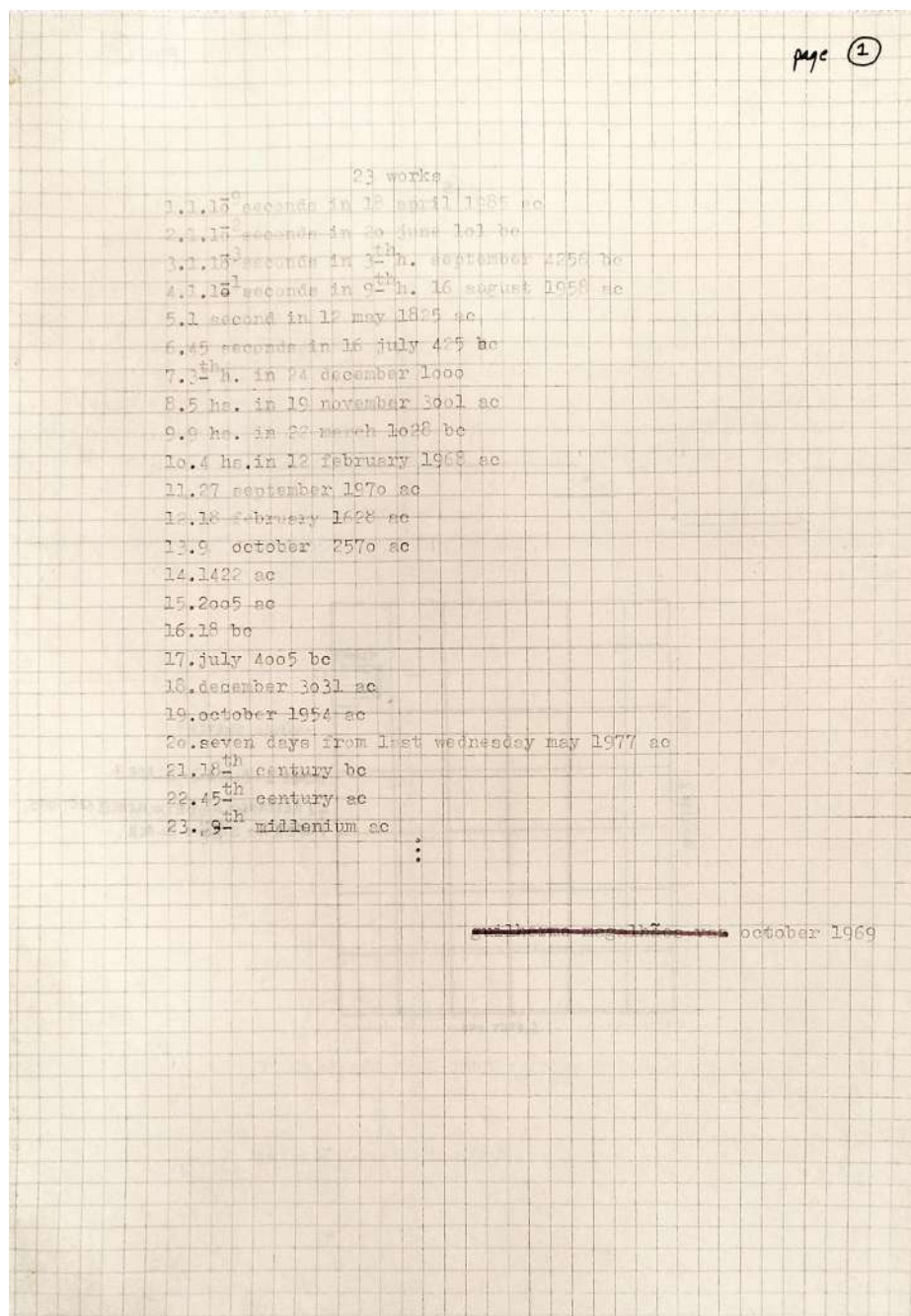
Em 1974, edita sua primeira coletânea de trabalhos sonoros, em fita cassete, intitulada *Isis* e participa do primeiro álbum solo de Ney Matogrosso, *Água do céu-pássaro*, de 1975.

Salão da Bússola, 1969

fotografia | photograph | 17 x 24 cm | coleção | collection José Barbosa da Silva

Fotografia de José Barbosa da Silva, realizada em 5 de novembro de 1969, na inauguração do Salão da Bússola no MAM-RJ, com os artistas (da esquerda para a direita) João Carlos Goldberg (sentado), Darcílio Lima, Evany Fanzeres, Guilherme Vaz, Antônio Manuel, Barrio, desconhecido, Léa Cavalcanti e Odila Ferraz. Ao fundo, à direita, Raymundo Collares.

Photograph by José Barbosa da Silva performed in November 5, 1969, in the inauguration of the *Salão da Bússola* at the MAM-RJ, with artists (from left to right) João Carlos Goldberg (sitting), Darcílio Lima, Evany Fanzeres, Guilherme Vaz, Antônio Manuel, Barrio, unknown, Léa Cavalcanti and Odila Ferraz. In the background to the right, Raymundo Collares.

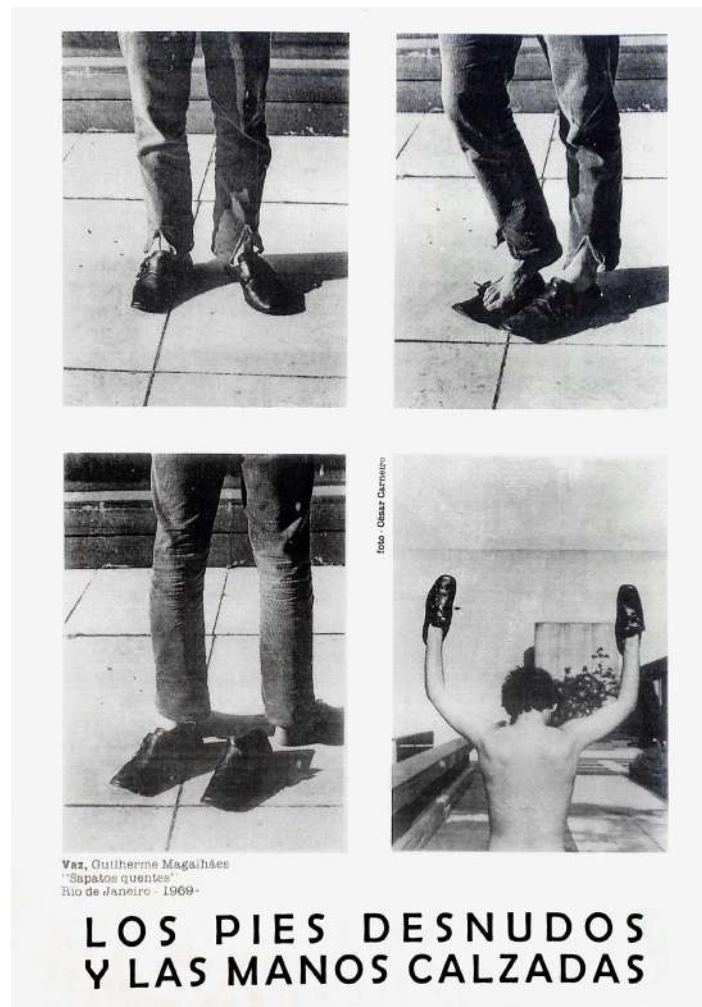


23 works, 1969

datilografia e caneta sobre papel | typing and pen on paper | 30 x 21 cm | coleção | collection Guilherme Vaz

Durante o final da década de 1960, Guilherme Vaz desenvolveu algumas instruções poéticas, das quais o projeto intitulado *23 works* faz parte.

During the late 60's, Guilherme Vaz developed some poetic instructions, among them the project entitled *23 works* belongs.



Sapatos quentes | Hot Shoes, 1969

cartaz impresso | printed poster | 29,5 x 21 cm | coleção | collection Guilherme Vaz

A ação *Sapatos quentes* consiste em uma caminhada do artista sob o sol da tarde em direção ao MAM-RJ. Chegando ao local, ele oferta sua camisa suada ao público, retira os sapatos e os veste em suas mãos.

Hot Shoes action consist in a stroll under the afternoon sun by the artist going toward the MAM-RJ. While arriving at the place, he offers his sweaty shirt to the audience, takes off his shoes, and put them on his hands.

página | page 199

Programa do I Salão da Bússola | Program of the First Salão da Bússola, 1969

fac-símile | facsimile | 21 x 13 cm

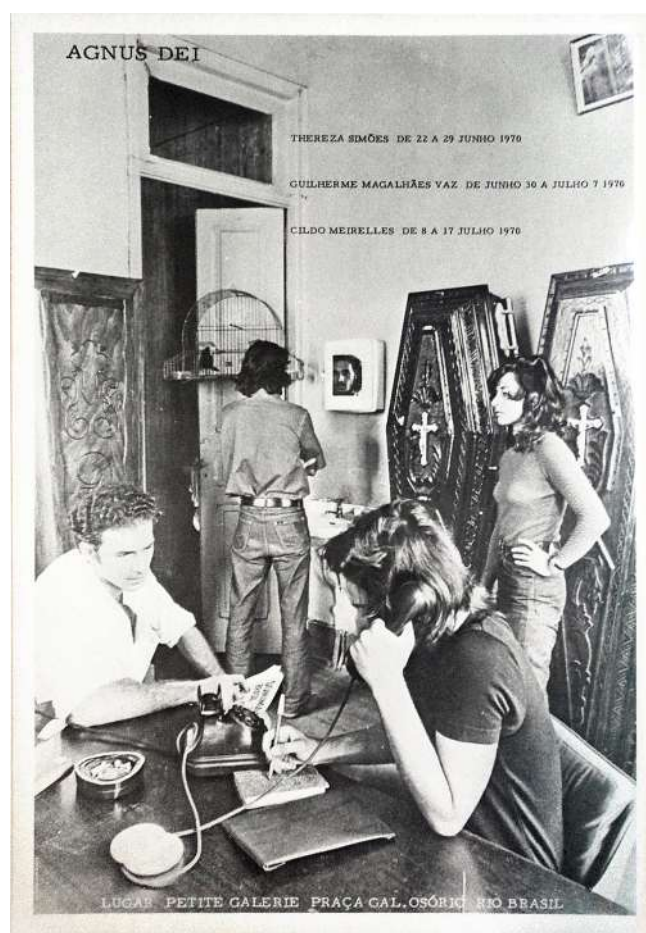
O Salão da Bússola, realizado no MAM-RJ em 1969, foi uma importante exposição coletiva onde se apresentaram alguns dos pioneiros da arte conceitual brasileira, a exemplo de Guilherme Vaz, Cildo Meireles e Artur Barrio. Artistas como Barrio, Collares, Cildo e Antônio Manuel foram muito importantes no contexto seminal da arte contemporânea no Brasil.

The *Salão da Bússola*, held at MAM-RJ, in 1969, was an important collective exhibition where some of the pioneer of Brazilian conceptual art performed, like, for instance, Guilherme Vaz, Cildo Meireles and Artur Barrio. Artists like Barrio, Collares, Cildo and Antônio Manuel were very important in the seminal context of Brazil's contemporary art.

// *Tudo começa muito pequeno, são pequenos sinais. Foi em uma pequena sala dentro do Salão da Bússola, realizado no MAM em 1969, que a arte contemporânea teve seu início no país, eu estava nessa sala.**

// *It all starts small, they are small signs. It was in a small room in the Salão da Bússola, held at MAM in 1969, that the contemporary art had its beginning in the country, I was in that room.**

* VAZ, Guilherme. "Arte sonora: podcast #01 — Guilherme Vaz". 2013. Rio de Janeiro. Entrevista concedida a | Interview given to Franz Manata e | and Saulo Laudares.



Agnus Dei, 1970

convite impresso | printed invitation | 19 x 13 cm | coleção | collection Guilherme Vaz

Convite da exposição "Agnus Dei", realizada em 1970, na Petit Galerie, no Rio de Janeiro, com a participação de Guilherme Vaz, Cildo Meireles e Thereza Simões. Cada artista teve uma semana para expor seus trabalhos. Devido à radicalidade da proposta de Guilherme Vaz, que consistia em preencher o espaço expositivo com apenas um bilhete, sua exposição foi fechada na noite de inauguração. Nessa instrução, o artista indicava que cada espectador presente era uma obra de arte.

Invitation to the "Agnus Dei" exhibition, held in 1970, at the Petit Galerie, in Rio de Janeiro, with the participation of Guilherme Vaz, Cildo Meireles and Thereza Simões. Each artist had a week to expose his or her works. Due to the boldness of Guilherme Vaz's proposal, which consisted in fill up the expository space with only one ticket, his exhibition was closed on that very same inauguration night. In that instruction, the artist indicated that each spectator was a work of art.

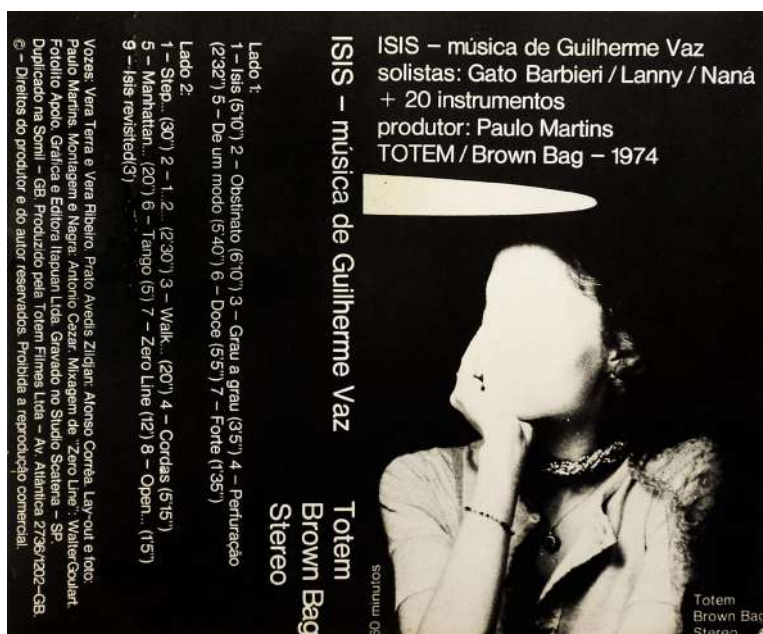
// Era uma semana para cada artista, a minha exposição não tinha nada além de um bilhete no fundo da galeria. Então, como era um contexto modernista, tinha garçons servindo coquetéis, e as madames ficaram esperando os quadros que seriam comercializados serem colocados na parede.

O tempo foi passando e como nenhum quadro chegava, acho que elas pensaram que o artista estava atrasado. A verdadeira ira veio depois das 11 da noite, juntamente com a resistência surda que, acrescida do álcool, fez com que as pessoas revelassem todos os seus conservadorismos.*

// It was a week for each artist, my exhibition has nothing but a ticket in the back of the gallery. Then, since it was a modernist context, there were waiters serving cocktails and the well-off ladies stayed waiting for the paintings which would be sold to be put on the wall.

Time passed by and since no painting arrived, I guess they thought the artist was late. Real rage came after 11 pm, together with the deaf resistance, which increased with alcohol, made people reveal all of their traditionalism. *

* VAZ, Guilherme. "Arte sonora: podcast #01 — Guilherme Vaz". 2013. Rio de Janeiro. Entrevista concedida a | Interview given to Franz Manata e | and Saulo Laudares.

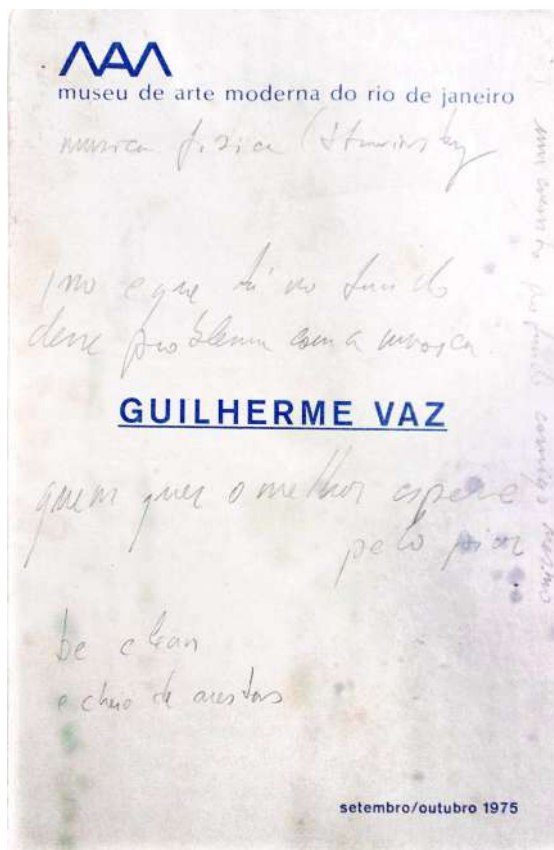


Ísis, 1974

fit cassette | cassette tape | 10 x 6,5 cm | coleção | collection Guilherme Vaz

A fita cassette Ísis, primeira gravação pública de Guilherme Vaz, traz sua notação musical não convencional *Composition for glass block and two sticks* (1964-65), editada sob o nome "Linha Zero" e algumas instruções preparadas para a exposição "Information" no MoMA, *Step this area, feel the heat of future steps, Walk to anywhere, during anytime, for any distance, anyway, The following minutes are reserved for you to open your front door as slow as you can* e *Manhattan Party*.

The audio tape Isis, Vaz's first recording, brings his unconventional musical notation *Composition For Glass block And Two Sticks* (1964-65), edited with previous name "Zero Line" and some instructions prepared for the exhibition "Information" at MoMA, *Step This Area, Feel the Heat of Future Steps, Walk to Anywhere, Anytime During, For Any Distance, Anyway, The Following Minutes Are Reserved For You To Open Your Front Door As Slow As You Can* and *Manhattan Party*.



Guilherme Vaz, 1975

programa impresso | printed program | 26 x 17 cm | coleção | collection Guilherme Vaz

Programa do último concerto de Guilherme Vaz, realizado no MAM, em 1975, antes do artista se deslocar rumo ao oeste do Brasil.

Program of Guilherme Vaz's last concert, held at MAM in 1975, before the artist move towards the west of Brazil.

// O trabalho que realizo agora no museu é resultado de uma trajetória longa e intensa. Sempre senti dentro de mim uma vontade de criar um tipo de música em que pudesse expressar da forma mais aberta possível o que sinto e o que penso. Uma roupa na qual meu corpo se sentisse bem e pleno. Como não vi ninguém fazendo o tipo de música que queria e eu não queria fazer o que os outros faziam, porque na maioria eram formas que me prendiam. Eu mesmo tive que, através de muitos caminhos, procurá-la. Inventá-la.*

// The work I do now at the museum is a result of a long and intense course. I have always felt inside a desire to create a type of music where I could express myself—in the most openly way possible—what I feel and think. Just like clothes where my body would feel well and complete. Since I haven't seen anyone making the music I wanted, and I didn't want to do what others did because most of them were shapes that confined me. Me myself, through many ways, had to search for it. Invent it.*

* VAZ, Guilherme. *Guilherme Vaz*. Museu de Arte Moderna. Rio de Janeiro, 1975.

Sem título | Untitled, 1975

série de 3 fotografias | series of 3 photographs | 18,5 x 12 cm | coleção | collection Guilherme Vaz

Registros de Guilherme Vaz com músicos que participaram da apresentação *Quatro peças (e dois tiques)*, na sala Sala Corpo/Som, do MAM-RJ.

Registers of Guilherme Vaz with musicians that took part in the performance *Four pieces (and two tics)*, at Sala Corpo/Som, MAM-RJ.



Água do céu-pássaro, 1975

vinil | vinyl | 31,5 × 31,5 cm | coleção | collection Ney Matogrosso

Álbum de Ney Matogrosso de 1975 que apresenta sonoridade experimental permeada por elementos da natureza. Guilherme Vaz participa da gravação do disco e da turnê. Essas faixas nos permitem perceber sua influência nos climas e texturas determinantes na sonoridade do álbum. Em *Homem de Neanderthal*, destacamos os elementos da natureza e em *Pedra de rio*, o solo de piano que encerra a música.

Ney Matogrosso's album of 1975 that represents experimental sonority permeated by nature's elements. Guilherme Vaz participates of the LP recording and tour. These tracks allow us to notice his influence in the determining ambience and textures in the sonority of the album. In *Homem de Neanderthal*, we highlight the nature elements and in *Pedra de rio*, the piano solo that ends up the song.

*Ney Matogrosso pintado, vestido com pelos de macaco, chifres e pulseiras de dentes de boi, apresentando sonoridade vanguardista, com músicas interligadas por sons da floresta, macacos, ventanias, água corrente e pássaros. Foi considerado extravagante demais.**

*Ney Matogrosso bodypainted, dressed with monkey fur, antlers, and a bracelet made of ox's teeth, showing vanguardist sonority, with songs interconnected with forest sounds, monkeys, windstorms, flowing water, and birds. It was considered too much extravagant.**

* Disponível em | Available at https://pt.wikipedia.org/wiki/Ney_Matogrosso. Acesso em agosto de 2015 | Accessed August, 2015.



Information, 1970

catálogo impresso | printed catalog | 27,5 x 21 cm | coleção | collection Guilherme Vaz

Catálogo de "Information", importante exposição realizada no MoMA, em 1970, e curada por Kynaston McShine. Um dos aspectos que caracteriza a relevância dessa mostra é o seu pioneirismo no cenário da arte conceitual. Entre os artistas brasileiros convocados estavam Guilherme Vaz, Cildo Meireles, Hélio Oiticica e Artur Barrio.

Guilherme não teve nenhum trabalho exposto no museu, mas participou efetivamente no catálogo – uma extensão da exposição – através da publicação da imagem de uma tribo indígena apropriada de um recorte de jornal; e através da intensa troca de documentos com o curador, cujo arquivo, dada a natureza da curadoria, também fazia parte da mostra.

Catalogue from *Information*, important exhibition held at MoMA, NY, in 1970, organized by Kynaston McShine. One of the aspects of this exhibition is the pioneering in the conceptual art scenario. Among the Brazilian artist were: Guilherme Vaz, Cildo Meireles, Hélio Oiticica, and Artur Barrio.

Vaz had no work displayed on the museum's walls, participating only in the catalogue—considered as an extension of the exhibition—by publishing the image of an Indian tribe taken from a newspaper and intense exchange of documents with the curator, whose files, given the nature of the curatorship, was also part of the show.

*// Quando o curador Kynaston McShine esteve aqui, eu encontrei com ele na casa do Frederico. Ele me disse que queria fazer uma exposição pioneira de arte contemporânea e quando ele viu os nossos trabalhos, ele não nos perguntou com quem nós tínhamos estudado nem se havíamos estado em Nova York ou Paris. Ele disse: "eu quero tudo isso aqui". Entre as escolhas havia trabalhos do Hélio, que já estava fora do país, do Cildo, do Barrio e meus. Todo mundo fala que a exposição foi seminal, mas ninguém se dá conta de que havia quatro brasileiros nela e naquela época o Brasil era um país ainda mais confuso.**

*// When the curator Kynaston McShine was here, I met him at Frederico's house. He told me he wanted to make a pioneering contemporary art exhibition and when he saw our works, he didn't ask us with whom we had studied, nor did he ask whether we had been to New York or Paris. He said: "I want all of this". Among his choices, there were Hélio's works—who was already abroad—Cildo's, Barrio's and mine. Everybody says the exhibition was seminal, but no one realizes that there were four Brazilians in it, and at that time Brazil was a country even more confused than today.**

* VAZ, Guilherme. "Arte sonora: podcast #01 — Guilherme Vaz". 2013. Rio de Janeiro. Entrevista concedida a | Interview given to Franz Manata e | and Saulo Laudaes.

Imagem de recorte de jornal enviado por Guilherme Vaz, publicada no catálogo de "Information"

Image of a newspaper clipping sent by Guilherme Vaz, published in the "Information" catalogue

Arquivo da mostra "Information", de Kynaston McShine, do Museu de Arte Moderna de Nova Iorque

Kynaston McShine "Information" Exhibition Research, IV.86. The Museum of Modern Art Archives, New York



Conexões internacionais *International Connections*

Throughout the 1970's, Guilherme Vaz matures his work in the visual arts field and participates in international exhibitions. Among them, "Information", held at MoMA, in 1970, and the VIII Paris Biennial in 1973, both relevant in the perception of conceptual art.

For the "Information" exhibition, Guilherme Vaz prepares a set of sound instructions entitled: *Step This Area, Feel the Heat of Future Steps, Walk to Anywhere, During Anytime, for Any Distance, Anyway; and The Following Minutes Are Reserved For You to Open Your Front Door As Slow As You Can.*

In Paris, the artist performs the work *Crude*, in which he presents to the public what he calls "body music" and works together with the German collective *Telewissen Group*, performing *Music for Paper Sheet*. He also establishes interlocution with the German composer, Peer Raben, author of in numerous soundtracks for movies from Rainer W. Fassbinder and other filmmakers.

Ao longo da década de 1970, Guilherme Vaz amadurece seu trabalho no campo das artes visuais e participa de exposições internacionais. Entre elas, "Information", realizada no MoMA, em 1970, e a VIII Bienal de Paris, em 1973, ambas relevantes no contexto da arte conceitual.

Para a exposição "Information", Guilherme Vaz prepara um conjunto de instruções sonoras, intituladas: *Step this area, feel the heat of future steps, Walk to anywhere, during anytime, for any distance, anyway* e *The following minutes are reserved for you to open your front door as slow as you can.*

Em Paris, o artista executa o trabalho *Cru*, pelo qual apresenta ao público o que chama de "música corporal" e colabora com o coletivo de artistas alemães *Telewissen Group*, realizando a performance *Music for paper sheet*. Também estabelece interlocução com o compositor alemão Peer Raben, autor de diversas trilhas sonoras para os filmes de Rainer W. Fassbinder e outros cineastas.

DEAR KYNASTON McSHINE:

IGOT GREATLY EMOTIONATED WITH THE REMEMBRANCE OF YOU THAT YOUR LETTER MADE ME. I REMEMBER YOU VERY WELL WHEN YOU WAS IN RIO AND SAW WORKS OF MY FELLOWS AND I YOU HAD AN INTELLIGENT SIMPLE AND LUCID ACTING AND NOBODY IMAGINED YOU WERE THE HEAD OF SUCH AN IMPORTANT EVENT LIKE THE SUMMER 1970 EXHIBITION. THIS WILL BE AN ARCHETYPICAL EVENT AND ABOUT THIS I HAVE THE INTUITION OF A BRAZILIAN RELIGIOUS MAGICIAN. I WISH FOR YOU THE BEST RESULTS IN THIS HARD WORK YOU CHOSED, AND I CAN IMAGINE HOW MUCH WORK YOU HAVE. THAT THINGS BLESS YOU IN THAT. UNHAPPILY I DID NOT HAVE THE SAME LUK BLESSING, AND THIS THING REALLY MAKES ME SAD. I JUST RECEIVED YOUR LETTER AND THE PROSPECTS APRIL 18. I REED THE LETTER AND BEGUN AT THE MOMENT WORKING BUT IN THE EXCITATION ATMOSPHERA I DID NOT REED THE DATE 6 APRIL. YOU WROTE ABOUT; ONLY AFTER ENDING THE FIRST WORK UNIT AND READING AGAIN THE LETTER, IN THE SAME DAY, I SAW IT. THIS WAS ONE OF THE GREATEST SADNESSES OF MY LIFE. BUT ANYWAY, I KEPT WORKING HARD, MAKING MY BEST TO ~~XXXXXX~~ REPLY YOU AS SOON AS I COULD, SENDING YOU THE WESTERN CABLE, CRIATING THE WORK. I AM IN BAHIA IN ONE ISLAND OF THE ATLANTIC COAST REALIZING A EXTREMELLY BIG WORK, COMPLEX, AND WORKING VERY HARD. IN THE MOMENT OF MY LIFE I HAVE MORE THINGS TO QUESTION AND THINK, WITH VERY FEW MONEY, SO I MADE THINGS I COULD AND I COULD NOT TO REPLY YOU BEST, MORE RAPID POSSIBLE, AND MAKING MY BEST TO THE HARDEST QUALITY I COULD OFFER. I COULD NOT SEND YOU THE WORKS YOU ASKED BECAUSE THEY ARE NOW IN RIO, WHAT MEANS VERY FAR, BUT THE WORK THAT GOES IS FOR ME BETTER AND MORE RADICAL. I KNOW YOU WILL UNDERS- TAND EASILY THE DIAGRAMS OF THE WORK NAMED FACTS. THEORIZATION IS UNNECESSARY BECAUSE I THINK YOU UNDERSTEND THE WORK. I WILL WRITE YOU A LONGER LETTER IN A GOOD MOMENT. I WEIGT YOU FORGIVEME MY VERY BAD ENGLISH AND MAKE THE NESCESSARY ELEMENTAR CORRECTIONS. ANYWAY KYNASTON McSHINE I THANK YOU HARD AND VERY MUCH AND SINCERELY OFFER YOU ANYTHING YOU WANT ME FOR. REGARDS

MURDO CHRIGADO

NEW ADRESS UNTILL JUNE 1

GUILHERME MAGALHES VAZ

RUA DOS ARTISTAS 14 /C. WALTER SMETAK

SALVADOR BAHIA

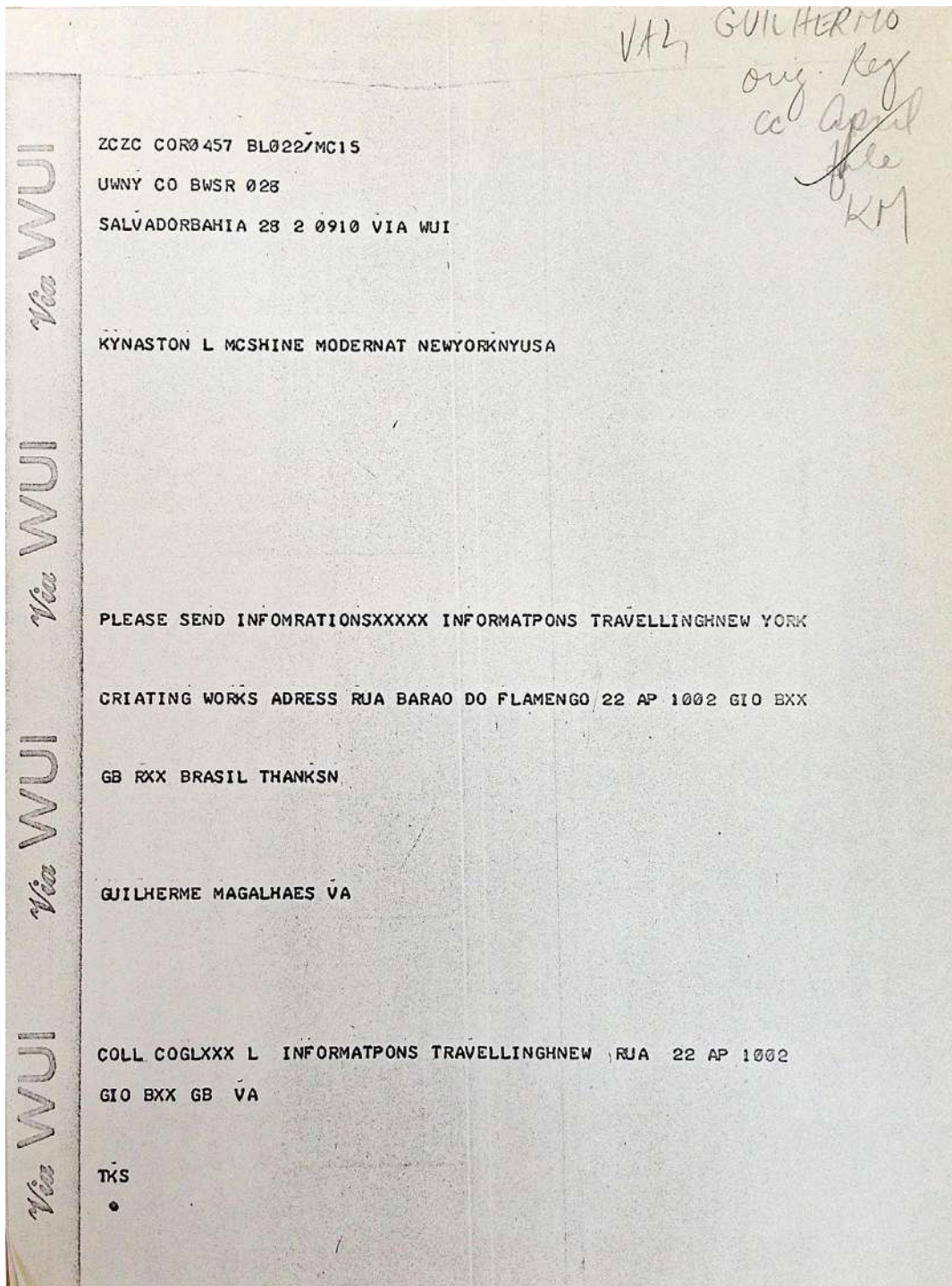
BRASIL

P.S. did you received my cable?

APRIL 20 1970

Carta de Guilherme Vaz para o curador de "Information" esclarecendo que havia perdido o prazo e que, por isto, resolveu enviar *FACTS*, um novo projeto que adapta as idéias originais, agora para uma situação instalativa. Letter to the "Information" curator from Guilherme Vaz, clarifying he had missed the deadlines and that, therefore, decided to send *FACTS*, a new project that adapted the original ideas, now as an installation situation.

Arquivo da mostra "Information", de Kynaston McShine, do Museu de Arte Moderna de Nova Iorque
Kynaston McShine "Information" Exhibition Research, IV.86. The Museum of Modern Art Archives, New York



Telegrama destinado a McShine em que o artista pede que o público lhe enviasse "informações" de Nova Iorque, e que deveria ser colocado na parede de sua instalação, segundo projeto enviado com a carta de esclarecimento. Telegram sent to McShine, in which the artist requests members of the public to send him "information" about New York, which was to be affixed to the wall of the installation, the second project sent together with the letter of clarification.

Arquivo da mostra "Information", de Kynaston McShine, do Museu de Arte Moderna de Nova Iorque
Kynaston McShine "Information" Exhibition Research, IV.86. The Museum of Modern Art Archives, New York

FACTS

DIAGRAM 1/PLACEMENT OF UNITS/INSTALLATION
GUILHERME MAGALHÃES VAZ/APRIL 1970

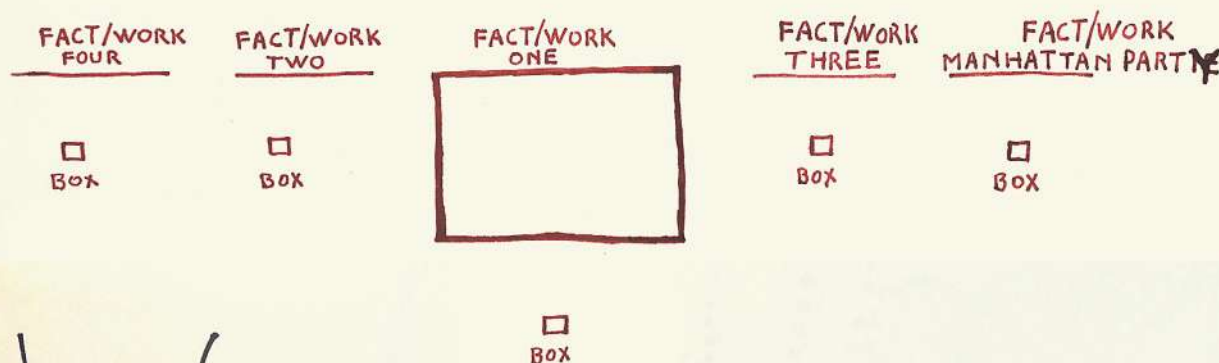
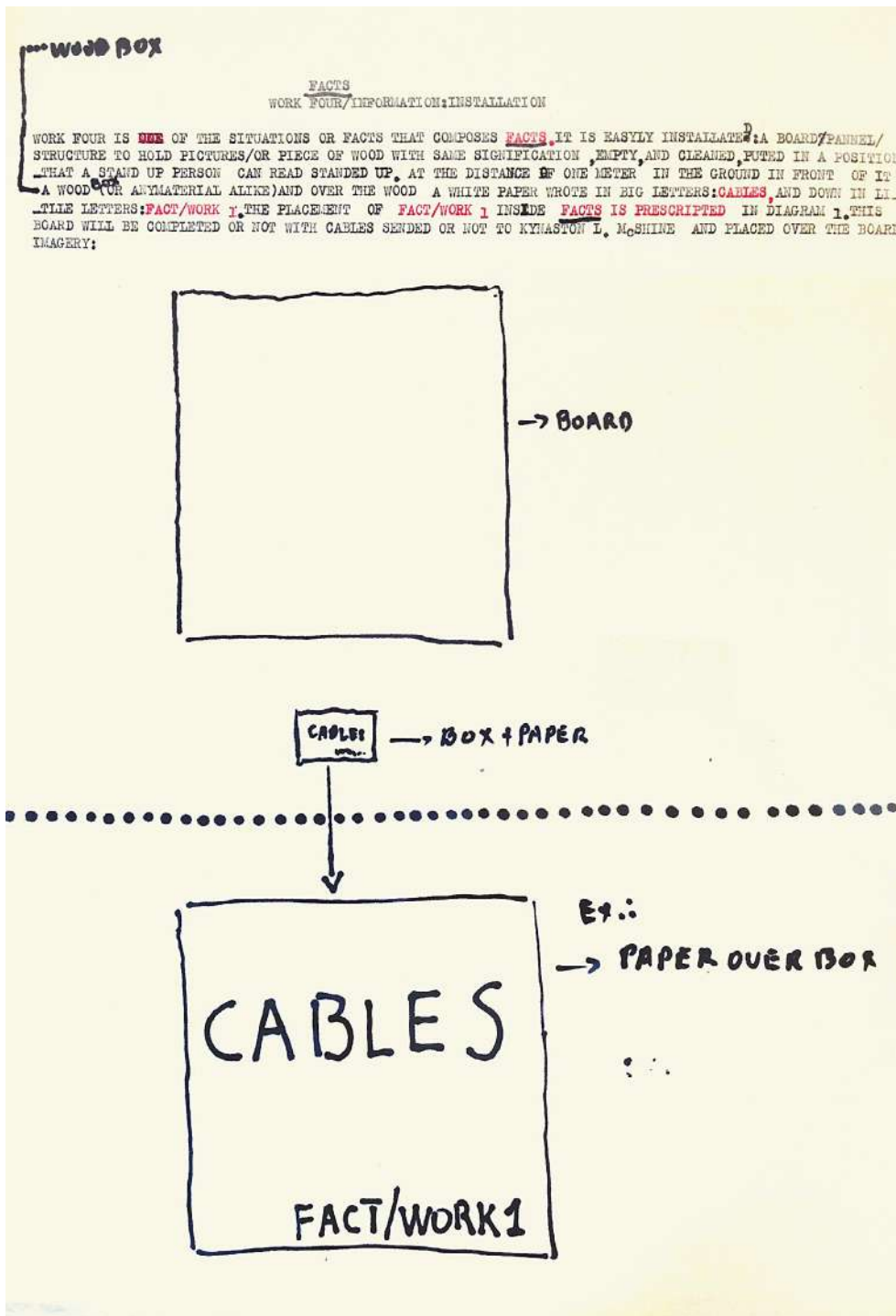


Diagrama de montagem de *FACTS*, enviado por Guilherme para a exposição "Information" no MoMA, em 1970, que deveria ser montado em cinco partes, segundo informações enviadas pelo artista, compondo uma única instalação. *FACTS* assembly diagram sent by Guilherme for the "Information" exhibition at the MoMA in 1970, to be set up in five parts, according to information sent by the artist, comprising a single installation.

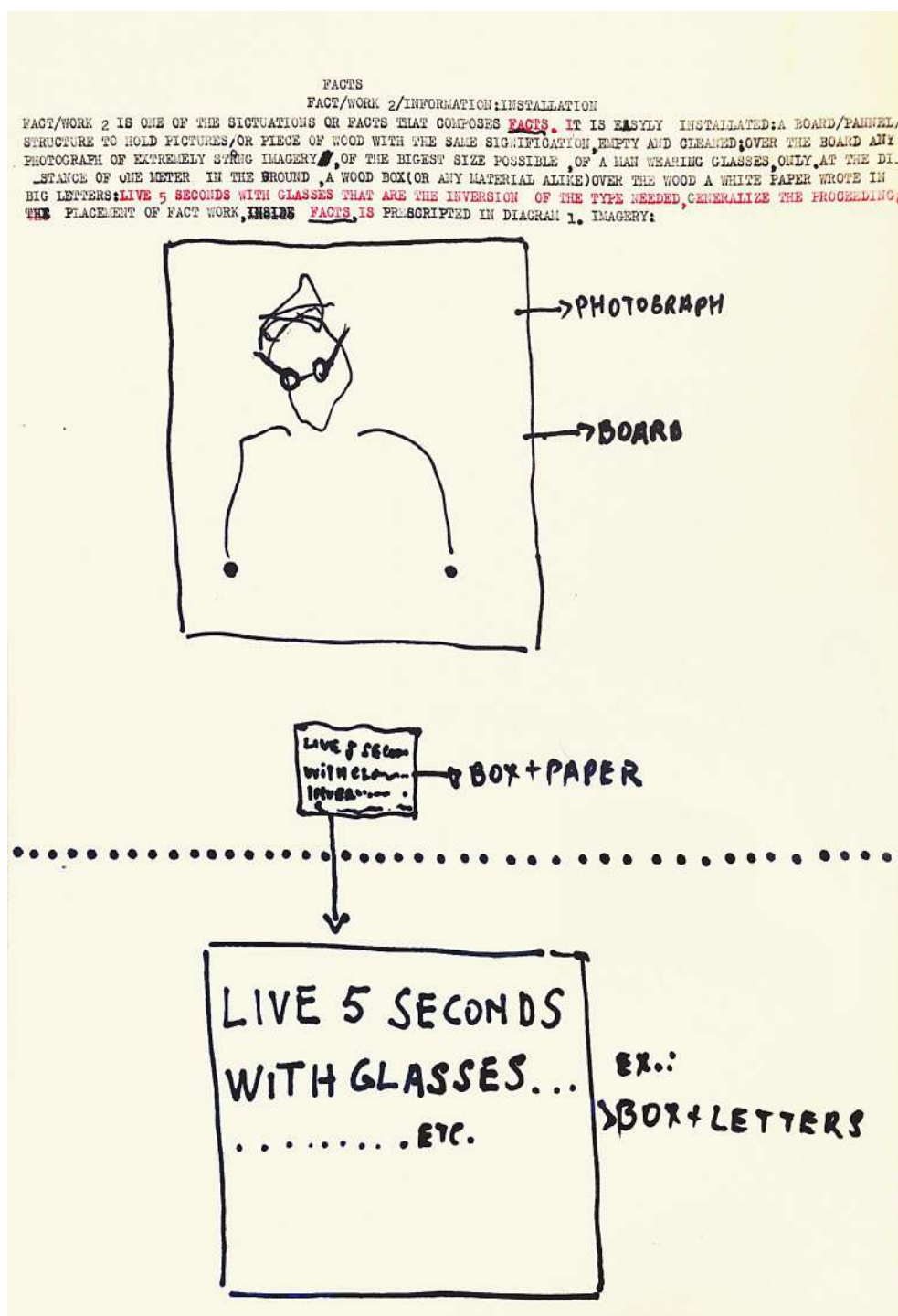
Arquivo da mostra "Information", de Kynaston McShine, do Museu de Arte Moderna de Nova Iorque
Kynaston McShine "Information" Exhibition Research, IV.86. The Museum of Modern Art Archives, New York



No diagrama de montagem de *FACTS - Work 4*, o artista pede que o público lhe mande "informações" de Nova Iorque, através de um telegrama a ser afixado na parede e, em frente, a aproximadamente um metro de distância, sobre uma caixa de madeira, a palavra *Cable* [telegrama].

In the assembly diagram *FACTS - Work 4* the artist asks members of the public to send him "information" about New York, through a telegram that should be posted on the wall and, in front, about a meter away from the wall, over a wooden box, the word *Cable* [telegram].

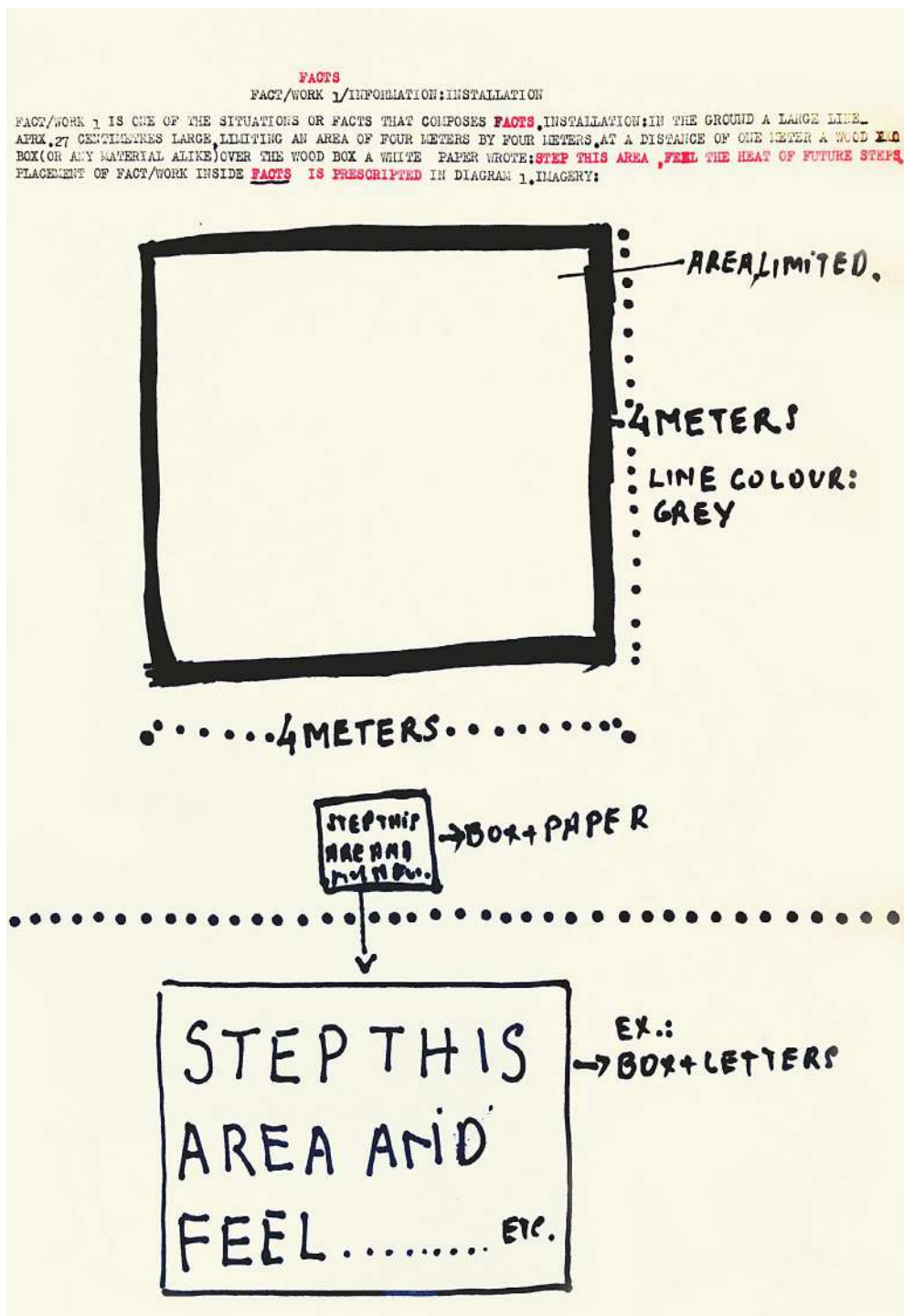
Arquivo da mostra "Information", de Kynaston McShine, do Museu de Arte Moderna de Nova Iorque
Kynaston McShine "Information" Exhibition Research, IV.86. The Museum of Modern Art Archives, New York



O diagrama de montagem de *FACTS - Work 2* solicita que o museu coloque uma foto, presa à parede, de um homem usando óculos e, sobre uma caixa de madeira, a instrução "Live 5 seconds with glasses that are the inversion of the type needed, generalize the proceeding", que convidava o público a distorcer sua visão experimentando óculos de outras pessoas.

The assembly diagram *FACTS - Work 2* requests that the museum put a photo, attached to the wall, of a man wearing glasses and, on top of a wooden box, the instruction "Live 5 seconds with glasses that are the inversion of the type needed, generalize the proceeding," inviting members of the public to distort their vision by trying out other people's eyeglasses.

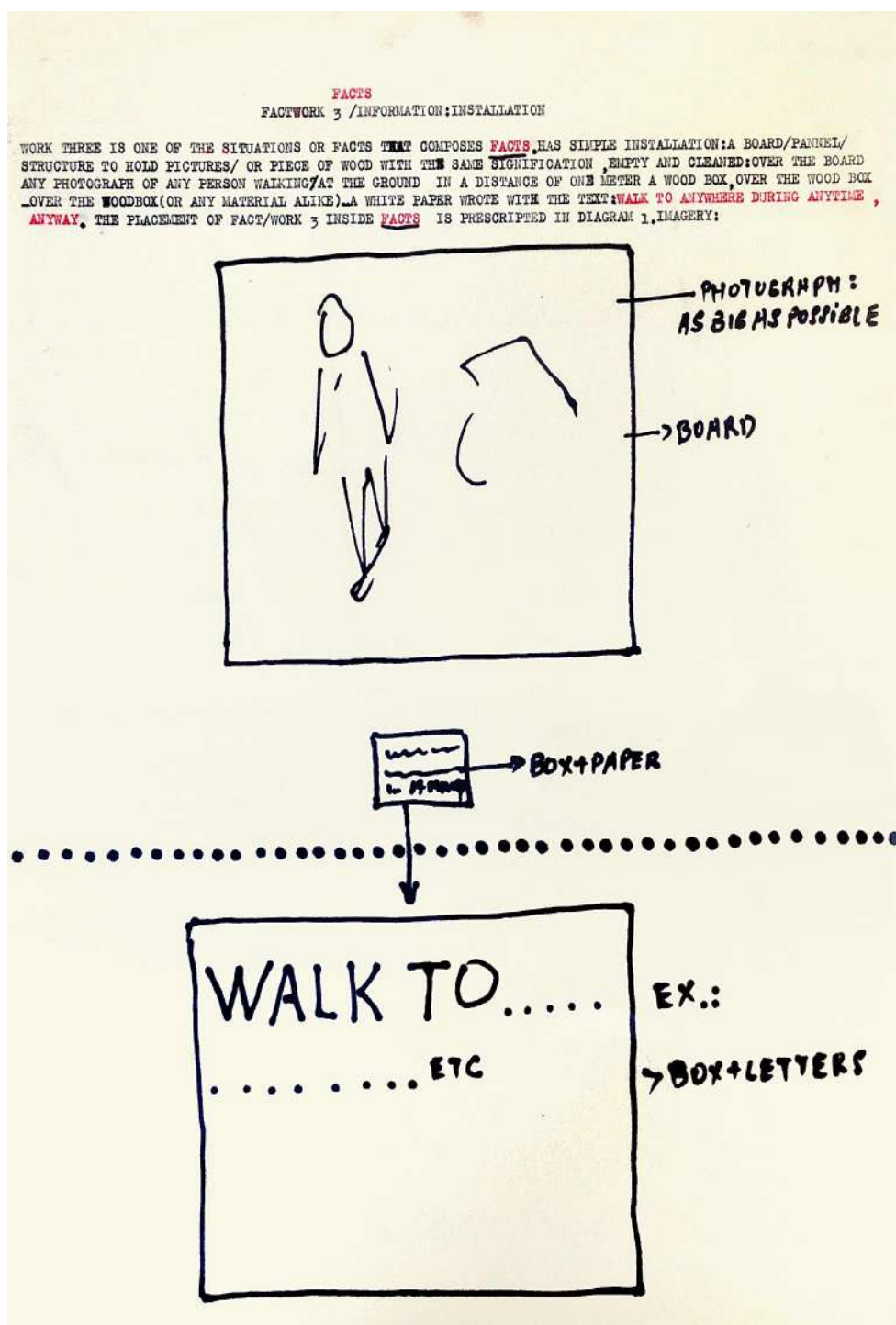
Arquivo da mostra "Information", de Kynaston McShine, do Museu de Arte Moderna de Nova Iorque
Kynaston McShine "Information" Exhibition Research, IV.86. The Museum of Modern Art Archives, New York



O diagrama de montagem de *FACTS - Work 1* delimita uma área de 4m² e propõe que realizem a instrução "Step this area, feel the heat of future steps", orientando o público a percorrer o espaço sentindo o "calor dos passos futuros", sendo o único trabalho que não tem uma imagem correspondente afixada na parede.

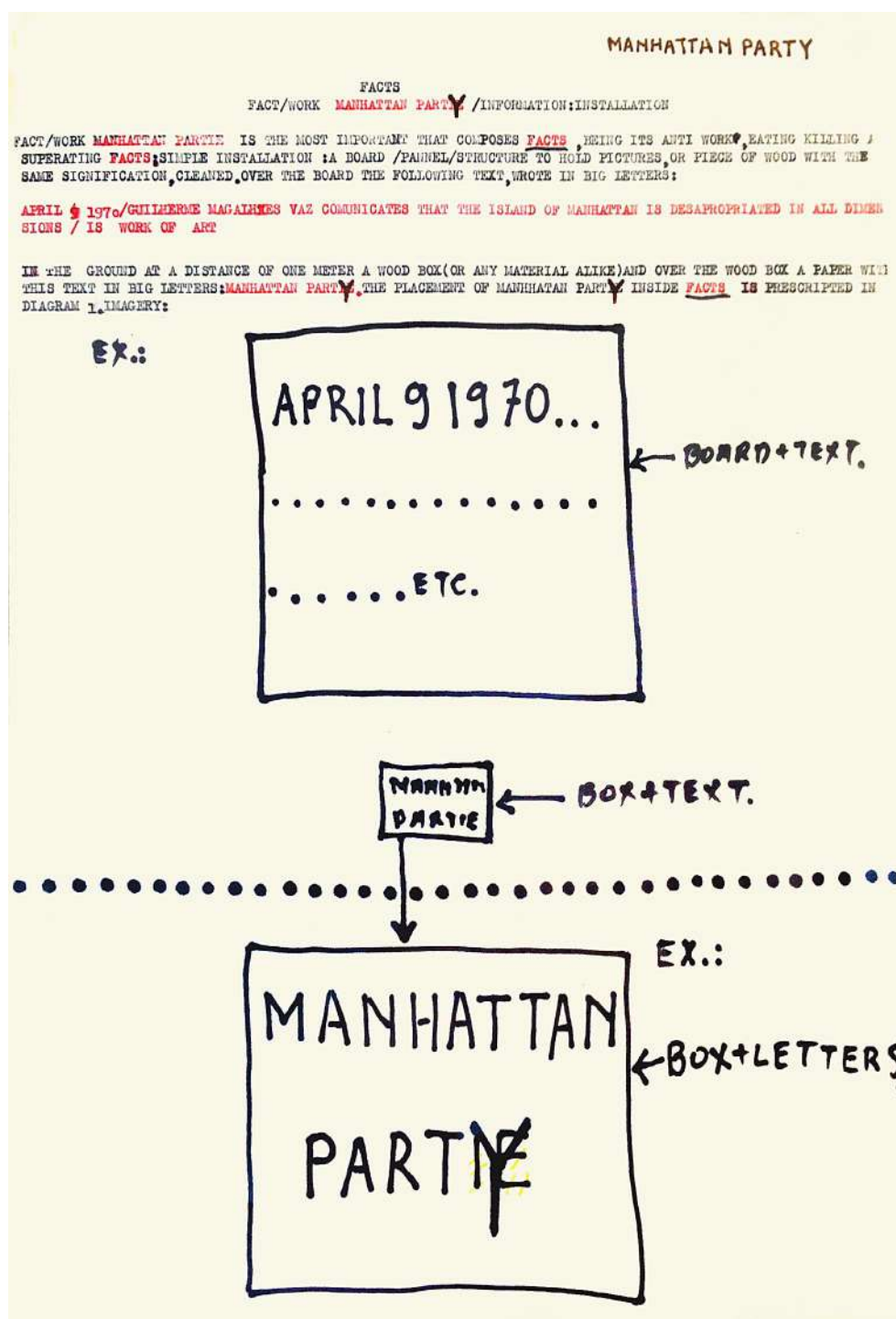
The assembly diagram *FACTS - Work 1* delineates an area of 4 m² and proposes members of the public carry out the instruction "Step this area, feel the heat of future steps", orienting the visitors to walk around the space feeling the "heat of future steps"; the work is the only one that has no corresponding image affixed to the wall.

Arquivo da mostra "Information", de Kynaston McShine, do Museu de Arte Moderna de Nova Iorque
Kynaston McShine "Information" Exhibition Research, IV.86. The Museum of Modern Art Archives, New York



O diagrama de montagem de *FACTS - Work 3* solicita que o museu coloque a foto de uma pessoa caminhando juntamente com a instrução "Walk to anywhere, during anytime, anyway", inscrita sobre uma caixa de madeira colocada em frente à imagem, convidando o público a caminhar em qualquer lugar, por qualquer tempo e distância. The assembly diagram *FACTS - Work 3* requests the museum to put a picture of a person walking along with the instruction "Walk to anywhere, during anytime, anyway", written on a wooden box placed in front of the image, inviting members of the public to walk anywhere, at any time and for any distance.

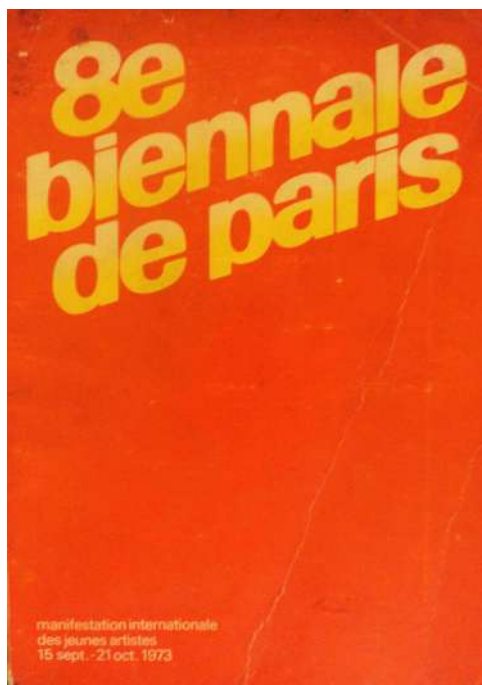
Arquivo da mostra "Information", de Kynaston McShine, do Museu de Arte Moderna de Nova Iorque
Kynaston McShine "Information" Exhibition Research, IV.86. The Museum of Modern Art Archives, New York



O diagrama de montagem de *FACTS - Manhattan Party* solicita que o museu grafe "Manhattan Party" sobre uma caixa de madeira posicionada em frente ao cartaz afixado com a instrução: "April 1970/Guilherme Vaz communicates that the island of Manhattan is desapropriated in all dimensions/is work of art", que desapropriaria a população de Manhattan.

The assembly diagram *FACTS - Manhattan Party* called on the museum to write "Manhattan Party" on a wooden box positioned in front of a poster being displayed, with the instruction: "April 1970/Guilherme Vaz communicates that the island of Manhattan is desapropriated in all dimensions/is work of art," which expropriates the population of Manhattan.

Arquivo da mostra "Information", de Kynaston McShine, do Museu de Arte Moderna de Nova Iorque
Kynaston McShine "Information" Exhibition Research, IV.86. The Museum of Modern Art Archives, New York



VIII Bienal de Paris | 8th Paris Biennial, 1973

catálogo impresso | printed catalog | 30 x 21 cm | coleção | collection Guilherme Vaz

Catálogo da VIII Bienal de Paris, exposição seminal no contexto da arte conceitual e importante no amadurecimento artístico de Guilherme Vaz. É nesse contexto que o artista aprofunda seu conceito de música corporal, aproximando-se cada vez mais da arte contemporânea.

Catalog of the 8th Paris Biennial, seminal exhibition in the conceptual art context and important for Guilherme Vaz's artistic maturing. It's in this context that the artist deepens his concept of body music, approaching more and more contemporary art.

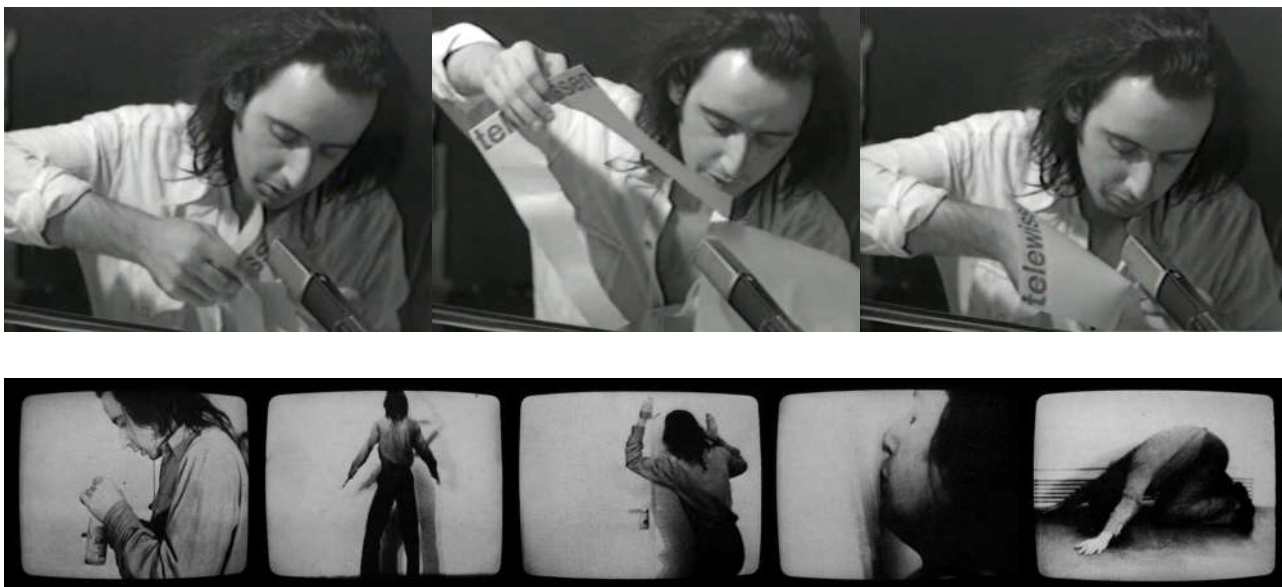


Live (Body Art), 1973

fotografia | photograph | 29 x 40 cm | coleção | collection Guilherme Vaz

Montagem com a fotografia original e os fac-símiles de outras imagens que compunham o projeto *Live (body art)* enviado à VIII Bienal de Paris, em 1973. Não se sabe se ele foi, de fato, realizado, mas, em conversa informal, Guilherme Vaz afirma que essa performance diz respeito à caminhada evolutiva, que mais tarde reaparecerá no trabalho *Uma fração do infinito*, em que o artista refaz o caminho de Charles Darwin na cidade de Niterói.

Montage with the original picture and facsimiles of other images that composed the *Live (body art)* project sent to the 8th Paris Biennial in 1973. No one knows if the project was ever achieved, but in an informal conversation, Guilherme Vaz affirms that this performance is related to the evolutive development that will reappear later in the work *A Fraction Of Infinity*, where the artist rebuilds part of the path trailed by scientist, Charles Darwin, in the city of Niterói.



Music for Paper Sheet, 1973

video digital | digital video | 1'30" | coleção | collection Guilherme Vaz | registro | recording Telewissen Group

Vídeo com registro da performance *Music for paper sheet*, trabalho apresentado pela primeira vez na VIII Bienal de Paris, quando Guilherme Vaz começa sua interlocução com artistas do cenário internacional, a exemplo do Telewissen Group. O que se transforma em instrumento musical nas mãos de Guilherme é uma folha de papel timbrado do coletivo alemão.

Video with register of the performance *Music for Paper Sheet*, work performed for the first time at the 8th Paris Biennial, where Guilherme Vaz starts his interlocution with artists of international scenario, for instance the Telewissen Group. What turns into musical instrument in Vaz's hands is a letterhead sheet of paper of this German collective.

// *Eu estava fazendo o Crude na bienal, no Museu de Arte Moderna em Paris, eu tinha uma pequena sala. E em baixo tinha um grupo alemão, o Telewissen Group. Eles tinham um paredão de TVs parecido com os de Nam June Paik. Eles queriam fazer um trabalho em conjunto com cada artista da bienal, na minha vez, eu peguei a folha de papel oficial deles e nós gravamos uma música chamada Music for paper sheet.**

// *I was making Crude in the biennial, at the Modern Art Museum of Paris, I had a small room and right below there was a German group—Telewissen Group. They had a big wall of TVs just like the Nam June Paik's one. They wanted to make a work together with every artist of the biennial, on my turn, I got their official sheet of paper and we recorded a song named Music For Paper Sheet.**

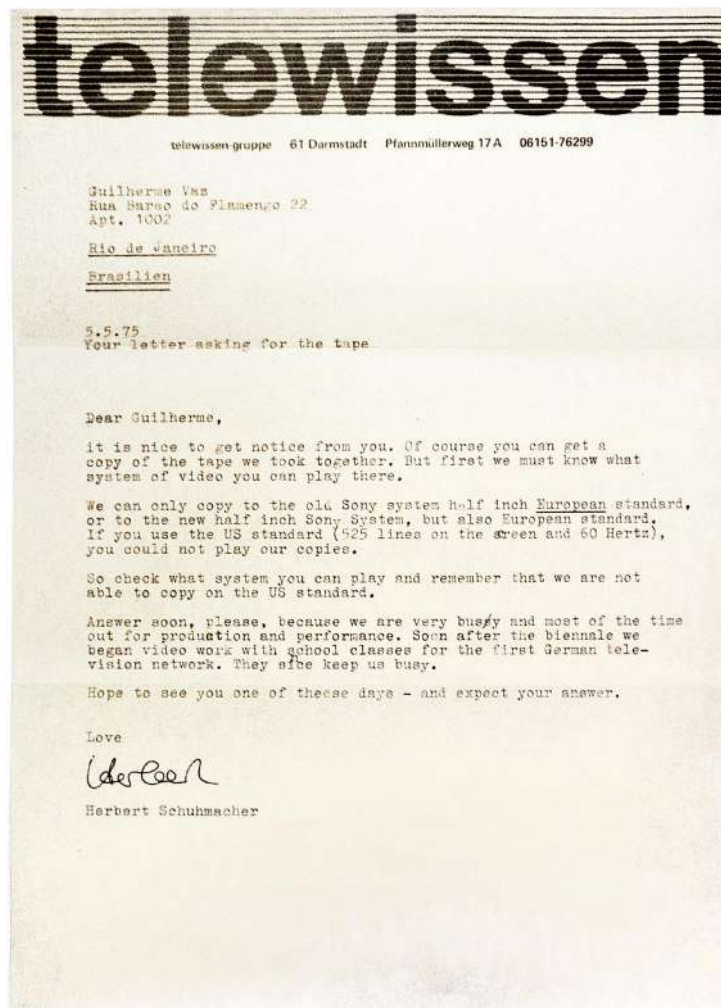
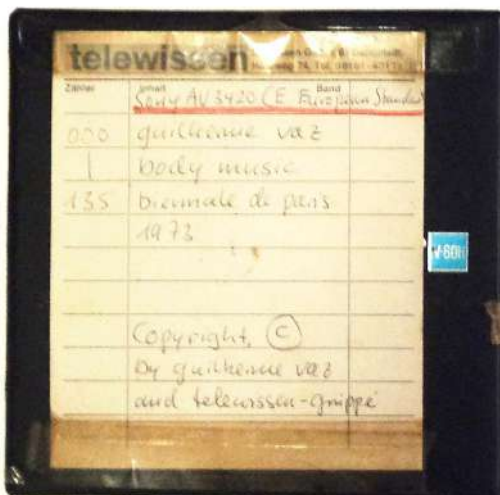
* VAZ, Guilherme. "Arte sonora: podcast #01 – Guilherme Vaz". 2013. Rio de Janeiro. Entrevista concedida a | Interview given to Franz Manata e | and Saulo Laudaes.

Cru | Crude, 1973

performance | performance

Stills do vídeo da performance realizada durante a VIII Bienal de Paris, publicados no livro do Telewissen Group.

Stills from the video of the performance held during the 8th Paris Biennale, published in the Telewissen Group's book.



Body music, 1973

fita magnética | magnetic tape | 13 x 12,5 cm | coleção | collection Guilherme Vaz

Fita magnética com registros da VIII Bienal de Paris de 1973, importante exposição no contexto da arte conceitual. Nela encontram-se as apresentações de Guilherme Vaz registradas pelo Telewissen Group.

Magnetic tape with registers of the 8th Paris Biennial of 1973, important exhibition in the context of conceptual art. On it there is the register of Guilherme Vaz's presentation recorded by the Telewissen Group.

Telewissen, 1973

livro impresso | printed book | 19 x 21 cm | coleção | collection Guilherme Vaz

Livro do Telewissen Group, coletivo de artistas alemães que participou da VIII Bienal de Paris e registrou as ações de Guilherme durante o evento.

Telewissen Group's book, a gathering of German artists who participated at the 8th Paris Biennial and registered Vaz's actions during the event.

Correspondência entre | Correspondence between Guilherme Vaz e | and Telewissen Group, 1973

carta datilografada | typed letter | 29,5 x 21 cm | 11 x 21,5 cm | coleção | collection Guilherme Vaz

PLANO PARA UM PROXIMO TRABALHO NO TERRENO RADIO :
 REPETITION POUR UN QUATUOR A CORDES.



Para a recuar Ché utilizar a estrutura da uma série de espelhos
 levando a uma intensidade quase a do teatro. (de acordo com
 a partitura)



- explicar antes a partitura, depois realizar.
- explicar que esta partitura é somente um first step into another field, ver a possibilidade de realização de pelo menos um verso.
- tentar e possivelmente correlacionar → com o trabalho anterior, ver cronologia.
- colocar 'BLACK HOT BOX' na cronologia, Brasil, Vinça, ver como poderei e sua natureza dentro da cronologia.
- o problema é que no momento em que estou não há nenhum trabalho.
- isso realmente a ser apresentado na bienal, é só lembrar que o próximo trabalho realmente pensado atua através da simplificação da fisicalidade (ativa da) via música.
- criar um novo ambiente ou ter um objeto para realizar Ché executar composições anteriores - Ché é planejado dentro.
- eu devo evoluir meu trabalho na música, o artista plástico não constrói o 'novo ambiente' para seu desenvolvimento, nunca tempo uma falta de chão e o trabalho não está no seu lugar certo, natural, perdurará a unidade que tem desde suas raízes.



MINHA EVOLUÇÃO DEVE SE PROCESSAR DENTRO DA MÚSICA
 QUE É SEU LOCAL NATURAL, SUA TERRA, BUCELA NATURAL.

NÃO COLOCAR CONCRETO EM MÚSICA:
 QUANDO ELE APARECER, APARECER, BRUTO APÓS A
 BRUTA BRUTA → REPOSIÇÃO OS PROBLEMAS DE UMA MÚSICA



68/86: uma geração 18 anos depois | *68/86: a generation 18 years later*, 1986
catálogo impresso | printed catalog | 28 x 15 cm | coleção | collection Guilherme Vaz

Catálogo de "68/86: uma geração 18 anos depois", exposição com curadoria do Grupo 4 Criação e texto de Zuenir Ventura. A mostra reapresenta a produção dos artistas fundadores da arte conceitual do final da década de sessenta. Catalog of the exhibit "68| 86: A Generation 18 Years Later," a show conceived by Grupo 4 with presentation by Zuenir Ventura. The exhibit revisited the conceptual art founding artists productions from the late 70's.

Depoimento de uma geração 1969-1970 | *Testimony of a generation 1969-1970*, 1986
catálogo impresso | printed catalog | 20,5 x 21 cm | coleção | collection Guilherme Vaz

Ciclo de exposições sobre arte no Rio de Janeiro, organizado na galeria do Banerj em 1986. O projeto apresenta a geração fundadora da arte conceitual atuante no Rio de Janeiro durante 1969-1970. No evento de abertura, o curador da mostra, Frederico Moraes, e Guilherme Vaz conversam com o público.

Cycle of exhibitions about art in Rio de Janeiro, organized at Banerj gallery in 1986. The project presents the founding generation of conceptual art active in Rio de Janeiro during 1969-70. In the opening event, the exhibit curator, Frederico Moraes, and Guilherme Vaz talks to the audience.



Rumo ao Oeste Towards The West

Between the 1980's and the beginning of the 2000's, Guilherme Vaz participates in concerts across Brazil, one example is the *VII Bienal de Música Brasileira Contemporânea* and he has his visual arts works shown in some of the most important exhibitions.

At the same time, the artist dedicates himself in a series of activities with the indigenous groups of the west of Brazil, with whom he lived and learned about their music and costumes. In this context, he is appointed to the presidency of the Fundação Cultural of Ji-Paraná, in Rondônia, in 1997, and achieved together with the Indigenous people from the Gavião-Ikolen tribe, the concert *Music in Manaus*, performed in the Teatro Amazonas, in 1998.

Entre a década de 1980 e o início dos anos 2000, Guilherme Vaz participa de concertos pelo Brasil, a exemplo da VII Bienal de Música Brasileira Contemporânea e tem sua obra em artes visuais apresentada em algumas importantes exposições.

Ao mesmo tempo, o artista se dedica a uma série de atividades com os povos indígenas do oeste do Brasil, com quem viveu e aprendeu sobre suas músicas e costumes. Nesse contexto, é nomeado à presidência da Fundação Cultural de Ji-Paraná, em Rondônia, em 1997, e realiza juntamente com os índios da tribo Gavião-Ikolen, o concerto *Música em Manaus* apresentado no Teatro Amazonas, em 1998.

***Iritiraam* – arco de boca | *Iritiraam*—Mouth Bow, 1998**

instrumento musical | musical instrument | 21 x 21 x 1 cm | coleção | collection Guilherme Vaz

O arco de boca é um instrumento musical formado por uma corda esticada entre as extremidades de um arco normalmente de madeira. Seu nome em tupi-guarani é *Iritiraam*. Guilherme Vaz utiliza esse instrumento em seu concerto *Música em Manaus*.

The mouth bow is a musical instrument which consists of a wooden stick strung by the ends with a taut cord making shaping an arch. Its name in tupi-guarani is *Iritiraam*. Guilherme Vaz uses this instrument in his concert *Music in Manaus*.



Programa da V Bienal Brasileira de Música Contemporânea

Program of the 5th Contemporary Music Biennale, 1983

programa impresso | printed program | 28 x 21 cm | coleção | collection Guilherme Vaz

Programa da V Bienal de Música Contemporânea Brasileira, realizada em 1983, na Sala Cecília Meireles, onde Guilherme Vaz, juntamente com o barítono Eládio Perez Gonzalez, apresenta a composição *Carta para os oprimidos*.

Program of the 5th Contemporary Music Biennale, held in 1983, at Sala Cecília Meireles, where Guilherme Vaz, together with baritone Eládio Perez Gonzalez, presents the composition *Letter to the Oppressed*.

Orquestra do Teatro Nacional de Brasília | Brasília National Theater Orchestra, 1986

programa impresso | printed program | 28 x 21 cm | coleção | collection Guilherme Vaz

Programa da Orquestra do Teatro Nacional de Brasília, realizado na Fundação Cultural do Distrito Federal, em 1986. Guilherme Vaz apresenta, pela primeira vez, sua composição intitulada *A beleza indiscreta da classe operária*.

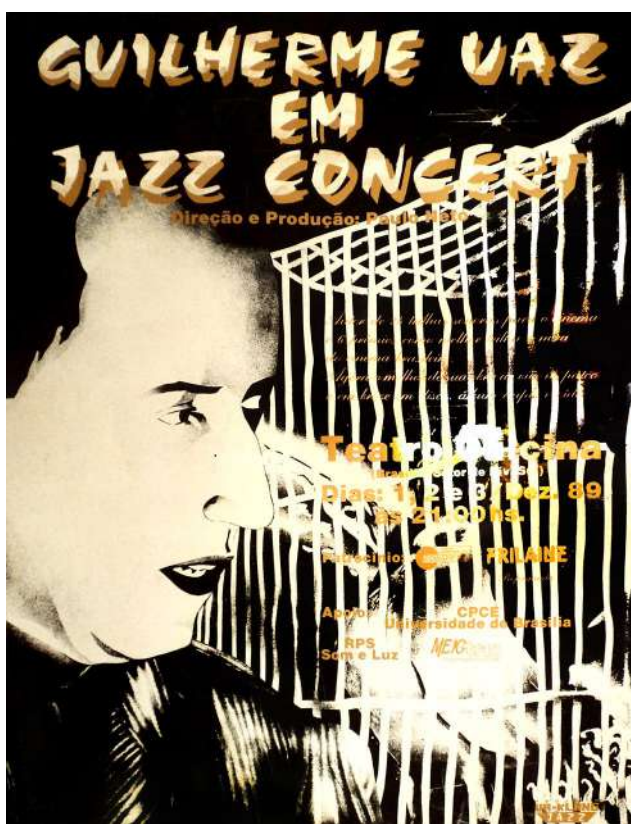
Program of the Brasília National Theater Orchestra, held at Fundação Cultural do Distrito Federal, in 1986. Guilherme Vaz introduces his composition entitled *A Beleza Indiscreta da Classe Operária*.

VII Bienal de Música Contemporânea Brasileira | 7th Brazilian Contemporary Music Biennial, 1987

cartaz impresso | printed poster | 64 x 43,5 cm | coleção | collection Guilherme Vaz

Essa Bienal contou com a participação de 79 compositores e teve o compositor Ronaldo Miranda como coordenador geral do evento. Guilherme tocou com o Conjunto de Percussão da Universidade Federal da Bahia.

This Biennial had the participation of 79 composers, also the composer Ronaldo Miranda as the event general coordinator. Vaz played with the Percussion Band of the Universidade Federal da Bahia.



Guilherme Vaz em | in Jazz Concert, 1989

cartaz impresso | printed poster | 40 x 52,5 cm | coleção | collection Guilherme Vaz

Concerto realizado, com apoio da UnB, no Teatro Dulcina em Brasília, em dezembro de 1989.

Concert performed with the support of the UnB, in the Teatro Dulcina in Brasília, in December, 1989.

Orquestra Sinfônica do Teatro Nacional Cláudio Santoro

Symphonic Orchestra of the Cláudio Santoro National Theater, 1993

folder impresso | printed folder | 24 x 13,5cm | coleção | collection Guilherme Vaz

Programa do concerto da Orquestra do Teatro Nacional Cláudio Santoro, com a composição *O Tao do vulcão*, de Guilherme Vaz.

Concert program of the Symphonic Orchestra of the Cláudio Santoro National Theater, where Guilherme Vaz performs the composition *The Tao of Vulcão*.

Caro Expedito Prata,

Estamos criando um Pólo Noroeste de Cultura no Estado de Rondônia- em Prefeitura do PSDB. A fronteira Ocidental do Brasil foi permanentemente desocupada e desassistida ao longo da história brasileira. Somente com o trabalho de pioneiros como Rondon, Pimenta Bueno, Valdez, Euclides da Cunha, Teixeira Soares, Paz Soldan, e muitos outros - incluindo os milhares de brasileiros sacrificados na construção da Estrada de Ferro Madeira Mamoré - foi a sociedade deste país alertada para a ocupação física e cultural da Fronteira Ocidental - que aponta para o Pacífico.

O Município de Ji-Paraná - RO é um dos portais brasileiros da estrada para o Pacífico - ponto ideal para a construção de um Pólo Científico e Intelectual. Nós da Prefeitura de Ji-Paraná estamos finalizando a construção de um Teatro que se torna também um Centro de Convenções e um Auditório - Escola sobre todas as questões da ocupação da Fronteira Ocidental e da rota para o Pacífico. Neste local todos os técnicos, intelectuais e empreendedores do Brasil, da Bolívia e do Peru poderão trocar idéias sobre as extraordinárias questões da rota para o Oeste.

O prédio que estamos concluindo foi iniciado por administrações anteriores e chegamos a conclusão que seria econômico e produtivo reformá-lo para poder direcioná-lo à novos objetivos e funções - que incluiriam além da parte cultural a parte científica. Neste sentido a Fundação

Nomeação de Guilherme Vaz para a presidência da Fundação Cultural de Ji-Paraná, 1997

Guilherme Vaz Nomination for the Presidency of Fundação Cultural de Ji-Paraná

documento | document | 33 x 21,6 cm cada | each | coleção | collection Guilherme Vaz

Ofício enviado por Guilherme Vaz ao Ministério das Comunicações que dá detalhes sobre como entendia conceitualmente a ação do Polo Noroeste de Cultura, um local onde "todos os técnicos e empreendedores do Brasil, da Bolívia e do Peru" poderiam trocar ideias. Guilherme entende que o município de Ji-Paraná, na fronteira ocidental que aponta para o Pacífico, seria ideal para a criação de um polo "científico e intelectual", permitindo articular sua prática artística a aspectos políticos e sociais.

Letter sent by Guilherme Vaz to the Ministry of Communications which gives details on how he conceptually understood the actions of a Northwest Culture Pole, a place where "all technicians and entrepreneurs from Brazil, Bolivia and Peru" could exchange ideas. Vaz believes that the city of Ji-Paraná, on the western frontier pointing toward the Pacific, would be ideal for the

C□

Cultural de Ji-Paraná se torna o núcleo físico e organizacional desta crisálida de idéias em torno da rota para o Pacífico.

Afirmando estas idéias pioneiras simplesmente descritas mas que apontam altos interesses geopolíticos culturais e sociais estamos solicitando o patrocínio da Telebrás através da Teleron para a conclusão deste núcleo físico inicial.

Tivemos a oportunidade de solicitar uma audiência em seu gabinete através do Gabinete Particular da Presidência e neste propósito encaminhamos este Ofício, solicitamos orientações, e a sua compreensão para esse projeto pioneiro na história de Rondônia. Conhecemos o seu apreço pelas questões brasileiras.

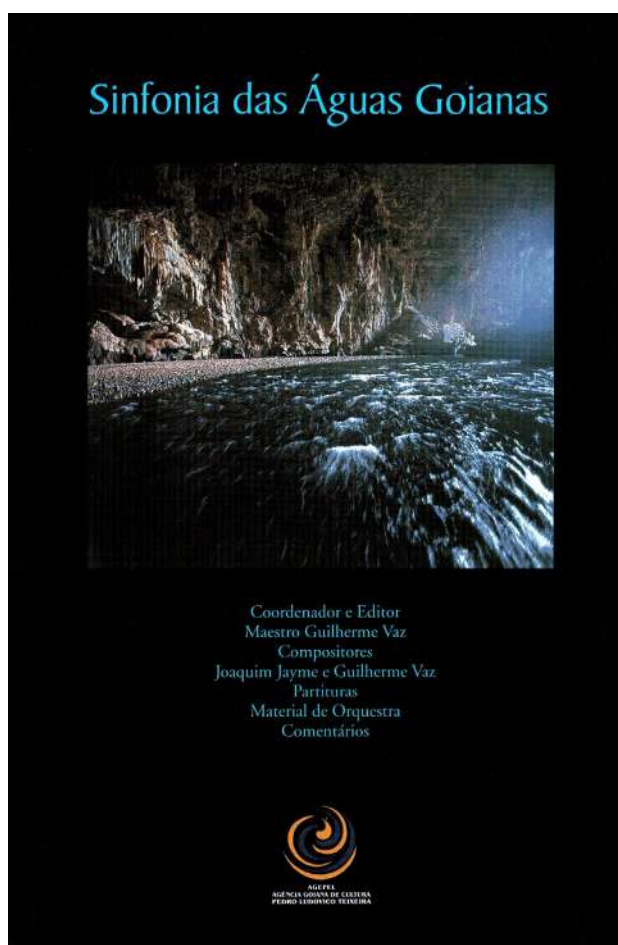
Estima e consideração.

Atenciosamente,


ILDEMAR KUSSLER
Prefeito Municipal


GUILHERME VAZ
Presidente da Fund. Cultural

DR.
EXPEDITO PRATA
MINISTÉRIO DAS COMUNICAÇÕES
BRASÍLIA - DF



Sinfonia das águas goianas, 2001

livro impresso | printed book | 31 × 21 cm | coleção | collection Guilherme Vaz

Livro antropológico que investiga os hábitos dos sertões através de partituras compostas por Guilherme Vaz e Joaquim Jayme.

Anthropologic book that investigates the habits of the Brazilian outbacks through scores composed by Guilherme Vaz and Joaquim Jayme.

// *É um livro antropológico, um trabalho de antropologia mesmo. É um trabalho que investiga os hábitos dos sertões. Ele não é nem moderno e nem contemporâneo, ou melhor, ele é contemporâneo na medida em que me permiti não ser coerente.*

*O Sinfonia das águas goianas é sobre hábitos radicais dos povos dos sertões. É uma pesquisa antropológica. Eu nasci no sertão do Brasil e aquilo me interessa como um dado de uma civilização que tem poder também. Esse mundo semântico e simbólico me interessa muito.**

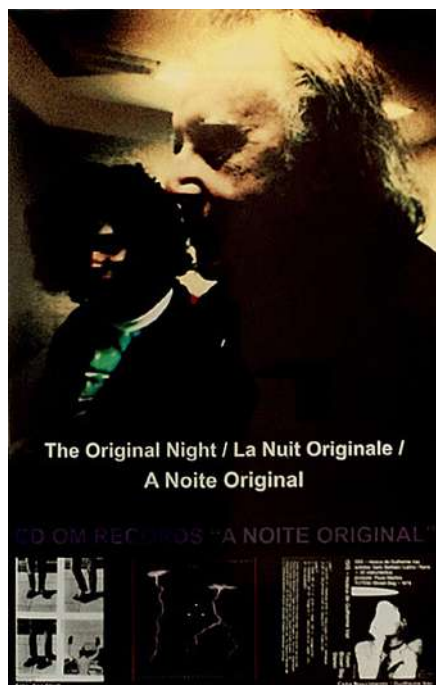
// *It's an anthropologic book, a real anthropological work. It's a work that investigates the habits of the outbacks. It is not a modern nor a contemporary work, in other words, it is a contemporary work as it allows me not to be coherent.*

*The Sinfonia das Águas Goianas is about radical habits of the Brazilian outbacks people. It's an anthropologic research. I was born in the outbacks and that interests me as a civilization datum that also has power. This semantic and symbolic world interests me a lot.**

* VAZ, G. "Arte sonora: podcast #01 — Guilherme Vaz". 2013. Rio de Janeiro. Entrevista concedida a | Interview given to Franz Manata e | and Saulo Laudares.

A noite original, 2004

cartaz impresso | printed poster | 43 × 30 cm | coleção | collection Guilherme Vaz



Discografia

Discography

At the end of 2000, Guilherme Vaz goes back to his partnership with filmmaker Júlio Bressane and intensifies the dialogue with documentarian Sérgio Bernardes, with whom he makes the soundtrack for a series of videos about Brazil.

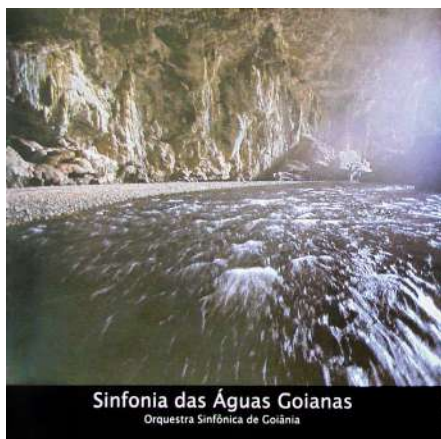
In 2001, Vaz publishes *Symphony of Goianas Waters*, an anthropological book with musical scores that investigate the habits of Brazilian Outbacks and he records over ten records that summarize his experiences during the period of twenty years lived in the west of Brazil.

In these albums, the artist goes back to all his musical production and creates compositions for Nature's four elements—water, earth, fire, and air—and also for some universal archetypes such as the “virgin”, and the “original night”.

A partir do ano 2000, Guilherme Vaz retoma sua parceria com o cineasta Júlio Bressane e intensifica o diálogo com o documentarista Sérgio Bernardes, com quem realiza a trilha sonora para uma série de vídeos sobre o Brasil.

Em 2001, publica *Sinfonia das águas goianas*, um livro antropológico com partituras musicais que investigam os hábitos dos sertões brasileiros e grava mais de dez discos que sintetizam sua experiência nos últimos vinte anos passados no Oeste do Brasil.

Nesses álbuns, o artista retoma toda sua produção musical e cria composições para os quatro elementos da natureza – a água, a terra, o fogo e o ar – e também para alguns arquétipos universais, como a “virgem” e a “noite original”.



Sinfonia das águas goianas | *Goianas Waters Symphony*, 2000

CD | 12 x 14 cm | coleção | collection Guilherme Vaz

concepção musical | musical conception maestro Guilherme Vaz, Fundação Orquestra Sinfônica de Goiânia – Fosgo e Orquestra Sinfônica de Goiânia; maestro titular | first maestro Joaquim Jayme; concepção do projeto | project conception Marcelo Safadi; regência | conduction maestros Joaquim Jayme, Guilherme Vaz e Júlio Medaglia. OM Estúdio e | and Gravadora, Goiânia.

Faixas | Tracks: 1. Manhãs de Goiás (*Goiás Mornings*) [3'01"] / 2. Menina de Vila Boa (*Vila Boa Girl*) [03'19"] / 3. Divino solar (*Solar Divine*) [3'22"] / 4. Divino noturno (*Nocturnal Divine*) [3'28"] / 5. Grão de ouro (*Golden Grain*) [1'10"] / 6. Cavalhadas percussões Pirineus (*Cavalhadas Percussion Pyrenees*) [3'14"] / 7. Mongólia Ibérica (*Iberian Mongolia*) [5'47"] / 8. Noites goianas (*Goiana Nights*) [4'05"] / 9. O Tao do vulcão (*The Tao of the Volcano*) [9'15"]

duração | length 36'31"

// *O Sinfonia das águas goianas é sobre hábitos radicais dos povos dos sertões. É uma pesquisa antropológica. Eu nasci no sertão do Brasil e esse mundo semântico e simbólico me interessa muito.**

// *The Sinfonia das Águas Goianas is about radical habits of the Brazilian outbacks. It's an anthropological research. I was born in the outbacks of Brazil and this semantic and symbolic world interests me a lot.**

* VAZ, G. "Arte sonora: podcast #01 — Guilherme Vaz". 2013. Rio de Janeiro. Entrevista concedida a | Interview given to Franz Manata e | and Saulo Laudares.

Sinfonia da terra | *Earth Symphony*, 2000

CD | 12 x 14 cm | coleção | collection Guilherme Vaz

composição | composition Guilherme Vaz; solista de violoncelo | violoncello solo David Chew; solista de piano | piano solo Guilherme Vaz. CD gravado nos estúdios | recorded at studios OM, Goiânia e | and Fibra, Rio de Janeiro. Produzido e realizado pela | Produced and realized by the Agência Ambiental de Goiás.

duração | length 48'22"

*Esta Sinfonia da terra – intencionalmente simples – constitui-se de quadros da vivência do homem com a natureza, que podem ser compreendidos por todos os que tiveram um dedo de vivência nos sertões. Na verdade poderia ser chamada de uma suite de quadros arquetípicos da vivência do homem nos sertões do Brasil, concebidos e celebrados com beleza e com simplicidade.**

*This Earth Symphony—intentionally simple—consists on photographs of man's experience with nature, which can be understood by everyone who had the minimun of experience in the outback of Brazil. In fact, it could be called a suite of archetypic paintings of man's experience in the outbacks of Brazil, conceived and celebrated with beauty and simplicity.**

* PERILLO, Marconi. apud VAZ, Guilherme. *Sinfonia da terra*. Goiânia, Rio de Janeiro, 2005.



Sinfonia do fogo | *Fire Symphony*, 2001

CD | 12 x 14 cm | coleção | collection Guilherme Vaz

compositor | composer Guilherme Vaz; contrabaixo acústico | acoustic contrabass Alexandre; voz | voice Cláudia Pereira; tuba | tuba Allison; trombone baixo | bass trombone Paulinho; trompete | trumpet Moisés; percussão | percussion José Roberto Galvão. CD gravado nos estúdios | recorded at studios Zen, Brasília e | and OM, Goiânia.

Faixas | Tracks: 1. Canon da Cidade de Goiás (*Canon of the City of Goiás*) [8'05''] / 2. Canon do tempo no Ocidente (*Canon of the Western Time*) [43''] / 3. Canon da Anunciação (*Canon of the Annunciation*) [5'22''] / 4. Canon do diálogo entre o céu e a terra (*Dialogue between Heaven and Earth Canon*) [17'25''] / 5. Canon da Mongólia Ibérica (*Iberian Mongolia Canon*) [6'43''] / 6. Canon da Anunciação (*Canon of the Annunciation*) (T) [5'22''] / 7. Canon da verdadeira dança (*Canon of The True Dancing*) [4'31''] / 8. Canon do número do fogo (*Canon of the Fire Number*) [6'16''] / 9. Canon da Cidade de Goiás (*Canon of the City of Goiás*) (T) [8'04'']

duração | length 59'21''

// O fogo indica aqui mais do que o fogo físico, o do espírito, que percebe com veneração a grandeza no qual foi criado. O lugar onde tudo acontece é o centro da América do Sul, o centro do Brasil, país que como o nome indica está ligado às cores e à natureza do fogo e seus assentamentos, em cujos meridianos bandeiristas esta linda veneração – com toda a sua misericórdia – pode se colocar com mais naturalidade e liberdade. O grande e imenso Ocidente.*

// Fire indicates here something more than than physical fire, but the spiritual one, which perceives with veneration the greatness in which it was created. The place where everything happens is the center of South America, the center of Brazil—a nation which, as the name shows, is linked to colors nature of fire and its settlements, in which the explorers meridians, this beautiful veneration—with all mercy—can place with more simplicity and freedom. The great and immense West.*

* VAZ, Guilherme. *Sinfonia do fogo*. Brasília, Goiânia, 2005.

Sinfonia dos ares | *Symphony of the Airs*, 2002

CD | 12 x 14 cm | coleção | collection Guilherme Vaz

composição | composition Guilherme Vaz; maracás | maracas Héckton Hadzy, Edilson Morais, Jader Couteiro, Vinícius Lima; baixos | bass Ricardo Rodrigues, Jesus Rodrigues; fagote | bassoon Luciano Gomes; trompete | trumpet Josué; campainhas litúrgicas e sementes secas de seringueira | liturgical bells and dried seeds of rubber tree Guilherme Vaz. CD gravado no | recorded at Studio UP Music, Goiânia.

duração | length 79'45''

// A Sinfonia dos ares é fonográfica, uma experiência do tipo da música popular, não tem partitura. Pra você repetir a Sinfonia dos ares é preciso voltar ao estúdio, porque ela tem vento. É uma música de estúdio. Não dá pra escrever, não tem partitura que segure aquilo. São movimentos muito assimétricos. Eu faço figuras, se você olhar minhas partituras você vai entender.*

// The Symphony of the Airs is phonographic, an experience somewhat like popular music, there is no musical score. In order to repeat the Symphony of the Airs it's necessary to go back to studio, because it has wind. It's a studio song. One cannot write it, there is no score that can handle that. They are very asymmetrical movements. I make shapes, if you look my scores you are going to understand.*

* VAZ, G. "Arte sonora: podcast #01 — Guilherme Vaz". 2013. Rio de Janeiro. Entrevista concedida a | Interview given to Franz Manata e | and Saulo Laudares.



O homem correndo na Savana | *Man Running in the Savannah*, 2003

CD | 12 x 14 cm | coleção | collection Guilherme Vaz

faixas | tracks 1, 2, 3, 4: compositor | composer Guilherme Vaz; soprano | soprano Lúcia Cintra; regente | conductor Guilherme Vaz; técnico | technician Fábio Costa; faixas | tracks 5, 6, 7: compositor | composer Guilherme Vaz; piano acústico | acoustic piano Guilherme Vaz; contrabaixo acústico | acoustic contrabass Bruce Henry; saxofone soprano e flauta transversal | soprano saxophone and transversal flute Ricardo Mattos; saxofone tenor | tenor saxophone Márcio da Silva; contrabaixo elétrico | electric contrabass Francisco Jullien; bateria | drums Afonso Correia; percussão geral | general percussion Walter Erismann; engenheiro de som | sound engineer Maurice. CD gravado no | recorded at Studio OM, Goiânia.

Faixas | Tracks: 1. AnhangueraParanaíba () [6'21''] / 2. Ária setentrional rumo Norte (*Septentrional Aria Northbound*) [6'05''] / 3. O homem andando no Cerrado (*Man Walking at the Cerrado*) [7'10''] / 4. Os meninos do Afeganistão (*The Boys of Afghanistan*) [2'] / 5. O homem correndo na Savana (*Man Running in the Savannah*) [44''] / 6. Cinco e meia da tarde (*Five-thirty PM*) [26'47''] / 7. Ao pé da letra (*Just as it Is*) [23'23']

duração | length 72'30''

// Estas composições para grupo de jazz, assim como as outras, são de primordial importância para a construção da era não moderna. Na verdade elas são as Demoiselles d'Avignon ao contrário e apontadas diretamente para o terceiro milênio, rompendo com a bestialidade da era anterior. Estes pedaços de arte e retalhos de som foram feitos e gravados ao longo de pressentimentos e clarividências com firmeza e esperança.*

// These compositions for jazz group—as well as the others—are of paramount importance for the construction of the non-modern era. In fact they are the reverse of the Demoiselles d'Avignon and they point out directly to the third millenium, breaking up with the previous era bestiality. These pieces of art sprinkled with sound were made and recorded, along premonitions and clairvoyances with solidity and hope.*

* VAZ, Guilherme. *O homem correndo na Savana*. Goiânia, 2003.

A noite original | *Original Night*, 2004

CD | 12 x 14 cm | coleção | collection Guilherme Vaz

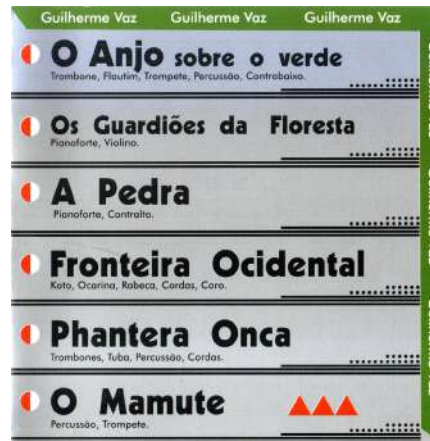
compositor | composer Guilherme Vaz; percussão | percussion Wallace Patriarca; tuba | tuba Salomão Borges; papel celofane | cellophane paper Guilherme Vaz; zunidores tubulares | tubular rattle Guilherme Vaz; contralto | contralto Loide Machado; contrabaixo acústico | acoustic contrabass Nogueira; viola de arco | arc viola Francisco de Assis. CD gravado no | recorded at Estúdio OM, Goiânia.

duração | length 76'09''

O arquétipo da “noite original” faz referência à criação do universo e pode ser observado em uma série de mitologias de civilizações antigas. Nesse álbum, Guilherme Vaz dialoga com noções do antropólogo Pierre Clastres, que afirmava que “a primeira terra abriga uma humanidade que, constituída por e na Palavra, permanece na proximidade do divino.”*

The archetype of “original night” makes reference to the creation of the universe and can be observed in a series of ancient civilization mythologies. In this album, Guilherme Vaz discusses with notions of anthropologist Pierre Clastres, who affirms “the first Earth shelters a humanity that—built by and in the Word—remains at the vicinities of the divine.”

* CLASTRES, Pierre apud VAZ, Guilherme. *A noite original*. Goiânia, 2004.



Povos dos ares | Air People, 2005

CD | 12 x 14 cm | coleção | collection Guilherme Vaz

Tempestas Animalia et Arbusta; Consagracionæ Campanarum Guilherme Vaz; *Gesta Accústica* Guilherme Vaz; *Ars Sacerdos* Guilherme Vaz; *Ars Rectio* Guilherme Vaz; *Ars Simplex* Pedro Camargo; *Ars Simplex* Florisvaldo Machado; contralto | contralto Loide Machado; contrabaixo | contrabass Ricardo e Jesus; trompete | trumpet Josué.

duração | length 79'17"

// *A Tempestade é a Inspiração no seu grau de máxima Força, Grandeza e Beleza. Alguns seres viventes do mundo foram chamados Filhos da Tempestade.**

// *A storm is the inspiration in its maximum Strength degree, Grandness and Beauty. Some living beings of the world were called Children of the Storm.**

* VAZ, Guilherme. *Povos dos ares*. 2005.

O anjo sobre o verde | The Angel Over Green, 2006

CD | 12 x 14 cm | coleção | collection Guilherme Vaz

compositor | composer Guilherme Vaz; trombone | trombone Paulo Silva; percussão | percussion José Roberto Gaivão, Leander e | and Moisés Paraibach; trompete | trumpet Moisés Paraibach; contrabaixo | contrabass Alexandre V.; flautim | piccolo Carlos Canobo; violino | violin Moisés Cefarade e | and Sérgio Righini; piano | piano Guilherme Vaz; pianoforte e voz simultâneos | pianoforte and simultaneous voice Ana Maria Kieffer; koto | koto Sakoto Nojima; ocarina | ocarina Nado do Barro; rabeca | rabeca Siba; fagote | bassoon Esperanza Saura; tuba | tuba Allisson; viola | viola Antônio Cunha; coro e cordas pernambucanas | coral and Pernambucan chords; regência | conduction maestro Guilherme Vaz. CD gravado nos estúdios | recorded at studios Zen, Goiânia; Rancho, Rio de Janeiro; e | and Pernambuco, Recife.

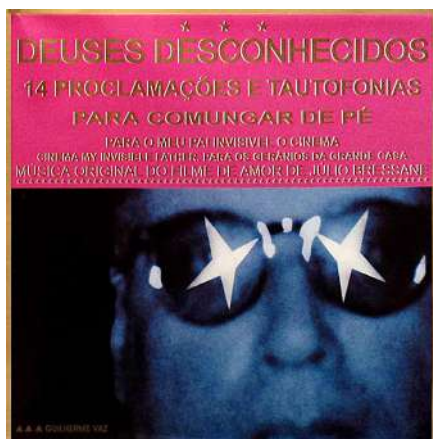
Faixas | Tracks: 1. O anjo sobre o verde (*The Angel Over Green*) [6'20"] / 2. Os guardiões da floresta (*The Forest Guardians*) [5'05"] / 3. A pedra (*The Stone*) [15'17"] / 4. Fronteira ocidental (*Western Border*) [22'28"] / 5. Panthera onca [16'40"] / 6. O mamute (*The Mammoth*) [5'36"]

duração | length 70'26"

// *A concepção e as instrumentações contidas neste CD são raras em qualquer obra analisável de qualquer época. Não farei comentários técnicos numa era dominada pela complexidade tipicamente fútil.**

// *The conception and instrumentations contained in this CD are rare in any work analyzable of any period of time. I won't make any technical comments in an era dominated by complexity and typically futile.**

* VAZ, Guilherme. *O anjo sobre o verde*. Goiânia, Rio de Janeiro e Pernambuco, 2006.



Deuses desconhecidos | *Unknown Gods*, 2006

CD | 12 x 14 cm | coleção | collection Guilherme Vaz

composição | composition Guilherme Vaz; percussões | percussions Héckton Hadzy, Edilson Moraes, Jader Couteiro e Vinícius Lima; acordeão | accordion Marcelo Voninho; baixos de arco | arc basses Ricardo Rodrigues, Jesus Rodrigues; trompete | trumpet Josué. CD gravado no estúdio | recorded at studio UP Music, Goiânia.

faixas | tracks: 1. Proclamação I (*Proclamation I*) [7'46""] / 2. Proclamação II (*Proclamation II*) [15'41""] / 3. Proclamação III (*Proclamation III*) [18'05""] / 4. Proclamação IV (*Proclamation IV*) [5'34""] / 5. Proclamação V (*Proclamation V*) [5'12""] / 6. Proclamação VI (*Proclamation VI*) [19'27""] / 7. Proclamação VII (*Proclamation VII*) [3'03""] / 8. Proclamação VIII (*Proclamation VIII*) [2'12""]

duração | length 57'

// 14 Proclamações e Tautofonias para comungar de pé. Disco dedicado a Renzo Rossellini, Júlio Bressane e Akira Kurosawa.*

// 14 Proclamations and Tautophony to commune nearby the record. This record is dedicated to Renzo Rossellini, Júlio Bressane and Akira Kurosawa.*

* VAZ, Guilherme. *Deuses desconhecidos*. Goiânia, 2006.

La Virgen, 2006

CD | 12 x 14 cm | coleção | collection Guilherme Vaz

composição | composition Guilherme Vaz; percussão | percussion Wallace Patriota; soprano | soprano Laura Cintra; acordeão | accordion Amim Braga; trompete | trumpet Alexandre Costa. CD gravado nos estúdios | recorded at studios Fibra, Rio de Janeiro, e | and OM, Goiânia.

duração | length 43'22"

O arquétipo da "virgem" celebra o universo feminino e a receptividade para Guilherme: *Sem a recuperação da Virgem não haverá nada, nem reencontro nem renascimento. A época bestial que passou foi comandada por pessoas que negavam a existência e a realidade da Virgem, porque este é o primeiro dogma dos dogmas infernais e frios dos luteranos, e foram eles os autores do nadir do século XX. A Virgem é o aperto de mão, o olho do Pai sobre o Filho, os Tigres que pastam capim, as Mães que carregam os ossos remanescentes dos Filhos, sem Ela o Mundo não será possível e a Arte morrerá.**

*The archetype of "virgem" celebrates the female universe and the receptiveness, to Vaz: Without the recovery of the virgin there will never be anything, neither reencounter nor revival. The bestial time that has passed was controlled by people who denied the existence and the reality of the Virgin, because this is the first dogma of the infernal and cold dogmas of the Lutherans, and they were the authors of the 20th century nadir. The Virgin is the handshaking, the eyes of the Father upon the Son, the Tigers that graze grass, the Mothers who carry the remaining bones of the Sons, without Her the World won't be possible and Art will die.**

* VAZ, Guilherme. *La Virgen*. Goiânia, Rio de Janeiro, 2006.



O vento sem mestre | *Wind Without Master*, 2007
 CD | 12 x 14 cm | coleção | collection Guilherme Vaz

composição | composition Guilherme Vaz; cordas | chords Jesus Rodrigues da Silva e | and Ricardo Newton Lopes Rodrigues; percussões e trompetes paleolíticos | paleolithic percussions and trumpets Jader Couteiro e | and Edilson Moraes; percussões adicionais | additional percussions *ocean drums*, flautas dos Tucanos Aruaque, tambores de pele dos desertos, línguas de sogra, *grosse caisse* reversa, assobios em folhas de *figus et alii*, fósforos gigantes, gamelas de água, escovas rígidas sobre pele, baquetas de ponta reversa da tradição saariana, microssinos neolíticos, cordeiros cantantes brasílicos | flutes of Tucanos Aruaque, drums of desert skins, makitoris, reversed *grosse caisse*, whispering in leaves of *figus et alii*, giant matches, water vessels, hard brushes over skin, point-reversed drumsticks from the Sahara tradition, Neolithic micro bells, Brasilic singing lambs; fagote patagônico | patagonic fagote Luciano Gomes; trompete metálico subgrave | underlow metallic trumpet Josué da Conceição Santos. CD gravado no | recorded at Estúdio Up Music, Goiânia.

Faixas | Tracks: 1. Asia [6'10''] / 2. Chamando///Shamanning [23'17''] / 3. De Fabrica Mundi [5'56''] / 4. Mongolia [5'10''] / 5. Juan Diego [13'32''] / 6. The Mekong River [15'27''] / 7. Le vent sens maître [6'33'']

duração | length 76'05''

Guilherme usa instrumentos fabricados por Smetak nesse álbum.
 Guilherme uses instruments made by Smetak in this album.

// *Existem momentos em que a linguagem não tem realidade nem tradição muito menos codificação, não existem códigos, não existe nada, somente uma linguagem completamente desconhecida. Nesses momentos ventos distantes soprados dos abismos e das falésias do mundo crispam a pele humana. São os ventos sem mestre. Os pais dos martelos. Poucos jamais os ouviram, e a maioria dos que agiram assim fugiram.**

// *There are times when language has no reality nor tradition, much less codification—there are no codes—there is nothing, but a completely unknown language. In these moments, distant winds blown from the Abysses and from the cliffs of the world wrinkle human skin. They are the winds without master. The fathers of hammers. Few have never heard them, and the majority who acted like that fled.**

* VAZ, Guilherme. *O vento sem mestre*. Goiânia, 2007.

GUILHERME VAZ:
TEXTOS DO ARTISTA | ARTIST'S TEXTS



Pequena notícia meteorológica *Short Meteorological News*

The feeling of intensity in many ways can infatuate people, times and movements (Dada is not a historical moment, but a usable behavior feature at any time). In America, Shazam; France, Rose Sélavy; in Brazil... In Minas Gerais and the Central Plateau, blind are used as guides for dogs. Let's say Dada was born in Brazil, or for the Latin American living the European Dadaism knows to a certain taste of watercolors of master Pancetti. So say the papers.

Between 1969 and 1972... some artists developed in Rio (only central point of their actions) works around a high intensity. There is a natural law that says in order to be fusion between extremely different elements an extremely high room temperature is required. It is possible that this also occurs in the phenomena of perception. At high temperatures, the categories and the elements are checked in their intensity. A visual artist becomes a musician (Meireles: *Single Caraxia*, 1970) or a musician becomes a visual artist (Guilherme Vaz: *Hot Objects*, 1969). Nothing in all (Teresa Simões: *telas brancas*, 1970), art critique in art (Frederico de Moraes: *Exhibition "New criticism of the exhibit agnus dei"*, 1970), courses in "works" (Luiz Alphonsus: *Tunnel*, 1969) garbage in language (Barrio, 1969). The identities of the presentation venues: theaters, galleries, and museums were expanded and transformed in idea (still dangerous today) of the omnipresence of the places of presentation and performance. Several works were performed on street corners, vacant lots, forests, underwater, in the apartment geographies and museums (Hall of Compass, MAM), galleries

O sentimento de intensidade pode de muitas maneiras apaixonar pessoas, épocas e movimentos (dadá não é um momento histórico, mas um recurso de comportamento utilizável a qualquer momento.) Na América, Shazam; na França, Rose Sélavy; no Brasil... Nas Gerais e no Planalto Central, cegos servem de guias para cães. Digamos: dadá nasceu no Brasil, ou para o viver latino-americano o dadaísmo europeu sabe a um certo sabor de aquarelas do mestre Pancetti. Os jornais que o digam.

Entre os anos 1969/1972... alguns artistas desenvolveram no Rio (ponto apenas central de suas ações) trabalhos em torno de uma alta intensidade. Existe uma lei natural que diz que para haver fusão entre elementos extremamente diferentes é necessária uma temperatura ambiente altíssima. É possível que isto também ocorra nos fenômenos da percepção. Em altas temperaturas, as categorias, os elementos são checados em sua intensidade. Um artista plástico transforma-se em músico (Cildo Meireles: *compacto Caraxia*, 1970) ou um músico em artista plástico (Guilherme Vaz: *Objetos quentes*, 1969). Nada em tudo (Teresa Simões: *telas brancas*, 1970), crítica de arte em arte (Frederico de Moraes: *exposição "Nova crítica sobre exposição agnus dei"*, 1970), percursos em "trabalhos" (Luiz Alphonsus: *Túnel*, 1969), lixo em linguagem (Barrio, 1969). As identidades dos locais de apresentação: teatros, galerias, e museus, foram expandidas e transformadas na ideia, ainda hoje perigosa, da onipresença dos locais de apresentação e atuação. Diversos trabalhos foram realizados em esquinas, terrenos baldios, matas, dentro d'água, nas geografias

do apartamento e em museus (Salão da Bússola, MAM), galerias (*Agnus Dei*, Petite Galerie), salas de concerto (A tribo e o nada, Cinemateca, MAM) e no Modern Art Museum, Nova Iorque (INFORMATION, 1970). Foram imaginados e experimentados mercados paralelos, e o mercado tornou-se linguagem. Hoje esta energia e a maioria dos artistas que a habitavam estão dispersados. Pessoalmente sinto que aconteceu a todas as outras áreas de criação: do cinema ao teatro, à música. Ao que tudo indica Rose Sélavy não é mais encontrado perambulando pelas ruas de Pindorama. Algo aconteceu. E presenciamos serenamente o nascimento de uma criação gorda, balofa e inócua. Os cursos dos rios foram mudados: o homem é poderoso.

O objetivo final dessa dinâmica parece bem sábio: o de que a serpente morda a cauda, os rios revertam suas águas nas nascentes, e o incesto seja celebrado com roupas de domingo e bandas de música no carnaval. Águas duras em pedras moles. O sentimento de intensidade pode de muitas maneiras apaixonar pessoas, épocas e movimentos.

1º de julho de 1975

(Agnus Dei, Petite Galerie), concert halls (the tribe and nothingness, Cinematheque, MAM) and the Modern Art Museum in New York (INFORMATION, 1970). They were imagined and experienced in parallel markets, and the market has become language. Today this energy and most of the artists who inhabited it are scattered. Personally, I felt that something happened to all other areas of creation: from theater to movies, to music. Apparently Rose Sélavy can no longer be found roaming the streets of Pindorama. Something happened. And we quietly witnessed the birth of a fat creation, flabby and innocuous. The courses of rivers were changed: the man is powerful.

The ultimate goal of this dynamics seems very wise: that the snake may bite its tail, rivers reverse its waters in the springs, and incest may be celebrated on Sunday clothes and music bands in the carnival. Hard water hitting on soft stones. The feeling of intensity in many ways can infatuate people, times and movements.

July 1, 1975

4 Peças (e dois tiques) *4 Pieces (And Two Tics)*

The work that I am doing now at the museum is a result of a long and intense pathway. I have always felt inside me this desire of creating a kind of music which I could express what I feel and what I think in the most openly way possible. Just like clothes where my body could feel fully well (and if you look around things are being made in series and standardized). Since I haven't seen anyone making the kind of music I wanted—and I didn't want to do the same thing other people did because most of them were shapes that restrained me—I myself had to search for it, going through many ways. I had to invent it. That made me know primitive music closely (at the moment I am interested in indigenous music) and work with Rogério Duprat, Cláudio Santoro and Ernst Widmer in contemporary music; to create together with W. Smetak, new instruments that produce impossible timbres for ordinary instruments to reproduce, to make music that I created with my body, without sound (a dance in the rough). That is to find out that music is not something that only happens for the ear, because everything can become music, if in any time my poetry is necessary for my creation.

I believe that every path is as unique as a fingerprint. Intuition, family, the country, geography, musical scales, prejudices, the air we breathe (if one can call *air* what comes out of the exhaust pipes), the scared faces of the audience sitting on the first row, those things that, like the artists I met—the established silence—are forces that modify the compasses' needles. In my case, I've learned much more music in the movies industry, meeting people radically different from me, traveling a lot, walking in the city streets, with primitive people, with visual artists, in the

O trabalho que realizo agora no museu é resultado de uma trajetória longa e intensa. Sempre senti dentro de mim uma vontade de criar um tipo de música em que pudesse expressar da forma mais aberta possível o que sinto e o que penso. Uma roupa onde meu corpo se sentisse bem e pleno (e por aí no mundo as coisas são cada vez mais feitas em série e padronizadas). Como não vi ninguém fazendo o tipo de música que queria e eu não queria fazer o que os outros faziam porque na maioria eram formas que me prendiam, eu mesmo tive que, por meio de muitos caminhos, procurá-la. Inventá-la. Isso me levou a conhecer de perto a música primitiva (no momento estou interessado em música indígena), a trabalhar com Rogério Duprat, Cláudio Santoro e Ernst Widmer em música contemporânea, a inventar junto com W. Smetak novos instrumentos que produzem timbres impossíveis de serem produzidos pelos instrumentos comuns, a criar música que eu realizava com meu corpo, sem som (uma dança em estado bruto), a descobrir que música não é alguma coisa que só acontece no nível das orelhas, que tudo pode se tornar música, se para minha criação, minha poética, em algum momento isso for necessário.

Acredito que cada trajetória é tão única quanto uma impressão digital. A intuição, a família, o país, a geografia, as escolas de música, os preconceitos, o ar que se respira (se se pode chamar de ar o que sai dos canos de escape), a cara assustada do público da primeira fila, aquilo que como, os artistas que encontrei, o silêncio estabelecido são forças que modificam os ponteiros das bússolas. No meu caso, aprendi muito mais música no cinema, conhecendo pessoas radicalmente diferentes de mim, viajando muito, andando pelas ruas das cidades, com

peessoas primitivas, com artistas plásticos, na geografia onde nasci, revelando aos poucos as fotos que estão dentro de mim, tentando permanecer individual numa sociedade padronizante, do que nas escolas e universidades onde estudei. Catira não se aprende na escola. Acho que isso está muito claro na minha música e, especialmente para quem ouve pela primeira vez, essa é sua característica principal. Ela é minha impressão digital.

No grupo atual, que tocará no museu, somos sete instrumentistas-improvisadores. Uma das nossas características e recursos básicos é o uso intensivo de percussão por todos, independentemente do instrumento que cada um toca. Acho a percussão a área mais plena e rica na música atualmente. E claro que o conceito de percussão é bem amplo. Percussão para mim é qualquer som que não possa ser realizado por instrumentos tradicionais e a maioria dos instrumentos tradicionais foi criada na Europa para realizar música europeia. E essa não é a direção do meu trabalho. Para mim a percussão liberta a música de timbres antigos que pertenceram a outra época e a torna mais viva e próxima. Pele a pele. Acho inimaginável fazer música contemporânea com uma orquestra sinfônica. Isso seria o equivalente a fazer carruagens com motores de fórmula 1. Eu a usaria se cada músico dessa orquestra fosse capaz de tocar percussão. Isso faria um interessante grupo de mais de cem percussionistas. Percussão é desde o batimento cardíaco até o batimento monótono das máquinas de escrever. *All sounds music*, como a denomina John Cage. Ao lado disso tentamos ampliar até o limite máximo a capacidade de recursos sonoros de cada instrumento que utilizamos. Dessa forma, a capacidade tímbrica e dinâmica do grupo é bastante grande. Não utilizamos partituras no sentido tradicional, mas balizamentos gráficos. Nisso cada um utiliza seu código, que orienta direções que a música toma a cada momento. Considero-me livre para utilizar em uma composição o que quer que seja em termos de recursos sonoros conhecidos ou não

geography where I was born, revealing little by little pictures that are inside me, trying to remain distinctive in a standardizing society than in the schools and universities where I studied. One doesn't learn *Catira* dance in school. I guess this is Crystal clear in my music, and especially to those who listen to it for the first time, this is its main characteristic. My music is my fingerprint.

In the current group which will play at the Museum, we are seven musicians—improvisers. One of our characteristics and basic features is the extensive use of percussion by all of the members, regardless the instrument that each one plays. I think the percussion is the richest and fullest section of music today. Of course the concept of percussion is very wide. Percussion for me is a sound that cannot be performed by traditional instruments and most traditional instruments have been created in Europe to perform European music, and this is not the direction of my work. In my opinion, percussion frees music from old timbres that belonged to another time, and it makes it livelier and closer to us, skin on skin. I think unimaginable to make contemporary music with a symphony orchestra. This would be the equivalent of making carriages with Formula 1 engines. I would use it if each musician of this orchestra was able to play percussion. This would make an interesting group of over a hundred percussionists. Percussion is from the heartbeat to the monotonous beat of typewriters. All sounds music, as John Cage once called. Beside that, we try to extend to the limit the ability of sound features of each instrument we use. Thus the timbral and dynamical capacity of the group is quite large. We do not use sheet music in the traditional sense, but graphics alignment and in that each uses its own code, which guide the direction the music takes every moment. I consider myself free to use in a composition whatever is necessary in terms of known sound features or or simply nothing, since this is necessary for it to fulfill the message it wants to deliver. In this man-

ner, the way I use in the compositions the manner how put together the sounds, the parties, may seem often surprising. But I think it does not really matter, what matters most is whether the listener perceives what is being said. Yes, another thing: the songs speak and feel. I sometimes consider them beings beyond my control. They speak of direct and real things. I do not believe it is absolutely necessary the use of lyrics in music, I even feel that the pure sound can sometimes speak in a deeper way. It is like silencing the fibers. Music speaks of things I feel and think, 27 years in 1975 living in the city of Rio de Janeiro. That does not speak of good things, about a paradise that only happens in our the imagination, in the Age of Aquarius or the like—I think in order to check this we just need to look around. But it also speaks of the beauty in the rare moments when she is findable.

Diamba, *To the Letter*, *Five-Thirty PM*, and *Solo* are the name of the songs, there are more two small ones: pieces I called *Tics*.

The musicians who play with me in this band have different histories and backgrounds to each other. In my opinion, this increases the possibilities of a band. They are all new in the band, which enables them to fewer prejudices and more creation pikes. In this band there is no soloist category. There is a common creative direction. In every moment music depends on the performance of each one of them and the creation capability and improvisation of each one is presente in every moment and in every new direction music takes in its. Group members are: Ricardo Mattos (soprano sax/percussion/flute), Afonso Corrêa (drums/percussion), Márcio da Silva (tenor sax/percussion /flute), Chico Jullien (bass guitar/percussion), Walter Erismann (percussion), myself (prepared piano/percussion), Bruce Henry (double bass/percussion).

4 Pieces (And 2 Tics). Presentation published in the booklet of the concert series performed by Guilherme Vaz at the Rio de Janeiro Modern Art Museum between September and October 1975.

desde que isso seja necessário para que ela cumpra o recado que pretende dar. Assim, a forma que utilizo nas composições, a maneira como junto os sons, as partes, pode parecer muitas vezes surpreendente. Mas acho que isso não interessa muito, o que interessa mais é se quem ouve percebe o que está sendo dito. Sim, outra coisa as músicas falam e sentem; eu às vezes as considero entes fora de meu controle. Elas falam de coisas diretas e reais. Não acredito que seja absolutamente necessário o uso de letras em música, inclusive sinto que o som puro pode às vezes falar de forma mais funda. Calar nas fibras. A música fala de coisas que sinto e penso; 27 anos em 1975 vivendo na cidade do Rio de Janeiro. Não fala de coisas boas, de um paraíso que só acontece na imaginação, na era de aquário ou coisas do gênero. Acho que para conferir isso basta olhar em volta. Mas, fala também da beleza nos raros momentos em que ela é encontrável.

“Diamba”, “Ao pé da letra”, “Cinco e meia da tarde” e *Solo* são os nomes das músicas, mais duas menores: peças que chamei de *Tiques*.

Os músicos que tocam comigo nesse grupo têm histórias e formações muito diversas entre si. Na minha opinião, isso aumenta as possibilidades de um grupo. Todos são novos, o que os capacita a uma menor quantidade de preconceitos e maior pique de criação. Não existe no grupo a categoria: solista. Existe uma direção comum de criação. A música depende a cada momento do rendimento de cada um. E a capacidade de criação e improvisação de cada um está presente a cada momento e a cada nova direção que a música toma no seu desenrolar. Participam do grupo: Ricardo Mattos (sax soprano/percussão/flauta), Afonso Corrêa (bateria/percussão), Márcio da Silva (sax tenor/percussão/flauta), Chico Jullien (baixo elétrico/percussão), Walter Erismann (percussão), eu mesmo (piano preparado/percussão), Bruce Henry (baixo acústico/percussão).

4 peças (e 2 dois tiques). Apresentação publicada no programa da série de concertos realizada por Guilherme Vaz no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro entre setembro e outubro de 1975.

Música: Orfeu

Song: Orpheus

O Orfeu, Monteverdi; *A Beleza Indiscreta dos Miseráveis*, *A mulher de sal*, *O velho e o mar*, Hemingway; *A tribo de Lincoln e as brincadeiras da carne* (Grass Leaves), Van Gogh.

1) *Os intocáveis*. Verdadeiramente, a melhor versão de Orfeu seria a produzida em Chicago por Elliot Ness e seus homens. O exercício da mitologia precisa de liberdade. Abraham Lincoln é o grande Orfeu americano. Gustav Mahler é um Orfeu regado a batatas cozidas. Não podemos imaginar a excelência de um Orfeu cambojano. *Gritos e sussurros*. Em Copacabana e em Belém do Pará, existem diversos Orfeus que declinam a sua mitologia dentro dos banheiros envoltos por azulejos aplicados com cimento branco e torneiras velhas da marca Decca. Definitivamente. Não existem Orfeus sem linhas telefônicas – a comunicação é a essência do mito de Orfeu.

2) Não podemos supor Monteverdi sem telefone. Porque sem telefone o Orfeu de Monteverdi seria uma piada (falar sobre o meio de campo sem ter estado lá). Pão de lá. A diferença entre a miséria e a glória é o sinal de igualdade. A natureza da música tem a ver com a natureza do inferno porque o estatuto da música é um estatuto de passagem e não um estatuto de permanência. *O expresso da meia-noite*. A música é um gigantesco expresso da meia-noite. Definitivamente. A prisão na Turquia é a figura do mundo. No fundo, ratos, sinais na parede e *boogie-woogie*. Mais ao fundo, alguém ouvindo Mahler – *O velho e o mar*.

3) Hemingway. Não posso imaginar o suicídio de Hemingway. O projeto do artista faliu diante do projeto do mundo. E de qual artista não faliu?

Orpheus, Monteverdi, *The Rear beauty of the Miserable ones*, *Salt Woman*, *The Old Man and the Sea*, Hemingway, *The Tribe of Lincoln and Flesh Play* (Grass Leaves), Van Gogh.

1) *The Untouchables*. Truly, the best version of Orpheus would be produced in Chicago, by Elliot Ness and his men. The exercise of mythology needs freedom. Abraham Lincoln is the great American Orpheus. Gustav Mahler is an Orpheus washed down with boiled potatoes. We cannot imagine the excellence of a Cambodian Orpheus. *Screams and Whispers*. In Copacabana and in Belém do Pará, there are several Orpheus who declines their mythology in the bathrooms surrounded by tiles applied with white cement and old Decca brand faucets. Definitely there are no Orpheus without telephone lines—communication is the essence of Orpheus' myth.

2) We cannot assume Monteverdi without a phone. Because without a phone Monteverdi's Orpheus would be a joke (talk about the mid-field without having been there). A Bread from there. The difference between misery and glory is the equal sign. The nature of music has to do with hell's nature because music statute is a passage statute and not a permanence statute. *Midnight Express*. Music is a huge midnight express. Definitely. The prison in Turkey is the figure of the world. In the background there are rats, signs on the wall and *boogie-woogie*. Further down, someone is listening to Mahler—*The Old Man and the Sea*.

3) Hemingway. I cannot imagine Hemingway's suicide. The artist's project went bankrupt before the world's project. And which

artist's project did not go bankrupt? None. Neither Andy Warhol's (Frivolity as Defense). *The Old Man and the Sea*. Defeat is the artist's victory, his equal sign. Orpheus' essence. The artist's essence.

4) The Indiscreet Beauty of the Miserable ones. Vincent van Gogh is a radical Orpheus. We cannot assume any other thing. The biggest loser of art history. In this it is his radical resplendent beauty. *The salt of the Earth*.

5) *The Old Man and the Sea*. When Hemingway wrote his Orpheus turned Eurydice into a cod and hell in a relationship between a Caramuru fishing line and the Las Vidas Bay. I heard it through the grapevine that Orpheus was not enough politician to achieve a final victory. The policy the old man used on the cod fish was patience. In the case of the artist, to not advance means winning. *The Old man's Policy*. Van Gogh moved obsessively. Starry night over wheat field. Be political as serpents and pure as a dove. Palestine year zero.

6) Marcel Duchamp managed to be the 20th century most elegant Orpheus. And John Cage continues being forever a freedom prisoner. He took freedom as a formal instance. The worst thing is that he thinks Marcel Duchamp thought the same way. Only an American could make that freedom would become a method. Nothing less Latino. Nothing less, according to the midnight express, with life.

7) Plastic fever. Random music. A Japanese grimacing and writhing in an avant-garde gallery of New York, reciting a Mongoloid poem to a modern audience made up of minorities, incense and future shock. *Le Dernier Cri*. Pope Cage prepares a feijoada according to I-Ching. Full McShit, avant-garde composer, never left home without a prayer of bhakti tradition. Chu-Chu and Jhi-Lho, the pianists duo—founders of Fakers Land nudist camp, will perform tomorrow at Carnegie Hall playing pieces for

Nenhum. Nem o de Andy Warhol (A frivolidade como defesa). *O velho e o mar*. A derrota é a vitória do artista. O seu sinal de igualdade. A essência Orfeu. A essência do artista

4) A beleza indiscreta dos miseráveis. Vincent van Gogh é um Orfeu radical. Não podemos supor outra coisa. O maior derrotado da história da arte. Nisso está a sua beleza radical resplandecente. *O sal da Terra*.

5) *O velho e o mar*. Quando Hemingway escreveu o seu Orfeu transformou Eurídice num bacalhau e o inferno numa relação entre uma linha de pesca Caramuru e a Baía de Las Vidas. Dizem as más línguas que Orfeu não foi político suficiente para conseguir uma vitória final. A política que o velho aplicou sobre o bacalhau foi a da paciência. No caso do artista, não avançar significa vencer. *A política do velho*. Van Gogh avançou obsessivamente. Noite estrelada sobre o campo de trigo. Sejam políticos como as serpentes e puros como uma pomba. Palestina ano zero.

6) Marcel Duchamp conseguiu ser o Orfeu mais elegante do séc. XX. E John Cage permanece sendo, para sempre, um prisioneiro da liberdade. Ele tornou a liberdade uma instância formal. O pior é que ele pensa que Marcel Duchamp pensava a mesma coisa. Somente um americano conseguiria fazer com que a liberdade se tomasse um método. Nada menos latino. Nada menos de acordo com o expresso da meia-noite. Com a vida.

7) Febre de plástico. Música aleatória. Um japonês fazendo caretas e estrebuchando numa galeria de *avant-garde* de Nova York, declamando um poema mongoloide para uma plateia moderna composta de minorias, incenso e choque do futuro. *Le dernier cri*. Papa Cage prepara uma feijoada segundo o I-Ching. Full McShit, compositor de vanguarda, não sai de casa sem fazer uma oração da tradição bhakti. Chu-Chu e Jhi-Lho, a dupla de pianistas fundadores do campo de nudismo de Fakers Land, vai se apresentar amanhã no Carnegie Hall tocando

peças para piano preparado e pacotes de arroz integral vazios. Mylene van Doren, a compositora feminista, estrebucha em cima do Empire State Building. Sua versão em chinês arcaico do *Lago dos cisnes*. Os Bundas Brancas. A liberdade no século XX em vez de perseguida tornou-se perseguidora. *Turning point. O fantasma da liberdade*. Abaixo a Liberdade! Viva Dom Luis Buñuel! Fuk them Fakers! Fokking Fackers!

8) O século XX é a antítese da noção de artista porque ele conseguiu formalizar a noção de aventura. É um século farisaico. A rigor não existe mais música, nada que mova o coração dos homens como Orfeu movia o coração das pedras.

prepared piano and empty brown rice packages. Mylene van Doren, feminist songwriter, flounders on top of the Empire State Building her version in archaic Chinese of the *Swan Lake*. The White Butts. Freedom in 20th century instead of persecuted became the persecutor. *Turning Point. The Phantom of Liberty*. Below, Freedom! Hooray to Don Luis Bunuel! Fuk them Fakers! Fokking Fackers!

8) The 20th century is the antithesis of the artist's notion because he managed to formalize the notion of adventure. It is a self-righteous century. Strictly speaking there is no more music, nothing to move the hearts of men as Orpheus moved the hearts of stones.

O essencial veio de Brasília *The Essential Came From Brasília*

I start by clarifying once and for all that the Brasilia group gave birth to a larger 1969/70 group. From that group started the essentials. The rest followed according to the capacity of each member. Art as mental and not physical phenomenon came from Brasilia. This idea could come not from Rio because the city is not transparent for that. All that happened was a feedback from the old to the new capital, which took place in the 70s. In Brazilian rock the same thing is happening at this moment; other areas will be virtually achieved in the near future. I clearly remember having said that to Sergio Santeiro in 1970 and the big yellow smile with which he answered me. Huge yellow heavy smiles and blind which cannot see, does not discern, that continue producing a cultural substructure created in the Second Brazilian Empire. The thinking in 69/70—in that it has as differentiated and substance—was the one from the Brazilian Central Plateau, generated on the plateau, manifested on the coast. Everything else was adapted to higher or lower resolution to this central thinking. The 70's thinking was so typically from the plateau as the 80's thinking was typically of Rio de Janeiro. The “fanaticism” of the mass weight, of color and gravity—the fanaticism of matter—could have never happened in the dizzying Central Plateau voids where energy, act, word, gesture, and the noun coordinate themselves to create attitudes that quickly disappear—the pregnant empty abyss of the Brazilian Central Plateau; the unsupported one.

Physically the Brasilia group was me, Cildo Meireles, and Luiz Alphonsus. Mentally the group consisted of me and Meireles. Luiz Al-

Começo esclarecendo definitivamente que o grupo de Brasília gerou o grupo maior de 1969/70. Desse grupo partiu o essencial. O resto seguiu de acordo com a capacidade de cada um. A arte como fenômeno mental e não físico partiu de Brasília. Essa ideia não poderia partir do Rio porque a cidade não é transparente para isso. Tudo o que aconteceu foi uma retroalimentação de velha pela nova capital, ocorrida nos anos 70. No rock brasileiro ocorre a mesma coisa nesse momento; outras áreas serão virtualmente atingidas num futuro próximo. Lembro-me claramente de ter dito isso a Sérgio Santeiro em 1970 e do amarelo sorriso litorâneo com que ele me respondeu. Amareladossorrisos litorâneos pesados e cegos que não veem, não enxergam, que permanecem produzindo numa subestrutura cultural criada no Segundo Império brasileiro. O pensamento de 69/70, no que ele tem de diferenciado e de substancial, é um pensamento do Planalto Central brasileiro. Gerado no planalto, manifestado no litoral. Tudo mais foi adaptado com maior ou menor definição a esse pensamento central. O pensamento de 70 é tão tipicamente do planalto quanto o de 80 é tipicamente do Rio de Janeiro. A “fanatização” do peso da massa, da cor e da gravidade – a fanatização da matéria – jamais poderia ter acontecido nos vertiginosos espaços vazios do Planalto Central, onde a energia, o ato, a palavra, o gesto e o substantivo se coordenam para criar atitudes que rapidamente desaparecem. O abissal vazio grávido do Planalto Central brasileiro. O sem suporte.

Fisicamente o grupo de Brasília era constituído por mim, Cildo Meireles e Luiz Alphonsus. Mentalmente o grupo era constituído por mim e por Cildo Meireles. Luiz Alphonsus permaneceu

sendo sempre uma ponte entre nós, tudo com extrema elegância. Thereza Simões, carioca e simultaneamente do planalto, sem o saber, é uma extraordinária pessoa, cuja individualidade é soberana, e cujo trabalho relativo à luz é nada menos do que surpreendente e com horizontes imprevisíveis. Com os demais artistas a relação era de cordialidade, análise e, muitas vezes, de admiração, o que não excluía a negação completa de seus trabalhos, com o cancelamento completo de sua legitimidade. Barrio era considerado um artista importante. Os demais eram vistos mais como sinais do que como linguagem.

Considero que somos um grupo, porque quem propõe uma redenção fundamental de tudo, como nós continuamos a propor, não pode passar e, portanto, não forma geração, mas grupo. Grupo que não passará porque essa redenção jamais acontecerá. Pelo menos da forma como as gerações desejam.

A crítica da arte como qualquer outro parâmetro no mundo era tomada como linguagem e não como atividade. Portanto, usava-se a crítica de arte e não se pautava pela crítica de arte. Um único crítico foi de importância capital para esse grupo: Frederico Moraes. Não como crítico, mas como algo muito maior – como elemento legitimador do grupo de Brasília. Ele abriu os espaços, catalisou artistas, condensou significados e trabalhou objetivamente para a eclosão do nosso pensamento revolucionário. Na verdade, esse foi o trabalho que o caracterizou como crítico de arte e também como artista, usando a crítica de arte como linguagem e não como produtora de pautas críticas.

Brasília, junho, 1986

phonsus has always been a bridge between us, all with extreme elegance. Thereza Simões, a native from Rio and simultaneously from the plateau, without knowing it, is an extraordinary person whose individuality is sovereign, and whose work on light is nothing but amazing and with unpredictable horizons. With other artists the relationship was cordial, analytical and often with admiration, which did not exclude the complete denial of their works, with the full cancellation of its legitimacy. Barrio was considered an important artist. Others were seen as more signs than as a language.

I consider that we are a band because whoever proposes a fundamental redemption of all, as we continue to propose, cannot pass away, and therefore; we do not form generation, but a band. The band will not pass because this redemption will never happen. At least not the way the generations wish.

Art critique, as any other factor in the world, was taken as a language rather than an activity. So art critique was used but it was not used to rule. Only one critic is of capital importance for this band: Frederico Moraes. Not as a critic but as something much bigger—as legitimizing element of the Brasília Band. He opened the spaces, catalyzed artists, condensed meanings and worked objectively to the outbreak of our revolutionary thought. In fact, this was the work that characterized him as an art critic and also as an artist, using art critique as a language and not as a producer of critical guidelines.

Brasília, June, 1986

O essencial veio de Brasília. Depoimento publicado no catálogo da exposição “Depoimento de uma geração:1969-70”, Rio de Janeiro,1986.

The essential came from Brasília. Testimony published in the exhibition catalog for “Testimony of a generation:1969-70”, Rio de Janeiro,1986.

Guilherme Vaz e | *and* Peer Raben, 1988
Questões sobre música e cinema
Issues On Music And Cinema

1.

GV: In the extra long conversation we had in Copacabana speaking about movies and ideas and drinking cheap beer we talked very few about music itself. Is it important to you that musicians stop talking about music and start talking about behavior?

PR: We shouldn't necessarily stop talking about music, since we know music. During some rests one can make silence and in others one can speak, maybe about life and love, but also about music.

2.

GV: Is it possible to say that music and cinema have already a theory? If there is what you think about advertising and Hollywood theories? Is it possible to speak about music and cinema searching for a theory? People that wrote papers about this subject got something about it (Adorno, Eisler and others)? Are the synthesizers a revolution in music cinema? They are doing well?

PR: There hasn't been a valid theory about filmmaking and music yet, but the search for one makes practicing more conscious, helping us to enrich it, perhaps. Certainly the contradictory soundtrack radically formulated by Adorno and Eisler contributed to the expansion of sound

1.

GV: Na longa conversa que tivemos em Copacabana, falando sobre filmes e ideias e bebendo cerveja barata, conversamos muito pouco sobre a música propriamente dita. É importante para você que os músicos parem de falar sobre música e comecem a falar sobre comportamento?

PR: Nós não deveríamos necessariamente parar de falar sobre música, já que fazemos música. Durante algumas pausas pode-se fazer silêncio, em outras, falar, talvez sobre a vida e o amor, mas também sobre música.

2.

GV: É possível dizer que a música e o cinema já têm uma teoria? Se têm, o que você pensa sobre publicidade e teorias de Hollywood? É possível falar de música e cinema buscando uma teoria? As pessoas que escreveram artigos sobre esse assunto (Adorno, Eisler e outros) entenderam algo a respeito? São os sintetizadores uma revolução na música de cinema? Eles estão indo bem?

PR: Ainda não existe uma teoria válida sobre cinema e música, mas a busca de uma teoria torna a prática mais consciente, ajudando-nos talvez a enriquecê-la. Certamente a trilha musical contraditória formulada de maneira radical por Adorno e Eisler contribuiu para a expansão das formas

sonoras para o cinema. No entanto, não se deve considerá-la uma teoria definitiva.

O poder absoluto momentâneo da música eletrônica em filmes é como uma revolução muito triste, em que tudo se torna mais fácil, rápido e barato, mas também sem vida e mais uniforme. (Em São Paulo escutei uma trilha sonora muito bem elaborada e muito bem pensada de Wagner Tiso, no filme de Walter Lima Jr. *Ele, o boto*. Uma música instrumental fantástica, mas, infelizmente, tocada integralmente em sintetizador – talvez faltasse dinheiro para as gravações).

3.

GV: Será que Fassbinder teve uma ideia sobre essa relação (música e cinema) e vocês alguma vez já tiveram uma ideia em comum? Como vocês trabalharam juntos para encaixar a trilha sonora de *Berlin Alexanderplatz*? Vocês dois sonharam com uma ópera? As letras que você criou para Fassbinder formam, juntas, uma ramificação sobre a qual podemos dizer que a relação entre palavras e música é a mesma que há entre cinema e música. (Digo, como *leitmotivs* fundamentais). Por que a ideia de *leitmotiv* é tão forte na cultura alemã, até mesmo no comportamento das pessoas comuns?

PR: Fassbinder sempre compreendeu a música como o elemento mais importante do cinema. Às vezes, inclusive, tinha inveja das possibilidades existentes na música. Uma vastidão de atores, técnicos, diretores e editores se esforça durante semanas para conseguir realizar bem uma cena e nem sempre é bem-sucedida, mas, no último momento, acrescenta-se a trilha musical que, soando alguns segundos, torna tudo perfeito.

Em *Berlin Alexanderplatz*, Fassbinder quis, desde o início, ter bem na mira (na audição) a complementação musical. Frequentemente ele dizia aos atores que andassem apenas da direita para a esquerda pois o restante seria feito pela música. A fusão de diferentes elementos nesse filme foi

shapes for the filmmaking industry. However, one should not consider it a definite theory.

The momentaneous, but absolute power of electronic music in movies is like a very sad revolution, where everything becomes easier, faster, and cheaper, but also lifeless and more homogeneous. (I listened to a very well-elaborated and well-thought soundtrack by Wagner Tiso in São Paulo, in the Walter Lima Jr.'s movie *Ele o Boto*. Fantastic instrumental music, but unfortunately it was played on a synthesizer—perhaps because there was no money for the recording).

3.

GV: Did Fassbinder got himself one idea about this relationship (music and cinema) and did you ever get a common idea? How did you work together to fit the soundtrack for *Berlin Alexanderplatz*? Did you dream both with an opera? The Fassbinder lyrics that you created make together a branch in which we can say that relationship between words and sounds keeps the same of cinema and music. (I mean *leitmotivs* as fundamentals). Why the idea of *leitmotiv* is so strong in German culture even in behavior of common people?

PR: Fassbinder has always understood music as the most important element of filmmaking. Sometimes he even envied the existing possibilities in music. A vastness of actors, technicians, directors and editors struggle for weeks to shoot well a nice scene and they are not always successful, but in the last moment, the soundtrack is added up, which is played for just a few seconds and makes it all perfect.

In *Berlin Alexanderplatz*, Fassbinder wanted since the beginning, he wanted from the beginning, to have well in sight (at hearing) the musical complementation. Often he would say to the actors that they should just walk from right to left because the rest would be done by music.

The fusion of different elements in this film was designed in order to carry out a complete work, a bit like in the operas: to the set consisted of lighting, movement, speech and expression should be added different sound elements, one being music, but also voices, quotes and background noise. The intention was to make hearing and vision fully aware.

The *leitmotiv* in *Berlin Alexanderplatz* is a harmonic principle, as oppose to the teeming universe of stories of this multi-faceted city.

What is very interesting is the question about the meaning of *leitmotiv* in German culture and of the German being, in general. About this, one should meditate deeply. In this regard, however, it could be said briefly that the widespread German fear of the emotional turmoil leads to a constant desire of order maintaining principles.

4.

GV: Is it possible to create a music for cinema which is not narrative, I mean to make a music which is one other personage and not the decoration of one that moves on the screen? Is it possible to make a visible personage (an actor) to decorate an invisible one? (the music)—so inverting the traditional relationship?

PR: In Hitchcock's "Rebecca", Franz Waxman introduced music as a fourth character that moves between the young couple and the old housekeeper, of course as a shadow of the late Rebecca; but in any way, as an invisible being only audible as music (also, on the other hand, the musical descriptions of the sea belong together, since Rebecca got drowned at the sea).

It would be interesting to try to replace a visible person in a movie by an audible (musical) idea. Perhaps this depends on the corresponding film design.

pensada no sentido de se realizar uma obra completa, um pouco como nas óperas: ao conjunto formado por iluminação, movimento, fala e expressão deveriam ser acrescentados diferentes elementos sonoros, sendo um deles a música, mas também vozes, citações e ruídos ambientais. A intenção era sensibilizar completamente a audição e a visão.

O *leitmotiv* em *Berlin, Alexanderplatz* representa um princípio harmônico, contrapondo-se ao universo fervilhante de histórias dessa cidade multifacetada.

Muito interessante é a pergunta sobre o significado do *leitmotiv* na cultura alemã e do ser alemão de maneira geral. Sobre isso deveria se meditar profundamente. A esse respeito, no entanto, poder-se-ia dizer resumidamente que o medo generalizado do alemão do caos emocional leva a um desejo constante da manutenção de princípios de ordem.

4.

GV: É possível criar uma música para cinema que não seja narrativa, digo, fazer uma música que seja outra personagem, e não a decoração de uma personagem que se move na tela? É possível fazer uma personagem visível (um ator) decorar uma invisível? (a música) – invertendo, assim, a relação tradicional?

PR: No filme *Rebecca*, de Hitchcock, Franz Waxman introduziu a música como um quarto personagem que transita entre o jovem casal e a velha governanta, naturalmente como sombra da falecida Rebecca mas, de qualquer forma, como ser invisível, apenas audível como música (também, por outro lado, é combinada às descrições musicais do mar, uma vez que Rebecca afogou-se no mar).

Seria interessante tentar substituir uma pessoa visível em um filme por uma ideia audível (musical). Talvez isso dependa da concepção cinematográfica correspondente.

5.

GV: No cinema americano, no qual todos os elementos são subservientes à história (incluindo a capacidade de criação), a música faz o mesmo. Você acha que isso influenciou o cinema em todo o mundo? Você acha que é possível imaginar um cinema completamente diferente da imaginação? No qual a história significa liberação, e não opressão? No qual os elementos funcionam com tanta precisão que o centro do filme permanece vazio de tudo e cheio da natureza do cinema? (Movimento, luz, choque).

PR: Sem dúvida, origina-se no cinema americano o método que consiste na dedução de todos os elementos que compõem o roteiro, isto é, colocá-los à disposição desse roteiro.

Um bom roteirista faz bem em narrar a sua história da forma mais impressionante possível. A pergunta central neste momento, no entanto, é se estamos numa época em que se pode criar novos roteiros, dado que conteúdos novos trariam novas formas como consequência. Assim mesmo, Fassbinder conseguiu demonstrar em *Berlin Alexanderplatz* que um filme pode dar certo sem seguir uma imposição do roteiro. No filme o roteiro só pode ser reconhecido eventualmente, como a velha rua que há muito foi tomada por flores e mato alto e só é possível se ter uma noção vaga dos antigos sinais itinerários. O meio do filme, pode-se dizer, está estático; as fotografias e a avalanche de sons se empilham. O desenvolvimento vertical domina o horizontal.

6.

GV: Você consegue imaginar uma relação entre Fassbinder e qualquer outro autor, escritor, compositor ou pintor alemão? Existem pessoas, ou grupos de pessoas, que pensam sobre a vida e os problemas alemães como ele, mesmo no passado? Para mim, ele usa a fantasia e o expressio-

5.

GV: In the American cinema in which all elements are subservient to the story (included creation capacity) the music makes the same. Do you think that this influenced cinema in the whole world? Do you think that it's possible to imagine a completely different cinema of the imagination? In which the story means liberation and not oppression. In which elements works so precisely that the center of the film stays empty of everything and full of the nature of cinema? (movement, light, shock).

PR: Undoubtedly the method consisting in the deduction of all the elements that make up the script, that is, putting them at the disposal of the script, originates in the American filmmaking industry.

A good writer does it right by telling his story in the most impressive way possible. The central question at this point, however, is whether we are in a period when one can create new scripts, since new content would bring new forms as a result. In any way, Fassbinder was able to demonstrate in "Berlin Alexanderplatz", that a movie can go right without following the imposition of the script. In the movie the script can only be recognized eventually, like the old street that has long been overtaken by flowers and tall grass, and one can only have a vague notion of the ancient itineraries signals. The middle of the movie, it can be said, is static; the pictures and the avalanche of sounds pile up. The vertical development dominates the horizontal.

6.

GV: Can you imagine a relation between Fassbinder and any other German author, writer, composer, painter, are there people or group of people that thinks about life and Germans problems like him even in the past? To me he

uses phantasy and german expressionism to express his radical passion for reality even the most simple ones, is the overuse of phantasy a result of repression in German culture or a searching for a serious way of speaking about the reality? Complex things are simple ones or simple things are complex ones?

PR: Bertold Brecht said in 1929 in Berlin to a young writer (Marie Luise Fleisser): “just tell a story you know well, a place that you also know well, and just tell this story, nothing else”. Then the writer wrote a play (“Pioneers in Ingolstadt”) that recounted the arrival of soldiers to a small town where interfere with the relationships of a youth group for a while and then leave the city: everything remains as it was before. I told this story to Fassbinder shortly after we met. He immediately sat down and wrote his first play (“Katzelmacher”). A Greek worker (*Gastarbeiter*) disrupts the daily life of a small German town (in Bavaria) until he decides to return to Greece. The character that Fassbinder had been based was a Greek Munich worker that Fassbinder had really known. From that moment Fassbinder had always been based specifically on his personal experience, reproducing simple and complicated situations of his own life (which were also on the experiences gained in literature and philosophy).

7.

GV: How is your pure music going on? What can you say about the state of music produced today? How do you place yourself in general music panorama of today? What you think of the *avant-garde* music produced in Europe today? What can be produced in the music of our time? Which German musicians do you admire?

PR: “Pure” music for now I do not intend to compose. Even if, in the future I’ll be working intensively in an opera; in this case the opera would

nismo alemão para expressar sua paixão radical pela realidade, mesmo a mais simples. O uso excessivo de fantasia é o resultado da repressão na cultura alemã ou a procura por uma maneira séria de falar sobre a realidade? Coisas complexas são simples ou coisas simples são complexas?

PR: Bertold Brecht disse em 1929, em Berlim, a uma jovem escritora (Marie Luise Fleisser): “conte apenas uma história que conheça bem, num local que também conheça bem, e conte apenas essa história, nada mais”. A escritora escreveu em seguida uma peça teatral (*Pioneiros em Ingolstadt*) em que narrava a chegada de soldados a uma pequena cidade, onde interferem nos relacionamentos de um grupo de jovens durante algum tempo e, em seguida, deixam a cidade: tudo permanece como era antes. Conte essa história a Fassbinder pouco depois de nos conhecermos. Imediatamente ele se sentou e escreveu sua primeira peça teatral (*Katzelmacher*). Um trabalhador (*Gastarbeiter*) grego perturba o cotidiano de uma pequena cidade alemã (da Bavária), até que decide retornar para a Grécia. O personagem em que Fassbinder havia se baseado era um trabalhador grego de Munique que ele realmente havia conhecido. A partir daquele momento o cineasta sempre se baseou concretamente em sua experiência pessoal, reproduzindo situações simples e complicadas da sua vida (da qual também faziam parte as experiências adquiridas na literatura e na filosofia).

7.

GV: Como sua música pura está indo? O que você pode dizer sobre o estado da música produzida hoje? Como você se coloca no panorama geral da música hoje? O que você acha da música *avant-garde* produzida na Europa hoje? Que pode ser produzido na música de nosso tempo? Quais músicos alemães você admira?

PR: Música “pura” por enquanto não pretendo compor. Mesmo se, no futuro, estiver trabalhando

intensivamente numa ópera; a ópera, neste caso, também seria música funcional. Sempre surgem, da parte de certos compositores europeus vanguardistas, ideias novas e interessantes (por exemplo, de Knussen, von Bose, Lachenmann, Luc Ferrari, Schnittke, Pärt), apesar de muitas músicas estarem de acordo com as exigências dos padrões concertistas internacionais. Novidades de fato não são arriscadas por ninguém. Eu acredito que Stockhausen diz com sons novos coisas conhecidas. Será que deveríamos expressar novidades com material antigo?

8.

GV: O que está acontecendo com o cinema alemão hoje? Você me disse que alguns dos melhores diretores pararam de filmar. O problema do cinema é o mesmo da arte (ninguém quer dizer coisas velhas e ninguém diz coisas novas)? Se acreditamos que a arte é um instinto, e não uma habilidade – é ridículo chamar Van Gogh um homem habilidoso – onde esse instinto está vivendo hoje? Está dormindo e sonhando (com o que está sonhando)?

PR: O cinema alemão encontra-se, no momento, em uma situação crítica. Isso se dá, em parte, devido à política cultural, pois para o cinema alemão o incentivo oficial sempre teve muita importância. Desde que as normas de incentivo foram alteradas, o incentivo na área do cinema só existe para filmes idiotas de entretenimento. Mesmo se tivéssemos hoje na Alemanha novos conteúdos e novas histórias, não haveria nenhuma possibilidade de realizá-las.

9.

GV: Você acha que o conflito entre o cinema e a televisão significa alguma coisa? Esse problema é tão trágico quanto as pessoas estão dizendo? Você não acha que isso é apenas uma questão de

also be functional music. New and interesting ideas always appear from certain avant-garde European composers (for example, Knussen, von Bose, Lachenmann, Luc Ferrari, Schnittke, Pärt), although many songs are in accordance with the requirements of international concert artists standards. In fact novelties are not risky to anyone. I believe Stockhausen says familiar things with new sounds. Should we express news with old material?

8.

GV: 8. What is happening with the German cinema today? You told me some of the best directors stopped filming. Is the problem of the cinema the same of the art (nobody wants to say the old things and nobody says new things)? If we believe that art isn't an instinct a not one ability (skill)—it's ridiculous call Van Gogh a skilled man—where this instinct living today. Is it sleeping and dreaming (with what it is dreaming)?

PR: German filmmaking is currently in a critical situation. This happens partly due to cultural policy, because to the German film the official incentive has always been very important. Since the fiscal stimulus rules were changed, the incentive in the film field only exists for ridiculous entertainment movies. Even if we had today in Germany new content and new stories, there would be no possibility of carrying them out.

9.

GV: Do you think that the conflict between cinema and television means anything? Is this problem so tragical as people are putting it? Don't you think that's just a question of materials and not a question of ideas? Is cinema really going to die because television?—a chromatic opera! Electronical cinema and mechanical cin-

ema makes the same or not? Is the nature of cinema a question of ideas or materials? Is this dimension reliable or a non-talented one, a sophisticated way of stopping doing the things? What's your opinion?

PR: Television is really good for producing—especially in large amount—the most incredible nonsense. It cannot compete with filmmaking because it is completely different—in fact, eventually some films are broadcasted, but this is not television obligation. In my opinion the purpose of television is to replace the old chit chat of long time ago. When we watch television it should always be possible not to look nor listen to it. It would be; therefore, a means of partial attention. On television one needs only a good organization; speaking of talent is a mistake.

10.

GV: Can you say some words about what happened with Fassbinder personally inside the German culture and about his life and extraordinary production capacity?

PR: In the German cultural context, Fassbinder was the only one to go against the flow, the one to be a sticking point. He was very fond of this position, and was the one who sprayed it. He liked to live like an constantly running engine, one that did, in a very short period of time, five times more kilometers than anyone else, using much more oil and fuel. The only problem is that engines like that do not last long. Perhaps this is the reason that brings durability to his work.

11.

GV: How is your personal process of creation when you make a soundtrack for a film you like? And if you don't like and they pay you a lot of money—and you want to buy a brand huge piano—what do you do?

materiais, e não uma questão de ideias? O cinema realmente vai morrer por causa da televisão? – Uma ópera cromática! Cinema eletrônico e cinema mecânico fazem o mesmo ou não? A natureza do cinema é uma questão de ideias ou materiais? Essa dimensão é confiável ou é uma dimensão não talentosa, uma forma sofisticada de parar de fazer as coisas? Qual é a sua opinião?

PR: A televisão serve bem para produzir, principalmente e em grande quantidade, o mais incrível *nonsense*. Não pode concorrer com o cinema, pois é completamente diferente; na verdade, eventualmente são transmitidos alguns filmes, mas essa não é a obrigação da televisão. Na minha opinião, a finalidade da televisão é substituir o papo-furado de outros tempos. Quando assistimos à televisão deve ser sempre possível não olhar nem escutar. Seria, assim, um meio da atenção parcial. Na televisão precisa-se apenas de uma boa organização; falar de talento é um erro.

10.

GV: Você pode dizer algumas palavras sobre o que aconteceu com Fassbinder, pessoalmente, na cultura alemã, e sobre sua vida e extraordinária capacidade de produção?

PR: No contexto cultural alemão, Fassbinder foi o único a ir contra a corrente, o único a ser um ponto de atrito. Ele gostava muito dessa posição, e foi o que o pulverizou. Ele gostava de viver como se fosse um motor constantemente ligado e que fizesse, num curtíssimo espaço de tempo, cinco vezes mais quilômetros do que qualquer outro, utilizando muito mais óleo e combustível. Só que motores assim não duram muito tempo. Talvez seja esse o motivo que traga durabilidade para a sua obra.

11.

GV: Como é o seu processo pessoal de criação, quando você faz uma trilha sonora para

um filme do qual gosta? E se você não gosta e eles lhe pagam um monte de dinheiro – e você quer comprar um enorme de piano de marca –, o que você faz?

PR: Eu necessito de diferentes informações e estímulos para realizar um filme. Espero com prazer até aparecer uma ideia, algum início surgir por si só (ou por um acaso). Mas escrevo tudo detalhadamente e com precisão minuciosa. Todo filme proporciona uma descoberta ou um aprendizado interessante. Somente uma tendência fascista ou de desprezo à humanidade me chocaria.

12.

GV: Aponte alguns artistas dos quais você gosta na Europa de hoje. Quais são os diretores de cinema, músicos de filme que você gosta? Diga algo sobre isso. Músicas de filmes exemplares.

PR: Gosto muito de ler textos de Hans Magnus Enzensberger; gosto de ouvir músicas de Luciano Berio; gosto de assistir e ouvir Jay Gottlieb tocar piano; gosto de ver Ingrid Caven no palco; gosto de assistir (ainda hoje) a filmes de Fellini; espero novidades do grupo Laibach.

13.

GV: Você faria uma música para um filme brasileiro? Você conhece música brasileira de qualquer tipo? Você obteve alguns discos de alguns músicos? Quais músicos?

PR: A música para um filme brasileiro me interessaria muito. No momento, escuto muita música brasileira: o novo disco de Paulo Moura, gravações maravilhosas do violão de Dilermando Reis, forró e frevo de Sivuca, o grupo Luni, o flautista Carlos Poyares, Academia de Capoeira de Angola, Abel Ferreira, Raul de Barros e uma das poucas obras de Villa-Lobos que eu ainda não conhecia: *Missa São Sebastião*.

PR: I need different information and stimulus to make a movie. I wait with pleasure until an idea shows up, just until some beginning pops up all by itself (or by accident). But I write it all in details and with meticulous precision. Every movie provides a discovery or an interesting learning. Only a Fascist tendency or contempt for humanity would shock me.

12.

GV: Point some artists you like in Europe today. What are the film directors, film musicians you like? Say something about this. Exemplar films music.

PR: I love to read Hans Magnus Enzensberger's texts; I like listen to Luciano Berio's songs; I like to watch and listen to Jay Gottlieb playing the piano; I like to see Ingrid Caven on stage; (even today) I still like to see Fellini's movies; I expect novelties from the Laibach band.

13.

GV: Would you make a music for a Brazilian film? Do you know Brazilian music of any kind? Did you get some record of some musicians? Which musicians?

PR: Music for a Brazilian movie would interest me a lot. At this time, I'm studying Brazilian music a lot: Paulo Moura's new album, wonderful recordings of Dilermando Reis's guitar, Sivuca's *forró* and *frevo*, the Luni band, flutist Carlos Poyares, Angola's Capoeira Academy, Abel Ferreira, Raul de Barros and one of the few Villa-Lobos' works that I didn't know: *Missa São Sebastião*.

14.

GV: What do you know about Brazilian films? Say something about their soundtracks.

PR: In 1969 I found the movie “Deus e o Diabo na terra do Sol” (*Black God, White Devil*) by Glauber Rocha, extremely interesting and Sergio Ricardo’s and Carlos Nobre’s music very good. In São Paulo I saw the new Djalma Batista’s movie with Jobim’s music, and it pleased me a lot. I also found very interesting the movie “Ipanema Adeus”.

15.

GV: Would you like to say something more about your soundtracks?

PR: I expect a huge and new task in the international soundtrack field, especially because I’d like to do something new.

16.

GV: Would you like to meet again in Copacabana?

PR: We need to meet each other no matter what in Rio again. So far I only knew Copacabana during the wintertime. It’s an awesome neighborhood and certainly very pleasant to think about music maybe also to think of and write new songs.

14.

GV: O que você sabe sobre filmes brasileiros? Diga alguma coisa sobre suas trilhas sonoras.

PR: Já em 1969 achei o filme *Deus e o diabo na terra do Sol*, de Glauber Rocha, extremamente interessante e a música de Sérgio Ricardo e de Carlos Nobre, muito boa. Em São Paulo assisti ao novo filme de Djalma Batista, com música de Jobim, e me agradou bastante. Muito interessante ainda achei a música para o filme *Ipanema, Adeus*.

15.

GV: Você gostaria de dizer algo mais sobre suas trilhas sonoras?

PR: Aguardo uma nova e grande tarefa na área da trilha musical internacional, especialmente porque gostaria de fazer algo novo.

16.

GV: Você gostaria de se encontrar de novo comigo em Copacabana?

PR: Precisamos nos encontrar de qualquer maneira no Rio novamente. Até agora só conheci Copacabana no inverno. É um bairro incrível, certamente também muito agradável para se pensar em música, talvez para pensar e também escrever novas músicas.

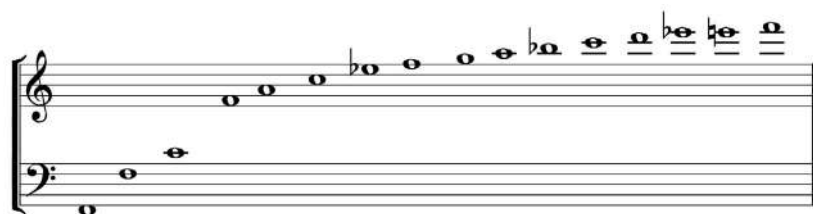
Sinfonia das Águas Goianas *Symphony Of Goianas Waters*

Ipsa sonant arbusta
[Até as árvores cantam]
Virgílio [Éclogas – V, 64]

Ipsa sonant arbusta
[Even the trees sing]
Virgílio [Éclogas – V, 64]

O modalismo é o verdadeiro sistema escalar sonoro universal, presente tanto nos cantos mais abstrusos dos animais quanto mais abaixo, na interface mineral e tectônica do mundo. A série harmônica é como uma projeção de valores em arco-íris que se consagram em uma cauda (pavo), com a articulação de números finíssimos que, no líquido sonoro (ressonância), baixam a valores infinitesimais, sobretudo em seu compacto agudo. Pequenos arco-íris sonoros podem ser vistos em todas as florestas do mundo. O destrinchar de troncos paralelos ao vento é clássico. O arrastar de objetos físicos, cadeiras e mesilares, e o universo clavicular do atrito no mundo produzem energia sonora – e mesmo massa térmica – que podem ser vistos sob o manto patriarcal da série harmônica.

Modalism is the true universal sound system scale, present both in the most abstruse of animals as well as way below—in mineral and tectonic interface of the world. The harmonic series is like a values projection in rainbow that are consecrated in a tail (peacock), with the articulation of very fine numbers, which in the sound liquid (resonance), they get low to infinitesimal values, especially in its acute compact. Small sound rainbows can be seen in all the forests of the world. The unraveling of parallel trunks in the wind is classic. The dragging of physical objects—chairs and *mesilares* and the clavicular universe of the atrium in the world produce sound energy—and even thermal mass—that can be seen under the patriarchal mantle of the harmonic series.



Por detrás das massas de complexos ruídos brancos e cromáticos distingue-se o perfil vestigial e nebuloso da série harmônica, mesmo em seus agregados mais intrincados e suspensivos, imperceptíveis ao ouvido humano, mas não ao olhar atento do lince. A somatória das séries harmônicas produz um movimento browniano no interior do som. Sua fantasmática atinge o *status* de uma ordenação dinâmica e reclusa do mundo. Da energia e da ergonomia

Behind the mass of complex white and chromatic noise the vestigial and hazy profile of the harmonic series distinguishes itself, even in its most intricate and suspensive aggregates, imperceptible to the human ear, but not to the watchful eye of a lynx. The sum of the harmonic series produces a Brownian movement in the sound. Its phantasm reaches the status of a dynamic and reclusive world order; from energy

and sound ergonomics. Something like its clone. Father of the proportions and mother of music, the harmonic series dominates over the magma world of music arcane language. The mantle of this patriarchal complex consists of a multitude of modal scales that go down from the mantle itself, but of which we know but a tiny fraction, although they integrate a vast abyssal ocean. It is the thalassic modal world.

Some writers say that the modal answers for the spiritual in music. The entire indigenous musical world is modal, either along the big ridge of America or going toward the Great Plains and tablelands until the Great Ocean of the east. Throughout Asia, the Mongolian world the Celtiberian tempos were modal. The Iberian and medieval Gallic were modal. Those from the east advanced to the west sang modal melodies along the Paraupava River, in megalithically starry nights of full moon. Amerindians—who are neither Americans nor Indians—liked it. The proof of this is the story of the wartful Calvinist pirate, Jean de Lery, brigand, buccaneer, thief, bandit, invader, emeritus divider of the Divine Image and biblical upstart. Back in 1500, when he and his oligophrenic group of colleagues sang modal melodies from the top of solemn and Mediterranean mountains of Rio de Janeiro, the Indians were brought to an early Parousia (ecstasy)—the obstinate Tupinambás wanted to hear more and more. Therefore, the modal universe has, launched in the fog of the future times, the seed of a parousia between mythically opposing worlds in the abysmal vértigo, momentarily separated into white and red, constituting itself to the lightning in God *ex sanguine*.

The diversified world is the luminescent world in itself numinous. Its edges touch the borders of Light. This world, whose ethnarches dream of the cosmogenesis in iridisado mantle diversified is real—It is the essential vocation. To the pitch of history, it participates in

sonora. Algo como o seu clone. Pai das proporções e mãe da música, a série harmônica impera sob o mundo do magma da linguagem arcana da música. O manto desse complexo patriarcal é composto por uma infinidade de escalas modais que descem do próprio manto, mas das quais conhecemos senão uma ínfima parte, ainda que integrem um vasto oceano abissal. É o mundo talássico modal.

Dizem alguns escritores que o modal responde pelo espiritual na música. Todo o mundo musical indígena é modal, seja ao longo do grande espinhaço da América ou arremessando para as grandes planícies e terriçais, até o grande oceano do Leste. Toda a Ásia, o mundo mongol. Chamada ou não chamada, a história faz-se presente. Os tempos celtibéricos eram modais. Os ibéricos e gálicos medievais eram modais. Aqueles, do Leste, avançaram sobre o Oeste icônico. Estes cantavam melodias modais ao longo do rio Paraupava, em noites de plenilúnio megaliticamente estreladas. Os ameríndios, que não são americanos nem índios, gostavam. Prova disso é o relato do verrugado pirata calvinista Jean de Léry, salteador, bucaneiro, ladrão, bandoleiro, invasor, emérito divisor da Imagem Divina e arrivista bíblico. Quando, nos idos de 1500, ele e seu oligofrênico grupo de colegas cantaram melodias modais do alto das solenes e mediterrâneas montanhas do Rio de Janeiro, os índios foram levados a um início de parusia (êxtase) – os obstinados tupinambás queriam ouvir mais e mais. Portanto, o universo modal possui, lançada na neblina dos tempos futuros, a semente de uma parusia entre mundos miticamente opostos no vértigo abissal, separados em brancos e vermelhos, momentaneamente constituindo-se, ao relâmpago, em *Deus ex sanguine*.

O mundo diversificado é o mundo luminescente, em si mesmo numinoso. Suas bordas tocam as margens da Luz. Esse mundo, cujos etnarcas sonham a cosmogênese no manto iridisado do diversificado, é real – ele é a vocação essencial. Ao arremesso da história, ele participa dos sonhos

coletivos da humanidade, ele é o grande sonho. Embora vivendo na indigência arcana e nos ermais do desconhecimento, pequenas regiões do mundo têm muito a dizer – como o desenrolar de um papiro hermético – a uma sociedade estiolada pela obsessão da homogeneidade e pela “saarização” do poder crispado. Esse signo é o levantar do cálice na grande missa da era que agora se inicia. Seu arcano principal. *Vocatus et non vocatus Deus adherit*. Que ele nos inspire repouso sob o patamar da história insone.

No momento em que novas ameaças ao Ocidente pairam da Ásia longínqua, é hora de reforçar os valores clássicos ocidentais. O escritor platino Jorge Luis Borges (1899-1986) dizia que a Alemanha é o coração do Ocidente. Eu, no entanto, digo que é a cidade de Goiás, e posso explicar. Encravada no cerne da América do Sul, Goiás – antiga capital do estado brasileiro homônimo – é a crisálida dos melhores valores do Ocidente, forjados na clava incólume do templo medieval: sua alta era, sua mata virgem e sua mãe negra abissal, *Virgo caelestis*. Lá estão os remanescentes daqueles que, *in tabula rasa*, traçaram a divina geometria da proporção ocidental. Sua mesa basilar e rústica, na qual se sentaram, é lembrada até mesmo nos mesilares simples de suas fazendas. Suas auras permanecem em baixo-relevo sobre as madeiras marcadas pela lavra das mãos. *Sic non transit gloria*, essa é a afirmação da geografia celestial. Atualmente desfigurada em níveis devastadores e elementares pela educação iluminista, sua base populacional permanece incólume ao inconsciente medieval, como atestam os ferimentos daqueles que ousaram arremessar-se contra ela.

Os valores contidos nas obras aqui apresentadas estão profundamente estiolados no inconsciente coletivo dos povos de Goiás. Assim sendo, orientei pessoalmente o maestro Joaquim Jayme no sentido de que suas peças oscilassem entre o neomodal e o neotonal para, assim, retratar a

the collective dreams of humanity, it is the great dream. While living in poverty arcane and wilderness of ignorance, small regions of the world have much to say—as the unfolding of an airtight papyrus—to an etiolated society by the obsession of homogeneity and the “desertification” of the crisp power. This sign is the rise of the cup on the great mass of the era that is now beginning. Its main arcane. *Vocatus et non vocatus God adherit*. May he inspire us rest under the threshold of sleepless history.

By the time new threats to the West hover from the distant Asia, it is time to reinforce the Western classical values. The platinum writer, Jorge Luis Borges, (1899-1986) used to say that Germany is the heart of the West. However, I say it's the city of Goiás, and I can explain. Nestled in the heart of South America, Goiás—former capital of the Brazilian state of same name—is the chrysalis of the best values of the West, forged in the unscathed club of the medieval temple, its high era, its virgin forest, and its abyssal black mother, *Virgo caelestis*. There are the remnants of those who in *tabula rasa* traced the divine geometry of the Western ratio. Its basic and rustic table, where they sat it is remembered even in simple mesilares of their farms. Their auras remain in bas-relief on the woods marked by raging hand. *Sic transit gloria*, this is the affirmation of celestial geography. Currently disfigured in devastating and elementary levels by Illuminist education, its population base remain unaffected by the medieval unconscious, as evidence the wounds of those who dared to throw themselves against it.

The values contained in the works presented here are deeply etiolated in the collective unconscious of the peoples of Goiás. Therefore, I personally supervised maestro Joaquim Jayme in the sense that its parts oscillate between neomodal and neotonal to thus portray the other side of this unconscious collective,

outra face desse inconsciente coletivo, no qual se percebe a fímbria de contato entre o medievalismo e o iluminismo. O mesmo se dá no parâmetro harmônico, no vértigo das cadências plagais. É perceptível, em algumas de suas peças, a sobrevivência do fado português modal (o mundo das grandes canções!), no que ele tem de essência e de pré-árabe, não no que tem de maneirista e melismático do pós-árabe.



A coerência das instrumentações contidas neste livro e sua teleonomia são raras em qualquer obra analisável de qualquer época. Não farei comentários a respeito das obras de minha autoria. Numa era dominada por uma complexidade tipicamente fútil e onomástica, não creio que a simplicidade ergonômica das ideias aqui contidas seja rapidamente compreendida. Isso não move o essencial. A era do espírito é a era das águas, dos animais e dos verdes, a era do incomum na arte.

Todas as peças flutuam em torno dos arcanos da água e da Virgem – *benedictio fontis* – a quem são dedicadas. Elas soerguem o espírito rumo à água celestial; ao amor inspirado disperso no universal das galáxias; à mãe arcana e metafísica; à amante primordial; à escada de água para o trono do Espírito; às águas do Criador; à supremacia do amor sobre o conhecimento; às águas da natureza universal e paralela à celestial; à amante do Cântico dos Cânticos – *mare nostrum*; à Rainha dos Doze Povos.

Goiânia, janeiro de 2001.

Introdução do livro *Sinfonia das águas goianas*, de Guilherme Vaz e Joaquim Jaime, publicado pela Agência Goiana de Cultura Pedro Ludovico Peixeira em 2001.

O homem correndo na savana/AnhangueraParanaíba

Man Running In The Savannah/AnhangueraParanaíba

A origem das habilidades extraordinárias

Essas composições para grupo de jazz, assim como as outras, são de primordial importância para a construção da era não moderna. Na verdade, elas são as Demoiselles d'Avignon ao contrário e apontadas diretamente para o terceiro milênio, rompendo com a bestialidade da era anterior. Esses pedaços de arte e retalhos de som foram feitos e gravados, ao longo de pressentimentos e clarividências com firmeza e esperança.

Ao povo comum – antes das coisas virarem arte ou um cesto de palha, antes das coisas virarem as coisas das quais todo mundo fala, existe o mundo do sonho que é a vontade pura. O pilão antes do pilão. A renda antes da renda. O cesto antes do cesto. A borduna antes da borduna. A mó antes da mó. Assim foi feito – antes de ser feito.

Aos filósofos – O ente – o objeto – não participa do primário porque o primário não tem tempo para se fixar e se tornar um ente. No primário o tempo se torna realidade e o homem se torna claridade.

Aos artistas – antes da arte existe o mundo da paleoarte, da paleofania e da paleossonia, este muito ligado a água-viva, e à litofania. Existe também a paleosselva. Antes.

Aos teólogos – Ário de Alexandria dizia que quando a Palavra se fez Carne ocupou o lugar da alma no homem. Uma afirmação belíssima, lin-

Origin of the Extraordinary Abilities

These compositions for jazz group—as well as the others—are of paramount importance for the construction of the non-modern era. In fact they are the reverse of the Demoiselles d'Avignon and they point out directly to the third millennium, breaking up with the previous era bestiality. These pieces of art sprinkled with sound were made and recorded, along premonitions and clairvoyances with solidity and hope.

To the ordinary people—before things become art or a straw basket, before things become the things that everybody talks about, there is the world of dreams which is the Pure Will. The pestle before being the pestle. Lace before being lace. The basket before the basket. The club before the club. The millstone before the millstone. So it was made—before being made.

To the philosophers—The entity, the object, does not participate in the primary because the primary does not have time to settle and become an entity. In the primary, time becomes reality and man becomes brightness.

To the Artists—Before art there is a world of paleoart, of paleofania and of paleossonia, this last one extremely attached to jellyfish and to lithophane. There is also paleojungle. Before.

To the Theologians—Arius of Alexandria said that when the Word was made flesh has taken

the place of the soul in man. That was a fine affirmation, really beautiful—the nest of the great prophets. Since the great churches do not like prophets, his affirmation was ironically considered heresy. Arius (AD 260 to 335) born in Libya and educated at the catechetical school of Lucian of Antioch, was a priest in Alexandria, the second most important city of the Roman Empire. Arius denied the birth of the Word (Art) in the most simple and rudimentary humans. Alexandria was a center of Hellenistic knowledge and the place of the famous school that was dedicated to the expansion of Christianity among the most educated classes. The restless spirit, the subtle dialectic, the vivacious word, poetic imagination, and austere life gave Arius the ascendancy of the clergy and of the religious of his city. From AD 315 his thoughts began to be spread through homilies, letters, hymns, and written *Banquet*. Main point of his doctrines: the Father is unique, Unbegotten, uncreated, eternal and without a beginning, the only one who is the Source; predates the son, if not we would have two uncreated beings and the denial of the oneness of God (the Spirit); if the father produced the son he began to exist in time (“there was a time in which the Word did not exist”); (the Word comes from the not-being, it is not eternal, it was created out of “nothing” in time); the Word is pure creature, mutable, being able to conquer new perfections. In the Hellenistic scheme logos was eon, immediately below God—a kind of organizer—the same principle which orders the chaotic matter; according to Alexandria Filon’s conception”. God transcends the world so absolute that it cannot get in touch with him”; the Word is full of grace, but it was elevated to the status of God’s creation (it is possible to call him God, but it is necessary to discern that such term must be understood in a proper way, or improperly); his moral perfection and his faithfulness to

díssima. O ninho dos grandes profetas. Como as grandes igrejas não gostam de profetas, a sua afirmação foi considerada ironicamente uma heresia. Ário (260 a 335 d.C.), nascido na Líbia e educado na escola catequética de Luciano de Antioquia, era sacerdote em Alexandria, segunda cidade do Império Romano. A negação de Ário construiu a base reacionária do cristianismo não abrigando o nascimento da Palavra (arte) nos mais simples e rudimentares seres humanos. Alexandria era um centro de conhecimento helenístico e lugar de uma famosa escola dedicada à expansão do cristianismo entre as classes mais cultas. O espírito inquieto, a dialética sutil, a palavra vivaz, a imaginação poética e a vida austera conferiram a Ário a ascendência sobre o clero e as religiosas de sua cidade. A partir de 315 d.C. começou a propagar o seu pensamento através de homilias, cartas, canções sacras e o escrito *Banquete*. Pontos centrais da sua doutrina: o Pai é único não gerado, não criado, eterno e sem princípio, o único que é a origem; é anterior ao filho, se não teríamos dois não gerados e a negação da unicidade de Deus (do Espírito); se o pai gerou o filho, este começou a existir no tempo (“houve o tempo em que o Verbo não existia”); (o Verbo vem do não ser, não é eterno, foi criado do “nada”, no tempo); o verbo é pura criatura, mutável, podendo conquistar novas perfeições. No esquema helenístico o logos era éon imediatamente abaixo de Deus, uma espécie de organizador, o princípio que ordena a matéria caótica; segundo a concepção de Filon de Alexandria “Deus transcende o mundo de forma tão absoluta que não pode entrar em contato com ele”; a Palavra é plena de graça, mas foi elevada à condição de criação de Deus (pode-se chamá-lo de Deus, mas é necessário ter presente que tal termo deve ser entendido de maneira própria, ou de modo impróprio); sua perfeição moral e sua fidelidade à bondade de Deus valeram-lhe a glorificação; e unido a Deus pelo querer (união moral). Como a sua visão da natureza humana

derivava de Platão, para este o ser humano é matéria animada pelo espírito ao interpretar Jo I 1 a 4, Ário dizia que quando a Palavra (inspiração) se fez Carne, ela ocupou o lugar da alma no profeta. Assim dizia Ário de Alexandria no século II d.C. Eu digo: a Palavra é o mundo da vontade pura. (Danilo Mandoni e comentários de Guilherme Vaz).

Ária setentrional rumo norte é uma composição para sopro, percussão e voz. Gravada em Goiânia no ano de 2001. As palavras dizem tudo.

Os meninos do Afeganistão, para acordeom e orquestra, para estes heróis do deserto.

O homem andando no cerrado é uma composição para orquestra que fala tanto das savanas mundiais como do cerrado brasileiro. A palavra é a música.

AnhangueraParanaíba é uma composição que diz respeito ao cruzamento dessas duas avenidas às 21:00 h na cidade de Goiânia.

Cinco e meia da tarde, *Ao pé da letra* e *O homem correndo na savana* foram gravados em concertos ao vivo no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, entre setembro e outubro de 1975; quero notar a excelência do desempenho dos músicos que me acompanharam nesta obra. Que Deus abençoe a Palavra.

Aos músicos

Não sabemos o que está por trás do som de um paneiro de couro amarrado ao tronco oco de madeira. Sabemos apenas que o seu som nos faz estremecer. Portanto, não sabemos nada de coisa alguma e a história da música e do homem ainda não começou. Todos estão à margem da arte, da história e do conhecimento apesar de falarem muito e de escreverem muito. A música nasce dos instrumentos, da voz dos pressentimentos e dos sonhos, mas o homem insiste em vê-la nascer do papel. Nada sabemos. Não nos dirigimos para o som dos elementos, nem dos arcanos, nem dos couros ancestrais, na prática

God's goodness earned him glorification; and united to God by willing (moral unity). Since his view of human nature derived from Plato; to him, human being is matter animated by the spirit when he interprets Jo.1:1-4. Arius said that when the Word (Inspiration) became flesh it took the place of the soul in the Prophet. So said Arius of Alexandria in the second century AD. I say: the Word is the World of Pure Will. (Danilo Mandoni and Guilherme Vaz's commentaries).

Septentrional Aria Towards North is a composition for Wind, percussion, and voice. Recorded in Goiânia in this year of 2001. The words say it all.

The Boys of Afghanistan, for accordion and orchestra, dedicated to those heroes of the desert.

Man Walking in the Cerrado, is a composition for orchestra that talks about both the world as well as the Brazilian Cerrado savannahs. The Word is music.

AnhangueraParanaíba is a composition that talks about this crossing of these two Avenues at 9 PM in the city of Goiânia.

Five Thirty in the Afternoon, *Just As It Is*, and *Man Running in the Savannah* were recorded in concerts live at the Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro between September and October of 1975; I would like to mention the excellence of the musicians' performance who kept it up with me in this work. May God bless the Word.

To the Musicians

We do not know what is behind of the sound of a leather paneiro basket wrapped around a hollow wooden. We only know that its sound makes us tremble. Therefore, we know nothing about anything at all and Music and Man History has not even begun. All are on the fringe of art, history, and of knowledge despite much talking and writing. Music is born of instruments, of premonitions and dreams voice, but man insists on seeing it being born on paper. We know nothing.

We don't address ourselves to the sound of the Elements, nor of the Arcana, neither the ancient leather; practicing a total ignorance every day. We do the same with the World and Civilization. Therefore we are in the Pre-Age and in the Pre-Era—everything else is just attempts. Neither Man nor Art were actually born yet. We do not know the phenomenon. Indigenous groups do not sing if they haven't dreamed of the song first. We do not dream daily with theophanies. We do not create what must be created. There is no faith. There are no inscriptions written in stones. But there is the extraordinary.

de uma ignorância total e cotidiana. O mesmo fazemos com o mundo e com a civilização. Portanto, estamos na pré-idade e na pré-era – tudo mais são tentativas. Nem o homem nem a arte nasceram ainda. Não conhecemos o fenômeno. Grupos indígenas não cantam sem antes terem sonhado com o canto. Não sonhamos diariamente com as teofanias. Não criamos o que deve ser criado. Não há fé. Não existem inscrições nas pedras. Mas existem os extraordinários.

OBS.: paneiro [1 A basket made of vines or taboca (a type of bamboo—*Guadua Weberbaueri*) with wings. 2 Rear bank of small boats, for passengers. 3 Kind of wicker carriage. 4 Piece tinplate, mostly old, where builders put the mortar they are using.]

OBS.: paneiro [1 Cesto de cipó ou taboca com asas. 2 Bancada à ré dos pequenos barcos, destinada aos passageiros. 3 Espécie de carruagem de verga. 4 Peça de folha de flandres, geralmente velha, em que os pedreiros põem a argamassa que estão utilizando.]

Text published in the booklet of *The man running in the Savannah* CD, released in 2003.

Texto publicado no encarte do CD *O homem correndo na savana*, lançado em 2003.

O deslitição do universo

The Discontent Of The Universe

O que nós queremos dizer é que uma árvore é uma civilização. Como todas as civilizações, ela abriga civilizações auxiliares. Essas civilizações podem ser constituídas de seres da interface mineral, animal, passando por todas as escalas dos seres vivos conhecidos ou não, até a contenção de cargas elétricas desconhecidas, e conhecendo o mundo da matéria vestigial onde começa o mundo espiritual.

A árvore contém todos eles. Essas civilizações estão divididas por espécies que, por sua vez, constituem macrocivilizações conjugadas e similares, como a do baobá na Austrália, a do pau-brasil em São Gabriel no alto rio Negro, a da mangaba nos chapadões e cerrados da América do Sul, a da saboarana no médio rio Negro; o que nós estamos dizendo é que a civilização não é um conceito único do homem. Existe também a civilização das térmitas. Portanto, estamos propondo o deslitição do universo. Denominamos falso e artificial o litição anterior não servindo à diversidade mas ao contrário à homoinstancialidade hegemônica. Portanto, contrária à vida e ao clássico axioma de Eros tal como proposto pelos antigos, essencialmente diversico e abrangente em toda criação. Sentimo-nos felizes ao lado de nossos companheiros, as pedras, os animais e as plantas; somos parentes deles de alguma forma. Queremos propor também não somente a história do homem mas também a dos falcões, a do gavião-real do Amazonas, a dos cervos indianos, a do leopardo branco do Himalaia, a da baleia-azul, a do puma dos Andes, entre muitas outras (a fauna dos ... como sempre).

Queremos também dizer claramente para todos ouvirem que o homem que constrói móveis com “madeira de lei” é semelhante ao homem que constrói seu jardim com pedras de Machu Picchu.

What we are trying to say is that a tree is a civilization. Like all civilizations, it houses auxiliary ones. These civilizations may consist of beings from mineral or animal interface going through all scales of the living beings known or not, even the containment of unknown electrical charges and knowing the world of vestigial matter, where the spiritual world begins.

A tree contains all of them. These civilizations are divided into species that in turn, are combined and similar macrocivilizations such as the baobab in Australia, the Brazilwood in San Gabriel in the upper Rio Negro, the hancornias the plains and savannas of South America, saboarana in the middle Rio Negro. What we are saying is that civilization is not a unique concept of man. There is also the civilization of the térmites. Therefore, we are proposing the discontent of the universe. We call the previous discontent false and artificial not good for diversity, but instead to the hegemonic “homo-instanceness”. Therefore; contrary to life and Eros’ classic axiom—as proposed by the ancient ones—essentially diversified and comprehensive in all creation. We are happy alongside our companions: stones, animals, and plants; we are their relatives in some way. We want to propose also not only the history of man but also the Hawks’, the harpy Eagle’s, the Indian deer’s, the white Himalayan leopard’s, the blue whale’s, the Andean Cougar’s, among many others (fauna of ... as always).

We also would like to say clearly so that everyone can hear that the man who builds furniture with “hardwood” is like a man building his garden with stones from Machu Picchu.

We are saying and stating that there are writing signals among animals and the beings called “trees” hold an type of unknown knowledge to man. We are saying in every way that all living beings have language and even minerals possess it. What does this mean to art? Why is this position important to the art practiced by the current and previous man? First and foremost it fights deadly anthropocentrism present in culture and in Western art. There are clear art signs in all living beings, including in the translucent. Secondly, and no less important, it unites man with the universe magnifying him by the humiliation of his arrogance. We are proposing the discontest of the universe. We are proposing the coexistence of all civilizations in the universe, known or unknown.

This proposal begins with the movie installation *A Árvore* in Niterói Contemporary Art Museum: and goes ahead with the right and unknown destination. There is no art without man and there is no man without art. There is no man without world.

To Camilo

To Sergio

Goiás Southern Highlands

February 20, 2003

(To the director Sérgio Bernardes)

Estamos dizendo e afirmando que existem sinais de escrita entre os animais e que os seres denominados “árvores” detêm um tipo de conhecimento desconhecido para o homem. Estamos dizendo em todos os sentidos que todos os seres vivos possuem linguagem e mesmo os minerais a possuem. O que isso significa para a arte? Por que é importante essa posição para a arte praticada pelo homem atual e anterior? Em primeiro lugar, e mais importante, ela combate o antropocentrismo letal presente na cultura e na arte ocidental, onde cegos conduzem cegos por ruas de tráfego. Existem sinais claros de arte em todos os seres vivos, inclusive nos translúcidos. Em segundo, e não menos importante, ela irmana o homem com todo o universo engrandecendo-o pela humilhação de sua arrogância homogênea. Estamos propondo o deslitição do universo. Estamos propondo a convivência de todas as civilizações do universo, conhecidas ou não.

Essa proposta começa com a cineinstalação *A árvore* no Museu de Arte Contemporânea de Niterói: e segue à frente com o destino certo e desconhecido. Não há arte sem homem e não há homem sem arte. Não existe o homem sem mundo.

Para Camilo

Para Sérgio

Chapadas do Sul de Goiás,

20 de fevereiro de 2003

(Para o diretor Sérgio Bernardes)

Nósenãonós

Weandnotwe

I. Qualquer objeto que não pertença à quina de um edifício feito por um arquiteto idiota é importante para a humanidade. Qualquer som que não pertença ao Grande Dragão viscoso e obscuro que se vê nas ruas inspira os ouvidos dos que respiram com alegria. Não é necessário pensar muito para que isso aconteça. Só é necessário penar com beleza e com excelência. Isso não é uma medida de tempo. É uma medida de qualificação.

II. Não sabemos o que somos até hoje porque isso não tem a menor importância, o que nada em mares de esplendor como o Mar Vermelho sabe disso. A arte quando brilha como a pele das grávidas e arfa o ar verde não quer saber quem é. “Não pense enquanto você puxa a corda do arco” – diz o mestre arqueiro. Só pense quando com a flecha no alvo você estiver passeando como os seus amigos sob as alamedas de romãs. Como os brasileiros pensam.

III. O Rio não foi feito para pensar, o Rio foi feito para a arte. O pensamento do Rio é o pensamento criador; não é o pensamento dos ossos em revolta. Por isso os seus habitantes gostam de pensar durante e depois, mas nunca antes – essa é a essência da arte. Essa foi a prática do insuportável Bernini, do admirável Rodin, e do divino Brancusi. O pensamento inspirado é prêmio com o qual o Rio foi coroado e quem fez isso não é como o homem que pode se arrepender. Não haverá arrependimento. Parece-me que os antigos do Rio aprenderam isso com os índios do fundo da baía, especialmente nas ilhas entorno de Itaoca. Lembre-se: “Toda poesia é concreta”. Esse é

I. Any object that does not belong to the corner of a building made by a stupid architect is important for humanity. Any sound that does not belong to the Great slimy and dark dragon which sees itself on the streets inspires the ears of those who breathe with joy. It is not necessary to think hard to make it happen. What it just need is to grieve with beauty and excellence. This is not a measure of time. It is a qualification measure.

II. We have not found out what we are until now because it has no importance, he who swims in splendor seas like the Red Sea knows that. Art when shines like the skin of pregnant women and pants green air does not care who it is. “Do not think while you pull the bowstring”—says the master archer. Just think when with the arrow at the target you are walking like your friends under the groves of pomegranates. As Brazilians think.

III. Rio was not made to think, Rio was made for art. Rio thinking is the creative thinking; It is not the thinking of bones in rebellion. For that reason its inhabitants like to think during and after, but never before—this is the essence of art. That was the practice of unbearable Bernini, the admirable Rodin, and the divine Brancusi. The inspired thought is the prize with which Rio was crowned and whoever did this is not like man who might regret. There will be no repentance. It seems to me that the old people from Rio learned that with the Indians of the bottom of the bay, especially the ones on the islands surrounding Itaoca. Remember:

"All poetry is concrete." Poetry is Rio. Enough of Bauhaus, enough of modernity, enough of rectangular animals.

IV. Therefore one needs to think that this exhibition does not exist so that from this absence one could think of it. Thinking of its existence already reifies. It's not art. Something may or may not float in the air. This is the perception of the man standing somewhere. He can start walking. One must save the water of the martyrs. Those who have not thought before.

V. One must try to decipher Brazil: tigers do not allow themselves to be observed this way. The puzzle does not support the ego.

VI. The most important thing of this exhibition is that it is not from the twentieth century, just as the bottom of the workshops and medieval corporations are not. One must not to be present the disruptive Enlightenment. Rio does not disaggregate, this is its power. So the old ones gave the city Eros' power.

VII. One must make the secular work for the holy from a new spiritual geometry as practiced by Indians.

VIII. Any object that does not belong to a building designed by a devitalized architect is important for humanity. Reply. A big hug. There is nothing missing here.

o Rio. Basta de Bauhaus, basta de modernidade, basta de animais retangulares.

IV. Portanto, é preciso pensar que esta exposição não exista para a partir desta não existência poder pensá-la. Pensar em sua existência já reifica. Não é arte. Algo pode ou não flutuar no ar. Essa é a percepção do homem parado em algum lugar. Ele pode começar a caminhar. É preciso gravar a água dos mártires. Aqueles que não pensaram antes.

V. É preciso tentar não decifrar o Brasil, os tigres não se deixam observar desta maneira. O enigma não suporta o ego.

VI. O mais importante desta exposição é ela não ser do século XX, como o fundo das oficinas e corporações medievais não são. É preciso não estar presente o iluminismo desagregador. O Rio não desagrega, essa é a sua potência. Por isso os antigos atribuíram à cidade a potência de Eros.

VII. É preciso fazer com que o secular trabalhe para o sagrado. De uma nova geometria espiritual como praticada pelos índios.

VIII. Qualquer objeto que não pertença a um prédio projetado por um arquiteto desvitalizado é importante para a humanidade. Responda. Um grande abraço. Aqui não falta nada.

Presentation of *Nósenãonós*, video installation conducted in partnership with the filmmaker Sérgio Bernardes and exhibited at Centro Cultural Banco do Brasil, Rio de Janeiro, in 2003.

Apresentação de *Nósenãonós*, vídeo-instalação realizada em parceria com o cineasta Sérgio Bernardes e exibida no Centro Cultural Banco do Brasil, Rio de Janeiro, em 2003.

Música em Manaus

Music In Manaus

Os perfumes do nada e o grande perfume do abismo infinito

Alta noite na selva. A potência do ermo na unidade. Claramente pressentida pelos ossos. Os ossos têm uma potência de percepção não descoberta. Os antigos sabiam disso e a citaram diversas vezes. Salomão a comentou. Etnarcas anteriores escreveram com inspiração sobre ela e a aplicaram como a etnomedicina. Potências desconhecidas. Apenas e somente existências flutuando sobre o oceano do desconhecido. Extremo ocidente do Brasil. A fronteira abandonada. Os ermais do mundo. Os perfumes do nada. Os perfumes do abismo. Povoados de centenas de etnias indígenas, algumas vestigiais como os borboletas raramente vistos, que dormem ao relento embaixo de árvores sobre esteiras de palha, não têm armas e vivem de coleta de mel e de frutas da selva, sem pouso certo. As dezenas de povos ao longo do rio Preto jamais codificados. Os meus amigos araras, de língua isolada, pequenos e sorridentes – hábeis construtores de redes de algodão cru, e até os gigantescos tuparis, cintas-largas, nhambiquaras, Zoro-Panganjej, gaviões-ikolens. Demografias expandidas. Exodia. Gigantescos dramas e tragédias perpassam todo o espaço. O éter das coisas. Envolvem brancos mestiços e índios. Sempre o poder econômico de um lado e de outro. Quanto mais lutam e quanto maior a luta mais pobres e miseráveis ficam, índios e brancos. A base dos dramas – a mais extasiante das conjunções naturais conhecidas e uma das mais poderosas: a Amazônia Ocidental. Funcionários Federais destinados a protegê-la tornam-se corruptos e são conhecidos de toda a população vernacular.

The Perfume of Nothing and the Great Perfume of the Infinite Abyss

Late at night in the jungle. The wilderness power in unity. Clearly felt by the bones. The bones have a perception of power undiscovered. The Ancients knew this and cited several times. Solomon mentioned it. Previous ethnarches wrote with inspiration on her and applied as ethnomedicine. Potential unknown. Only and simply existences floating on the unknown ocean. The far West of Brazil. The abandoned border. The deserted part of the world. The Fragrance of Nothingness. The Abyss Perfumes. Villages of hundreds of Indigenous ethnic groups some traces as butterfly rarely seen sleeping in the open underneath trees on straw mats, there is no weapons, and they live out of collecting honey and jungle fruits without a fixed home. The dozens of peoples along the Rio Preto who have never been coded. My Arara friends of isolated language, small and smiling skillful builders of raw cotton hammocks, and even the gigantic Tupari, Cintas Largas, Nhambiquara, Zoro-Panganjej, Gavião-Ikolen. Expanded demography. Exodia. Gigantic dramas and tragedies pervaded all space. The Ether of Things. It involves Whites, mestizos, and Indians. There is always the economic power on one side and the other. The more they fight and the bigger the struggle the poorer and more miserable they get—both Indians and Whites. The basis of Dramas—the most ecstatic of known natural conjunctions and one of the most powerful: The Western Amazon. Federal officials assigned to protect it become corrupt and are known throughout the

vernacular population. Foreigners are seen everywhere and nobody knows what they are doing, always go running to some unknown place they are keen to hide. Always. Rondônia.

Armed with a 32 revolver pointed to the ground and with the relaxed arm down I crossed an empty corner where there was a repulsive energy. I entered a dark street and then turned to another dark street leading to my house. Rua Mogno. A wooden shack called Garapa—typical of the early settlers, which I myself had built. Six large wooden Windows locked with horizontal bandeiristas style locks inside—inside a large empty space with no division. Two bars of hardwood supported a giant hammock, a jug of water and a glass. Nothing else. A map of the world history with frayed wings and spread over the washed concrete floor, resting as something that had broth from heaven. Like a burning leaf of Giant Andiroba. A two-rude-trestle-and-planks table held hundreds of indigenous physical pieces of archeology and recent physical anthropology, but this table belonged to everybody, it wasn't mine. I never considered it mine neither my friends, like Ricardo de Souza, thought so. Neither the Indians. That table was the Question mark and it had no name nor master. It was a question, and only the question had owner. They belong to the Private Property Domain of the Pygmies Men. It was a poor and dangerous neighborhood, The place was populated by ambushes and unknown eminences, and I slept in the large hammock with my gun cocked in my right hand. I had suffered a series of threats, all based on extortion. Even from the city's rich elite. I could not walk unarmed because they would not respect me. Scars. There there is no respect for peace and I feel I have a temperament that can somehow respond to that. I never doubted it. I am looking for unknown gaps that could only be found there, and I found them. I would not give in, in

Estrangeiros são vistos por todos os lados e ninguém sabe o que estão fazendo, passam sempre correndo para algum lugar desconhecido que fazem questão de esconder. Sempre. Rondônia.

Armado de um revólver calibre 32 apontado para o chão e com o braço relaxado para baixo, atravessei uma esquina vazia na qual havia uma energia repugnante. Entrei em uma rua escura e em seguida dobrei para outra rua escura que dava para minha casa. Rua Mogno. Um barracão de madeira denominada garapa, típico dos primeiros colonizadores que eu mesmo tinha construído. Seis grandes janelões de madeira trancados com travas horizontais bandeiristas por dentro – no interior um grande espaço vazio sem nenhuma divisão. Dois travessões de madeira de lei apoiavam uma rede gigante, um garrafão de água e um copo. Nada mais. Um mapa da história do mundo esgarçado pelas pontas e estendido sobre o chão de cimento lavado, pousado como uma coisa que tivesse caído do céu. Como uma ardente folha de andiroba gigante. Uma mesa de dois cavaletes rudes e pranchas apoiava centenas de peças de arqueologia física indígena e antropologia física recente, mas essa mesa era de todos, não era minha. Nunca a considerei minha e nem os meus amigos, como Ricardo de Souza, a consideravam. Nem os índios. Aquela mesa era a interrogação e ela não tem nome nem dono. Ela era a pergunta, e somente as respostas têm dono. Pertencem ao domínio da propriedade privada. Dos homens pigmeus. Era um bairro pobre e perigoso, povoado de tocaias e eminências desconhecidas, e eu dormia na grande rede com a arma engatilhada na mão direita. Tinha sofrido uma série de ameaças, todas tendo como base a extorsão. Inclusive da elite rica da cidade. Não podia andar desarmado porque não me respeitariam. Cicatrizes. Ali não se respeita a paz e eu pressinto que tenho um temperamento que de alguma forma pode responder a isso. Nunca duvidei disso. Estava procurando lacunas desconhecidas que so pode-

riam ser achadas lá, e as achei. Não voltaria atrás de maneira nenhuma por nenhum tipo de ameaça. Não recuei. Isso não era assunto para mim e muito menos para uma área do meu cérebro. Isso não tinha existência. Era nada. Certa vez observei um barulho se aproximando da casa de madeira aos passos, pareciam pessoas; era um cavalo que observava por uma fresta da madeira com um olho gigante, pastava por ali nas altas horas da noite. Caminhava com calma. Era o hipertexto.

Um anglo-saxão me disse na Prefeitura que já tinha trabalhado para a espionagem e que agora, num tom humanista, trabalhava numa organização de ajuda médica sediada na capital do seu país. Não soube me explicar de onde vinha o dinheiro para isso. Engasgou. Era gordo feio e frio. Disse-me que a bandeira do Brasil era muito feia e parecia bandeira de crioulos. Oferecia dinheiro vivo para a Prefeitura comprar aparelhos de hematologia que ele ofereceria para o desgraçado e miserável hospital municipal. Disse que nada tinha a ver com a pesquisa genética e que não colhia amostras de sangue dos índios para pesquisa de seus códigos. Falava isso como alguém que comprava pão sem respeito pelo padeiro. Quase o prendi. Faltaram-me as algemas de prata. As chaves dessas algemas se perdem facilmente. E isso seria o ideal. Ele caiu de uma canoa no rio Roosevelt e nunca mais foi visto. O gordo e sanguíneo presidente Ted Roosevelt andou centenas de milhas nesse rio e nunca caiu de uma canoa, apesar do seu peso grotesco. Ele adorava a Amazônia. Comia onças no espeto.

Ante as notícias de bandidos em Moscou, telefones digitais em taperas de miseráveis, GPS na mão de cretinos traficantes e caçadores profissionais de animais selvagens, prostituição laqueada, *nouvelle cuisine*, praticada por dementes e psicopatas, códigos de barra aplicados sobre adultos e crianças, numa era em que eles denominavam de terceiro milênio [mas que na verdade era o fim desordenado do segundo], soube também que ha-

any way for any type of threat. And I did not. It was not a matter for me to solve, let alone to an area of my brain. It didn't have existence. It was nothing. Once I heard a noise approaching the wooden house step by step, it sounded like people, but in fact it was a horse who watched through a crack in the wood with its enormous eye, it was grazing over there in the dead of night. He walked calmly. It was the hypertext.

An Anglo-Saxon told me at City Hall who had worked with espionage and now, with a more humanist tone he worked for a medical relief organization based in the capital of his country. He could not tell me where the money to do that came from. He got stuck. He was fat, ugly, and cold. He told me that the Brazilian flag was really ugly and it looked like niggers' flag. He would offer cash to buy the City hall's Hematology devices that he would have offered to the wretched and miserable municipal hospital. He said he had nothing to do with genetic research and did not gather blood samples from the Indians to research their codes. He spoke like someone who bought bread without respect for the baker. I almost put him in jail. I missed my silver handcuffs. The keys of these handcuffs are easily lost; and that would be ideal. He fell out of a canoe in the Roosevelt River and was never seen again. The fat and Sanguine president Ted Roosevelt walked hundreds of miles in this river and never fell out of a canoe, despite its grotesque weight. He loved the Amazon. He would eat jaguars on a stick.

Before the news of bandits in Moscow, digital phones in miserable shanties, GPS in the hands of cretin drug dealers, and wildlife professional hunters, lacquered prostitution, *nouvelle cuisine* practiced by mandmen and psychopaths, bar codes applied to adults and children, in a time they called the third millennium [but in fact it was the disordered end of the second] I also knew that there was a Russian orchestra

established in Manaus—the semi-capital of Amazonas. The correct one should be Itacoatiara. At that moment the idea of MANAOS MUSIK broke out coupled with the idea of using ancient instruments and indigenous songs, besides hunting murmurs dating back to the Palaeolithic. The work was drawn in my mind as an archaic geometric plane. And the simple name of it is a variation. I sang the song everywhere on the city streets and emerged everywhere day and night, a eclampse, and I confess that its best move was imagined in a bank that had been robbed fifteen minutes before that time, that situation almost led me to ecstasy, if not completely. In the East West gravitation of my large hammock, I thought several times about it and confessed that song several times to my friend, Ricardo de Souza, to whom I owe, among other things, my life. Ricardo de Souza, the bandit from Galileia, MG in a time that he only use a mustache on his right cheek and shaved the left side. Once a dry human ear was sent to me in a mail envelope with a note saying: “Your worst enemy has moved from here”. Ricardo de Souza was born in the camp of Galileia, Minas Gerais and had moved to the jungle with the first wave of migrant bandeiristas. He got malária 6 times. He almost died in some of them. He was a euphoric, a cheerful and positive type. He was also a nameless master of the kitchen of the great hinterlands, a giant. In his bandit times he had a mustache only on one side. This demarcated his group. According to him, he had to get out of there to the Jungle. He never confessed me anything about it. he only told me that deep in the the jungle, near the Bolivian border, he had found a bearded man living on top of a tree. I did not ask for more. On the opposite side there was the ecstasy of taking macaloba an aluminum bowl under the burning sun of the Guarita village of the Gavião-Ikolen. Ecstasy added to the pleasure of listening to Guiwan, the flute

via uma orquestra russa estabelecida em Manaus – a semicapital do Amazonas. A verdadeira será Itacoatiara. Nesse exato momento eclodiu a ideia da MANAOS MUSIK acoplada à ideia de usar instrumentos milenares e canções indígenas, além de murmúrios de caça que datavam da era paleolítica. A obra se desenhou na minha mente como um plano geométrico arcaico. E o nome simples disso é uma variação. Eu cantava a música por todos os lados nas ruas da cidade e ela eclodia por todas as partes, noite e dia, numa eclampsia, e confesso que o seu melhor movimento foi imaginado num banco que tinha sido assaltado há quinze minutos; essa situação quase me levou ao êxtase, se não completamente. Na gravitação Leste-Oeste da minha grande rede, pensei diversas vezes nisso e confessei diversos momentos dessa música ao meu amigo Ricardo de Souza a quem devo entre outras coisas a minha vida. Ricardo de Souza, o bandoleiro de Galileia (MG), no tempo em que só usava bigode do lado direito do rosto e raspava o do outro lado [o esquerdo]. Uma vez mandaram uma orelha seca humana dentro de um envelope de correio com o bilhete: “O seu último inimigo mudou daqui”. Ricardo de Souza era natural do arraial de Galileia e tinha vindo para a selva na primeira leva de bandeiristas migrantes. Tinha sofrido seis malárias. Tinha “semimorrído” em algumas delas. Era um eufórico, um alegre e um positivo. Mestre inominável da cozinha dos grandes sertões, um gigante. Nos seus tempos de bandoleiro usava bigode de um lado só. Isso demarcava o seu grupo. Segundo ele teve de sair de lá para a selva. Não me revelou mais nada sobre isso. Só me disse que nos fundos da selva, na fronteira com a Bolívia, tinha encontrado um barbudo morando em cima de uma árvore. Não perguntei mais. Do lado oposto havia o êxtase de tomar macaloba numa cuia de alumínio no sol ardente da aldeia Guarita dos gaviões-ikolens. Êxtase. Somado a outro de ouvir o Guiwan, a flauta e o fagote dos zoro-panganjej. Instrumento que

durava três dias. Depois as tabocas secavam e o instrumento acabava. Pensar que um violino do homem branco [o mundo grego] da marca Stradivarius dura 400 anos e é guardado em caixas de veludo vermelho. Negócios são negócios. Todos os meus conceitos de organologia mudaram radicalmente, e vi que a organologia do provisório era a mais alta de todas, sobretudo mais alta do que a organologia do permanente. Que infinita alegria! O instrumento que durava segundos subia mais alto para o mundo dos significados do que o durava séculos! Que infinita alegria! Eu também queria saber se o homem conseguiria viver sem a propriedade privada, e pude perceber com os índios com os quais vivi que, ao contrário disso, o homem só pode sobreviver sem a propriedade privada. Completamente. Somente sem ela o homem permanecerá vivo na face da Terra. Mais uma lacuna fora preenchida, e meus ossos emitiam pura luz. Pura luz. Tudo ficou claríssimamente explicado e profetizado após os meus cinco anos de convivência com os povos indígenas da fronteira ocidental brasileira. Nas vastas e dilatadas universidades das selvas. Os gaviões-ikolen têm grandes saudades de Apoena Meireles que defendeu seus territórios em armas. Uma vez disse que iria ficar de cabelos brancos na selva. Mas isso não aconteceu.

A etnia gavião-ykolen fechou comigo imediatamente. Fabricaram os violinos paleolíticos iritiraam. Ensaíram as canções, escolhendo as melhores; ensaiaram e aperfeiçoaram os murmúrios de caça; colocaram suas roupas miseráveis em sacolas de plástico velhas e nos preparamos para o grande combate de enfrentar uma orquestra filarmônica bielorrussa dentro do Teatro Amazonas em Manaus, a cerca de mil e duzentos quilômetros do local onde estávamos. Iniciamos a expedição longuíssima. Chegamos, vimos e vencemos. Os bielorrussos aplaudiram os índios batendo os pés sobre o solo numa saudação clássica de orquestra. Um anjo me disse: pare! As bodas do

and bassoon of the Zoro-Panganjej, an instrument that lasted three days. After that, the Guadua bamboos dried out and the instrument was gone. Just think that a white man Stradivarius violin [the Greek world] would last 400 years and are stored in red velvet boxes. Business is business. All my concepts of Organology changed radically, and I realized that the Provisional Organology was the highest of all, especially higher than Organology of the Permanent. What an infinite joy! The instrument that lasted a few seconds rose higher into the world of meanings than the one that lasted centuries! What an infinite joy! I also wanted to know if man could live without private property, and I could notice with the Indians with whom I lived that—it's the opposite of that—man can only survive without private property; completely. Only without it man will remain alive on earth. Another gap had been filled, and my bones emitted pure light—Pure Light. Everything was explained and predicted very clearly after my five years of living with the indigenous peoples of the Brazilian West Frontier. In the vast and dilated universities of the Jungle. The Gavião Ikolen miss very much Apoena Meireles who defended their territory in arms. Once she said she would get her hair become white, the jungle laughed. But this did not happen.

The Gavião-Ikolen ethnic group settled with me immediately. We made the iritiraam Paleolithic violins. They practiced the songs choosing the best ones, they practiced and improved Murmúrios de Caça, they put their shabby clothes in old plastic bags and we got ready for the great battle of facing the Belarussian Philharmonic Orchestra in the Teatro Amazonas in Manaus, around a thousand two hundred kilometers away from the place where we were. We started the expedition. It was very long. We came, we saw, and we won. The Belarussian applauded the Indians stamping their feet on the ground

in a classic Orchestra greeting. An Angel told me—Stop! The Wheat Wedding with blood already have given each other, the wedding of Matter with the Spirit had already been done. Stop it! Stop it! There it is the Wolf's Altar where it will always return in times of the Great Night. The wedding of the Eagle with the Great Ocean has already happened. The Firesphere had settled in the Endless. The Angel was there. The bronze face man.

You also born in the darkness
Meister Eckhart

The Kabuki and Pollock in the Great Forest, the Ikolen the Nothing

Asia and Expressionism are eerily present in the Amazon, as well as Nothingness. Asia through the inexplicable and abstruse geometries in their objects and their bodies marked with fire and scarification, many with great pain. They are Mongols and Asians, they have never been Indians. Their presence dates back to 50,000 years but I think it will retreat to 200,000 years. Mongols Knights of the Golden Horde crossed the Karakoum, near Lake Baikal until Budapest putting thier cavalry over frozen river beds. They are really there. The Cocoa geometry, the hull of Matamata, the Smooth-fronted caiman, the Açus pervade all invisible and Physical Randomic Geometry. The universe is inspirationally geometric, both in Mega as the Nano dimensions. Where less proportion can be seen, it reigns in a more cruel way. Tudo é Geométrico. Rothko as well. But free hand—always the free hand—in order that the intelligible becomes inexplicable. Never gets there, ever. Expressionist is walking hitting the floor and fraying, bleeding against leaves, thorns, and vines in a dense forest with the sun in the Vertical zenith. Near Pollock's sacred blasphemy are child-

trigo com o sangue já se deram; o casamento da matéria com o espírito já havia sido feito. Pare! Pare! Aí está o altar do lobo para onde ele voltará sempre nas horas da grande noite. As bodas da águia com o grande oceano já se deram. A fotossfera tinha se instalado no sem-fim. O anjo estava lá. O cara de bronze.

Também tu nasceste na escuridão.
Meister Eckhart

O kabuqui e Pollock na grande floresta, os ikolens e o nada

A Ásia e o expressionismo estão assustadoramente presentes na Amazônia, assim como o nada. A Ásia, pelas geometrias inexplicáveis e abstrusas nos seus objetos e nos seus corpos, marcadas a fogo e escarificação, muitas com grande dor. Eles são mongóis e asiáticos, jamais foram índios. Datam-se presenças de 50.000 anos, mas acho que recuará para 200.000 anos. Mongóis cavaleiros da horda dourada atravessaram de Karakoum, nas proximidades do lago Baikal, até Budapeste colocando a sua cavalaria por rios de leitos congelados. Eles estão lá mesmo. A geometria do cacau, o casco da matamatá, do jacaré real, o açu impregnam toda geometria randômica física e invisível. O Universo é inspiradamente geométrico. Tanto nas megas dimensões quanto nas nanos dimensões. Onde se vê menos proporção ela impera de forma mais cruel. Tudo é geométrico. Rothko também. Mas à mão livre, sempre à mão livre. Para que o inteligível seja inexplicável. Nunca chegar lá, nunca. Expressionista é andar batendo e se esgarçando, sangrando contra folhas, espinhos e cipós numa mata fechada com o Sol no zênite vertical. Perto, as blasfêmias sagradas de Pollock são aventuras infantis. *Kindergarten*. O expressionismo escarifica a pele e, escorrendo sangue, nos tornamos nós mesmos telas biológicas. A geometria tem

como base a variação, excetuando-se definir a sua natureza. O expressionismo é uma potência platônica estável e não um período. É uma virtude permanente. Vai desde a pintura japonesa da era clássica de ondas gigantes até atingir as altitudes aterradoras da cordilheira altaica. Mãe da Ásia. Do *antropus* altaico. Mãe das línguas. Ao longo do Tarim eterno. Por ali caminha a pantera branca em extinção, o tigre altaico, e o falcão do Himalaia grita sobre o sétimo selo. O Gobi venta sobre ela. Proporções tectônicas como a da grande floresta se manifestam como pingos de água. Os ikolens me contaram que o seu seringal “não tem fim”. Abismos são significados sem fundo. queda livre na escarpa semântica infinita. Nada. O nada pelo abismo do ermo infinito. Tudo acabou. Tudo. E tudo era nada, nada. Só resta o esgarçado por espinhos e cipós no ermo infinito sentimento que só suportam as almas fortes, mesmo que simples. Tudo acabou. Um novo totalmente desconhecido está por todas as voltas. Por todos os lados. O expressionismo, o kabuki, o nada, os ikolens, mais o cantochão e a homofonia radical que me liga há mais de 50.000 anos ao tempo das monodias patagônicas me possibilita falar com essas dimensões de estames para estames. *Manaos musik* é um abismo. Nunca foi escrito antes. E não o será depois.

Centro do Brasil, 2004

ish adventures—Kindergarten. Expressionism scarifies the skin and through running blood we ourselves become biological screens. Geometry has as its basis the variation, except for setting up Nature. Expressionism is a Stable Platonic Power and not a Period. It's a permanent virtue. It covers from the Japanese Painting of the Classical Era of Giants Waves until it reaches up the terrifying altitudes of the Altaic Mountain Range, Mother of Asia—The Altaic Anthropus, Mother of Languages. Along the Eternal Tarim, by there rambles an endangered species, the snow leopard, the Altaic tiger, and the Himalayan Hawk crying over the seventh seal. The Gobi blows upon it. Tectonics proportions as the Great Forest, manifest themselves as dripping water. The Ikolen told me that his rubber plantation “has no end”. Chasms are bottomless meanings. Free fall in the Infinite Semantics Escarpment. Nothing. Nothing at the Abyss of the Infinite Badlands. It was over—everything. And everything was really nothing. All that remains is the unraveling of thorns and vines in the endless wilderness of feeling that only support the Strong Souls, though simple. Everything is over. A newness totally unknown is everywhere. All around. Expressionism, the Kabuki, Nothingness, the Ikolen, plus the ground song and the radical homophone that connects me to more than 50,000 years back in the time of the Patagonian monodies, enables me to talk to these dimensions from stamens to stamens. Manos Musik is an Abyss. It has never been written before. And it will never be after.

Inner Brazil, 2004

O gigante da América

America's Giant

The great wildernesses and the cultural empires

Perhaps the great work of Antonio Carlos Gomes has been his own birth. In the middle of the still innocent woods of America, in a camp of San Carlos lost in the woods, perched on the wild platform of the Sao Paulo plateau, pathways and landings of pioneers and rustic trailblazers who were going toward the Cuiabá river. Others headed northward crossing the Rio Grande to reach Pará and the headwaters of the Amazon territory; other went to the northwest, turning to the Araguaia river, the Kayapo river, Palmeiras River, the Vermelho River. Some would go even further, to Chapada dos Parecis and Guaporé river on the borderline with Bolivia, some reaching the foothills of the Andes and even Potosi and Sucre, archaic capital of Bolivia.

All these trails and many other passed through its crib. The foundation of the legendary Goyaz province would also pass. His birthplace was at the center of a chrysalis of trails that required large forests and unknown night of America. America's deep night in which the howler monkeys howled in the infinite and inaccessible forests. They were times when the world was lit with candles and lamps, and the poor ones would use beef tallow candles and native castor oil. They already planted

Os grandes sertões e os impérios culturais

Talvez a grande obra de Antônio Carlos Gomes tenha sido o seu próprio nascimento. No meio das matas ainda inocentes da América, num arraial de São Carlos perdido no meio das matas, pousado sobre a plataforma selvagem do planalto paulista, caminhos e pousos de pioneiros bandeirantes e entradistas rústicos que iam na direção do rio Cuiabá. Outros tomavam o rumo norte atravessando o rio Grande para atingir o Pará e a cabeceira do território amazônico, outros para o noroeste, infletindo para o rio Araguaia, o rio dos caiapós, o rio Verdão, o rio Vermelho, outros mais longe ainda, para a Chapada dos Parecis e o rio Guaporé, na fronteira com a Bolívia, alguns chegando até os contrafortes dos Andes e mesmo até Potosí e Sucre, capital arcaica da Bolívia.

Todas essas trilhas e muitas outras passavam pelo seu berço. A fundação da província de Goiás lendária também passaria. O seu berço se encontrava no centro de uma crisálida de trilhas que demandavam as grandes florestas e a noite desconhecida da América. A noite profunda da América na qual os guaribas urravam nas matas infinitas e inacessíveis. Eram as épocas em que o mundo era iluminado com candeias e lamparinas, e os mais pobres com velas de sebo de boi e azeite de mamona nativa. Já se plantavam mangueiras

no Brasil e os quintais eram imensos. Imersos na noite se misturavam com a escuridão das matas. Aves como, o sabiá-da-mata-virgem, vinham das florestas até os quintais, e espécies selvagens, as diversas jaguatiricas, beiravam os quintais e os homens. Hortas de taioba, mandiocais, milho, ervas medicinais e aromáticas vindas dos índios eram cultivadas. As parteiras socorriam as gestas com ervas e oravam pelo bom parto. Meta-de dessas ervas aprenderam com as índias. Eu vi um parto indígena, nunca vi nada mais plano na vida. Não é um parto com dor. Vi as ervas e as orações indígenas. Quando nasce uma criança do sexo masculino, eles colocam um nome feminino; quando nasce uma criança do sexo feminino, eles colocam o nome masculino. Só quando o curumim está forte eles revelam o nome. Defesa.

O céu do Império era muito mais luminoso que o céu da República. O Império era do campo e ainda não havia cidades para obliterar o esplendor das galáxias. Nesses arraiais o amanhecer era como a repetição do gênesis da criação. O oxigênio provindo das florestas azulava o ar, arco-íris de refração irrompiam nos ares e toda a criação sussurrava. O homem também sentia seu corpo nascendo e todas as suas faculdades sendo preenchidas vagarosamente como olhos d'água. A plenitude da atmosfera e da criação se esgueirava até o dia. Podemos ouvir claramente as memórias de Gomes, esse estremecimento inexplicável do amanhecer, surdo e arrepiante, nas florestas da América, na "alvorada" totalmente sinfônica e instrumental de *O escravo*, um dos momentos em que ele toca o cerne da natureza da música. É evidente que num mundo assim se queira descobrir mais e mais os enigmas que o rodeiam de parte a parte, por todos os lados: ele conheceu índios do planalto paulista com certeza e deve ter falado com eles. Ele conheceu o mundo negro e deve ter se saturado de impressões, observações, amigos negros e, sem dúvida, compaixão. Compaixão essa que

mango trees in Brazil and the gardens were huge. Immersed in the night they mingled with the darkness of the woods. Birds like the cinnamon-vented piha, came from the forests to the gardens, and wild species, many ocelots, bordered the backyards and men. Gardens of arrowleaf elephant ear, cassava, corn, medicinal and aromatic herbs coming from the Indians were grown. Midwives helped the pregnant ones with herbs and prayed for the good delivery. Half of these herbs they learned from the Indians. I saw an Indian birth, never seen anything flatter in life. it is not a birth in pain. I saw the indigenous herbs and prayers. When a male child is born they put a female name; when a female child is born, they put the man's name. Only when the Indian boy is strong they reveal the name. That is for self-defense.

The Empire sky was much brighter than the sky of the Republic. The Empire was of the countryside and there was still no cities to obliterate the splendor of galaxies. In those small villages dawning was like a repetition of the Genesis of the creation. Oxygen derived from the forests turned the air blue, defraction rainbow burst in the air and all creation whispered. Man also felt his body being born and all his faculties being filled slowly like headwaters. The fullness of the atmosphere and the creation crept unto the day. We can clearly hear Gomes' memories, this inexplicable shudder dawn, deaf, and chilling in the forests of America, at "dawn" fully symphonic and instrumental of *O Escravo*, one of the times when he touches the core of music nature. Clearly, in a world like that one might want to discover more and more the puzzles surrounding it from all over, on all sides: he surely met Indians of Sao Paulo plateau and must have talked to them. He met the black world and must have been saturated with impressions, observations, black friends and certainly compassion. A Compassion that

he communed with the abolitionists and the imperial family, the diametrical opposite of the wealthy ones of the cities, which, using a state army in military pay, they came with the Republic, taking Africans out of the slaves condition and into the wretched one.

The Empire had a more starry sky. The country rich people also knew that in order to break the countryside which today sustains Brazil it was necessary to break slavery and change the black population to the slums, making them potential consumers and servants of street market. They called it the Republic.

ele comungava com os abolicionistas e a família imperial, no diametral oposto dos ricos das cidades, que, utilizando-se de um exército a soldo e estatal, vieram com a República, tirando os africanos da condição de escravos para a condição de miseráveis.

O céu do Império era mais estrelado. Os ricos dos campos também sabiam que para quebrar o campo que hoje sustenta o Brasil era necessário quebrar a escravidão, e mudar a população negra para as favelas, tornando-os possíveis consumidores e servos do comércio de rua. Denominaram isso de República.

Sobre o Grupo de Compositores da Bahia

About The Bahia Composers Group

Luz e pré-luz
Som e silêncio
Arremesso e dádiva
Horizonte...

Light and pre-light
Sound and silence
Pitching and gift
Horizon...

Colaborar com um comentário sobre o clima intelectual da “Declaração de princípios” do Grupo de Compositores da Bahia (GCB) e a arte naquele momento, com uma interpretação da sua novidade no cenário mundial, da sua permanência como pensamento musical até hoje, é um compromisso de lealdade para com os meus compositores e com a Bahia que me fez também baiano.

A importância diferencial do Grupo de Compositores da Bahia (não rendido à Europa) em relação aos outros grupos brasileiros (rendidos à Europa) está no “sotaque” do grupo. Quando ele assimila motivos vernaculares e populares na música contemporânea, diferencia-se radicalmente de outros (veja Lindembergue Cardoso), colocando-se mais perto do século XXI que do XX, e isolando-se do contexto do imperialismo vienense reinando no mundo. Ao longo dos fatos e das ordens temporais, vê-se que a Bahia foi sempre um território de resistência cultural – e sobretudo contra a centralização. Existem bases históricas – Canudos – que sustentam a eclosão de uma resistência à centralização “imperial” do século XX, veiculada na música pelo GCB e no cinema por Glauber Rocha, até hoje não superado como resistência e singularidade. Na verdade, a mudança de Glauber para o Rio, centralizado e republicano, levou, metaforicamente falando, o arraial de Canudos para outra confrontação que de fato se deu. E a sua resistência solitária foi menor que o poder republicano.

Collaborate with a comment about the intellectual climate of the “Declaration of Principles” of the Bahia Composers Group (GCB) and the art at that time, with an interpretation of its novelty on the world scenario, of his tenure as musical thought until today is a loyalty commitment to my composers and to Bahia that made me a Bahian as well.

The differential importance of the Bahia band[not surrendered to Europe] compared to other Brazilian groups [surrendered to Europe] is the group “accent”. When it assimilates vernacular and folk motifs in contemporary music it differs radically from the others [see Lindembergue Cardoso] placing itself closer to the twenty-first century than the twentieth one and isolating itself from the context of Viennese imperialism reigning in the world. Over the facts and temporal orders, one can see that Bahia has always been a cultural resistance territory—and especially against the centralization. There are historical grounds—Canudos—supporting the emergence of resistance to “imperial” centralization of the twentieth century conveyed in music by the GCB and in movies by Glauber Rocha, unsurpassed to this day as resistance and uniqueness. In fact, Glauber’s moving to Rio—a centralized and republican place—led, metaphorically speaking, the camp of Canudos to another confrontation, which in fact occurred. And his solitary resistance was smaller than the Republican power.

The refusal to remain in a world purely “abstract” and completely absent of identities, of “existential domains” and of “Imagination territories”, as proposed by the “formalist empire” [it desired a single song for every man—and still want] is the fundamental and unprecedented feature of the Bahia Composers Group. While Rio-São Paulo area was completely subdued at the foot of the empire in a total submissive way as intellectual settlers, the “territory of free imagination” of the Bahia Band constituted reason for irony—as I myself saw at the biennials over the years. The “submissive” and “abstract” ones rejected it because they are not purely formal. Only the more “inspired” public and artists who were also more “inspired” had sensitivity to the Bahia Group. They were all subjected to the hard formalism of the “empire” on their knees. This position of “being on their knees” is still the profile—already a little shaken—of Rio-São Paulo area until today: they are servants of the “Webern empire.”

The issue about GCB is very wide; every time I go back to it the reflection is open. One has to be loyal to that territory; it is very rare, not only as music, not only as philosophy, nor as social practices, neither as the inaugural semantic territory. I am sure that the seeds planted by the group especially in its origin, are long-dormant seeds of species that will flourish in certain circumstances; one of them, I believe, when this country has to review itself after its hurricane of wandering; and then it will have to resume the direction of its first capital—exactly where the GCB emerged. In this action the group will be able to find out what the real design of a really free “Brazilian concert music” would be—original and at the same time citing the natural symbolic world—bright and imaginative, and it’s good to say, much more imaginative and creative in every way, than the profiles that have been proposed in

A recusa a permanecer num mundo puramente “abstrato” e completamente ausente de identidades, de “domínios existenciais” e de “territórios da imaginação”, tal como proposto pelo “império formalista” (que desejava uma única música para todo homem – e ainda deseja) é o traço fundamental e inaudito do Grupo de Compositores da Bahia. Enquanto o eixo Rio-São Paulo estava completamente subjugado, aos pés do império de maneira completamente submissa, como colonos intelectuais, os “territórios da imaginação livre” do grupo baiano constituíam motivo de ironia – como eu próprio vi nas bienais ao longo dos anos. Os “submissos” e “abstratos” rejeitavam-no por não serem puramente formais. Somente o público mais “inspirado” e os artistas também mais “inspirados” tinham sensibilidade para o grupo da Bahia. Estavam todos rendidos ao formalismo duro do “império”, de joelhos. Esse “estar de joelhos” é ainda o perfil – já um pouco abalado – do eixo Rio-São Paulo até hoje: são servos do “império Webern”.

A questão do GCB é muito ampla; cada vez que retomo, a reflexão se abre. É preciso ser leal a esse território; ele é muito raro, não só como música, não só como filosofia, não só como práticas sociais, não só como território semântico inaugural. Tenho certeza de que as sementes plantadas pelo grupo, especialmente na sua origem, são sementes de longa dormência, de espécies que vão florescer em determinadas circunstâncias; uma delas, eu creio, quando este país tiver que se rever após o seu furacão de errância; e aí, ele terá que retomar o sentido da sua primeira capital – exatamente onde surgiu o GCB. Nessa ação ele poderá descobrir o que seria o verdadeiro desenho de uma “música de concerto brasileira” realmente livre, original e simultaneamente citando o mundo simbólico natural; luminosa e imaginadora, e é bom dizer, muito mais criativa e criadora, em todos os sentidos, do que os perfis que foram propostos

em São Paulo – obscuros e ideológicos, retidos, presos e formais – e no Rio – demasiada e empobrecidamente “populistas”.

Ao mesmo tempo, até dentro do grupo havia certa incompreensão quanto ao trabalho de Walter Smeták, porque ele já trabalhava nos clonais pré-históricos das formas e do som em pleno século XX, sendo, portanto, um dos mais radicais expoentes desse grupo, considerado o seu gradiente filosófico. Mas essa vocação ao arcaico e ao extremo novo já estava presente em cada compositor do grupo. Fui o primeiro aluno “do Sul” a descer ao “porão” de Walter Smeták nos Seminários Livres de Música da UFBA. Trabalhei com ele por dois anos seguidos, ao tempo em que compunha com Widmer. O *gap* que existia entre o grupo e Smeták é que este nunca assumiu o sistema temperado como ideologia própria: não gostava dele, e tinha outros sistemas escalares e rítmicos que podiam ser referenciados às “ragas” de 24 tons, às “talas” rítmicas da música clássica indiana e mesmo às escalas chinesas de 4 tons ou às pentatônicas arcaicas. Para Smeták, o temperamento era um sistema “menor e limitado”, enquanto os outros compositores do grupo ainda trabalhavam com escalas temperadas, não por vocação mas pelo momento, apesar de muitas obras já terem sinais de microtonalismo, de incluírem escalas “exóticas” e mesmo vernaculares, o que se encontra na música de Lindemberg Cardoso. Ele, mais que os outros, tinha uma simpatia natural pelo pentatonismo de Smeták, sentia-se “em casa” com o seu instrumental. Com o passar do tempo, o microtonalismo de Smeták foi-se ajeitando à prática composicional do grupo. O percussionista Djalma Correia funcionava muitas vezes como “tradutor” das experiências de Smeták. Em seu pequeno laboratório de percussão e “música de ruídos” no terceiro andar dos Seminários, ele atendia a muitas solicitações de Widmer a respeito de gravações, percussões e música concreta pré-gravada.

São Paulo—obscure and ideological, detained, stranded and formal—and in Rio—“populist” in an excessive and impoverishing way.

At the same time, even within the band there was some misunderstanding as to the work of Walter Smeták because he was already working at prehistoric clonal forms and sound in the twentieth century and is therefore; one of the most radical exponents of this group, considered its philosophical gradient. But this vocation to the archaic and the brand-new was already present in every songwriter of the band. I was the first “Southern” student to go down Walter Smeták’s “basement” in the *Free UFBA Music seminars*. I had worked with him for two years in a row by the time he composed with Widmer. The gap that existed between the band and Smeták was that this never accepted tempered system as his own ideology: he did not like it, and had other scalar and rhythmic systems that could be referred to the 24-tone “ragas”, the rhythmic “talas” of Indian classical music and even the Chinese scales of 4 tones or the archaic pentatonic. To Smeták, temperament was a “minor and limited “ system, while the other composers of the band still worked with equal tempered scales, not by vocation but for the moment, although many works have already signs of microtonalism to include “exotic” and even vernacular scales, which is present in Lindemberg Cardoso’s music. Cardoso—more than the others—had a natural sympathy for Smeták’s pentatonicism; he felt “at home” with Smeták’s instrumental. Over time, the microtonalism of Smeták was getting adjusted to the band compositional practice. Percussionist Djalma Correia often worked as a “translator” of Smeták’s experience. In his small percussion and “noise music” lab on the third floor where the seminars were, he looked after many requests from Widmer regarding recordings, percussion, and prerecorded concrete music.

I also want to express myself regarding the “Bahians” who moved to Brasília at that time, through the avant-garde still very attached to Salvador. The composers who came from there suffered a shock that hasn’t been yet narrated in the history of Brazilian music: the shock of finding a city COMPLETELY EMPTY of symbolic world, unlike Salvador. For some, it had highly dramatic consequences. And since then, I do not recommend to any composer from Salvador to move to Brasília.

The two cities are opposite extremes: one modernist and empty of symbolic world, and therefore empty of potential art domain. The other soaking in the symbolic, fully owned by the full potential of the art world, of invention, of creation. This shock killed many Bahian composers who went to Brasília. I am honored to say this: Bahia Band was extraordinarily special in the context of contemporary music, in a way that only it knew and could be! Its profile is not yet understood, neither its mythological roots in a clear way. And I’d say more, I would have been massacred by the “empire” if I had not gone through it—my imagination and my existentiality, my being-in-the-world. So I don’t say I was not, but rather I AM from the Bahia Composers Group; and I have no words to convey this blessing which made me a quasi-Bahian or even a Bahian. Right in the beginning, I could exert vastly and with no hinders all the scope of my imagination.

Brasília, 2006

Quero também me expressar a respeito dos “baianos” que se transferiram para Brasília naquela época, pela vanguarda ainda muito ligada a Salvador. Os compositores que vieram de lá sofreram um choque ainda não narrado pela história da música brasileira: o choque de encontrar uma cidade TOTALMENTE VAZIA de mundo simbólico, ao contrário de Salvador. Para alguns, isso teve consequências altamente dramáticas. E desde então, não recomendo a nenhum compositor de Salvador que se transfira para Brasília.

As duas cidades são extremos opostos: um modernista e vazio de mundo simbólico, dos potenciais do domínio da arte, portanto. O outro, regadamente simbólico, plenamente possuído por todas as potencialidades do mundo da arte, da invenção, da criação. Esse choque vitimou muitos compositores baianos que foram para Brasília. Tenho a honra de dizer isso: o grupo da Bahia foi extraordinariamente especial no contexto da música contemporânea, de uma forma que só ele soube e poderia ser! O seu perfil ainda não foi compreendido, tampouco suas raízes mitológicas, de maneira clara. E digo mais: eu teria sido massacrado pelo “império” se não tivesse passado por aí – a minha imaginação e a minha existencialidade, o meu ser no mundo. Por isso não fui, mas SOU do Grupo de Compositores da Bahia; e não tenho palavras para descrever essa benção, que me tornou um quase baiano ou também um baiano. Em pleno início, nele pude exercer vastamente e sem obstáculos todo o âmbito da minha imaginação.

Brasília, 2006

Três ventos, dois vácuos e uma espada *Three Winds, Two Voids, And A Sword*

*Não produzimos apenas cinema,
mas posições de vida.*
Sérgio Bernardes

*"We produce not only cinema,
but life positions"*
Sérgio Bernardes

1. O cinema como arte marcial

Entre dois ventos existe um vácuo. É por ele que desliza o olhar da espada. Esse é o movimento que funda os quipos do cinema, antes do gênese das coisas. Dizemos que o cinema existe antes de tudo porque sempre houve um vento entre dois vácuos ou um vácuo entre duas coisas e uma filosofia arcaica generalizada. Entre dois volumes ou dois ventos está o território primordial do olhar, e a noção da tempestade cinematográfica, da mente que vê. Se a mente der círculos em torno de objetos, ela não os vê. Somente quando ela entra no vácuo que eles possuem. Seminais. Um objeto pode ser uma sociedade e deve ter um vácuo em seu centro. Quanto mais compacto o objeto, mais oculto o vácuo. Mas todos eles o possuem. Para se juntar essas imagens num único gesto é preciso saber colar vácuos. Os vácuos colados perfazem um gesto único onde o guerreiro dá uma volta completa com sua espada longa em um único círculo. As sequências desses círculos de decapitação, evacuação e batismos produzem uma sequência de significados, quipos,¹ a obra.

¹ Os curiosos cordões incas cheios de nós, chamados quipos, eram provavelmente usados por chefes e contadores para fiscalizar impostos e transmitiam tanto informações numéricas quanto textuais, dizem os especialistas. Os cordões coloridos vêm confundindo os pesquisadores desde sua primeira descrição, pelos conquistadores espanhóis, há 500 anos. A maioria dos especialistas concorda que eles são algum tipo de contábil, mas ninguém

1. Filmmaking as Martial Art

Between two winds there is void. It is through it that slides the looking of the sword. This is the movement that founds the movies quipus before the genesis of things. We say that the cinema exists before everything else because there has always been a wind between two voids or a void between two things and a widespread archaic philosophy. Between two volumes or two winds are the primary territory of looking, and the notion of cinematic storm, of the mind that sees. If the mind goes in circles around objects, it does not see them. Only when it enters the void is when they have each other. They are seminal. An object can be a society and may have a void at its center. The more compact the object the more hidden the void; but all of them have it. To join these images in a single gesture it's necessary to know how to paste voids. The pasted voids make up a single gesture where the warrior does a complete turn with his long sword in a single round. The sequences of these decapitation circles, evacuation and baptisms produce a sequence of meanings—one quipus¹, the work.

¹ Curious Inca cords full of knots called quipus were probably used by chiefs and accountants to audit tax and transmitted both numeric and textual information, experts say. These colored cords have been puzzling researchers since its first description by Spanish conquistadors 500 years ago. Most experts agree that they are some kind of accounting book, but no one could decipher them. Journalist Marcello

2. The Work

If A work can be constituted in seven quipus (Bodies of meanings) it is a long-standing work. These quipus may consist of seven seconds or seven unknown time measures. They are all real. Seven circles of long-standing meanings enshrine the value of what humans call “value for a type of work.” These seven circles were made. It is possible to find others.

3. Mercy

Mercy Mercy is the revelation to someone else that he is sleeping. I will not reveal the name of the author who did it neither will I tell who did this act.

4. A Friend

Dialogue is also the absence of a “void between two winds”, non-dialogue. A friend is an empty step in which I pass the long sword—the air—and then it flies. The sword reaches ecstasy in flight as well as steel—the winged sword. There is ecstasy in power too. The great dialogue nonetheless never stops being the great void in cosmic power. Tradition says, “Do not give power to the small ones.” I will not give. And the medievalists would say, “a sword sharpens the other”.

5. To Cite Or Not To Cite

I do not cite the name of the great dialogues, due to my training in Archaic Philosophy. I just point out the fabric of their garments,

Rolemberg in Jornal da USP website, comments, “But, after all, what’s the meaning of quipus? The word means “knot” in the Peruvian ancestors’ language and was just the way that the most important information was recorded: based on knots with different thickness and colors forming messages that were interpreted by the quipucamayocs—experts of the Incan society in this kind of writing”.

2. A obra

Se uma obra consegue se constituir em sete quipos (corpos de significados), ela é uma obra consagrada. Esses quipos podem ser constituídos por sete segundos ou de sete medidas desconhecidas de tempo. Todas elas são reais. Sete círculos de significados consagram o valor que os humanos denominam de “valor para a espécie de uma obra”. Esses sete círculos foram feitos. Podem-se encontrar outros

3. A misericórdia

A misericórdia é a revelação para o outro de que ele está dormindo. Não revelarei o nome do autor que a fez nem quem praticou esse ato.

4. Um amigo

O diálogo é também a ausência de um “vácuo entre dois ventos”, o não diálogo. O amigo é o vazio por onde passo a espada longa, o ar, e voa. A espada atinge o êxtase em voo assim como o aço. A espada alada. O êxtase existe em potência, também. O grande diálogo não deixa de ser sempre o grande vácuo, em potência cósmica. Os antigos dizem: “não dê poder ao pequeno”. Não darei. E os medievalistas: “uma espada se afia na outra”.

5. Citar e não citar

Não cito o nome dos grandes diálogos, por um treinamento meu na filosofia arcaica. Apenas aponto os tecidos das suas vestes, as suas texturas e as suas cores e sugiro a sua potência.

conseguiu decifrá-los. O jornalista Marcello Rolemberg, no site do Jornal da USP, comenta: *mas, afinal, o que quer dizer quipos? A palavra significa “nó” na língua dos ancestrais dos peruanos e era justamente assim que as informações mais importantes eram registradas: a partir de nós com grossura e cores diferentes, formando mensagens que eram interpretadas pelos quipucamayocs, os especialistas da sociedade incaica nessa espécie de escrita.*

Entre os nascentes fetais brasílicos na sua visão superior, que arremetidos ao abismo do litoral, nas fraldas dos Andes, e somente por isso atingem as fronteiras das potências, isso é dito como: “Não descrever nunca uma miração”. Não descreverei.

6. A falta

A falta se dá pelo choro, que ele mesmo recupera o êxtase original, anteriormente em desliza pela horda incontável dos inimigos tropicais. Entes não estudados por Pasteur, macrobactérias desconhecidas, hordas de deserdados pela genética. Alíquotas das leis de Mendel.

7. A Forma

Uma forma arremessa para outra forma e quanto mais a primeira for estranha em relação à segunda, maior o valor do gesto. O cinema é o berço original desses gestos. Da gestuação inclusa. Inaudita. Extática.

8. A ausência

Somente a ausência do cinema pode possibilitar a presença do cinema. O autor deve poder passear livre pelo mundo, pelas ruas e pelas montanhas apenas com a roupa do corpo.

9. A sociedade conservadora

A sociedade conservadora é um erro da evolução das espécies e simultaneamente a origem de todos os seus erros. Sem exceção. Seu objetivo capital é o de evitar o êxtase. Sabendo por instinto que é inflexa, tem na natureza o seu maior inimigo. Por isso, movimenta todas as forças contra ela. Como a natureza, por definição, não tem inimigos; essa é a sua maior audácia e o seu drama mitológico primordial.

their textures and their colors and suggest its power. Among brasílicos fetal springs in its superior view which assailed to the abyss of the coast, in the Andes borders and only because of that they reach the border of powers, and this is said like this: “Never describe staring” I will not describe.

6. Lack

Lack comes through crying which it recovers by itself the original ecstasy, previously disarrayed the countless horde of tropical enemies. They are biengs not studied by Pasteur, unknown macro-bacteria, disinherited hordes by genetics. Rates of Mendel’s Laws.

7. The Shape

A form slings to another form and the stranger the first one is in relation to the second the greater the value of the gesture. Filmmaking is the Original Cradle of these gestures. Of the included *gesture-action*. Unprecedented; ecstatic.

8. Absence

Only movies Absence may allow movies Presence. The author should be able to walk free throughout the world, through the streets and mountains with only his/her clothes.

9. Conservative Society

Conservative society is a mistake of evolution and at the same time the source of all its mistakes; no exception. Its capital objective is to avoid ecstasy. Instinctively understanding that is inflexible, it has in nature its greatest enemy. So it moves all its strength against it. Since nature by definition has no enemies, this is its most daring and its primary mythological drama.

10. The Enemy

The enemy is the one who missed the chance to become friend. Darwin defined this in his *Treatise of Species*. There are three types of enemies: the heedless ones, the unborn, and twisted ones. These are enemies of the animal designs. Underground vocations eliminate antagonists. In Rome has always been so, and the same happened in cities along the high lakes. The revolutionary movement of the seas.

11.

It was the French Jean-Paul Sartre who coined the phrase “hell is the other people”. Based on Brazil, I created the phrase “paradise is the other place” In this constitutes the notion of lack.

12. Art System

The art system needs to undergo through a revolutionary analysis as large as the class system. Individuals should be able to go directly to the producers of art—to the artists—without added value. The art system is in a pre-Engels and pre-Marx level, ravaged by all kinds of capital gains. The revolution is not contemplated in art and it needs to start. In Latin art not even the Reformation was made, neither John Knox². Everything is settled and Luther’s ninety-five theses have not been nailed to the galleries doors yet. The revolutionary analysis of the art system is the basic point of a possible start to shut those who shut the power of power by a social ordering of abstruse art of lese majesty against imagination. Neither the appreciation of gladiatorial traffic and influences nor John Knox’s “universal priesthood of practitioners”

2 Scottish theologian and charismatic leader, he used to be a Catholic priest before and converted to Calvinism. He is the founder of the Presbyterian Church.

10. O inimigo

O inimigo é aquele que perdeu a chance de ser amigo. Darwin definiu isso no seu *Tratado das espécies*. Existem três tipos de inimigos: os desatentos, os não nascidos e os retorcidos. Esses são inimigos dos projetos animais. Vocações subterrâneas eliminam os seus antagonistas. Em Roma foi sempre assim e, idem, em cidades ao longo dos lagos altos. Os movimentos revolucionários dos mares.

11.

Foi o francês Jean-Paul Sartre quem inventou a frase “o inferno é o outro”. Eu, a partir do Brasil, invento a frase “o paraíso é o outro”. Nisso se constitui a noção de falta.

12. O sistema da arte

O sistema da arte precisa passar por uma análise revolucionária tão grande como o sistema de classes. Os seres devem poder se dirigir diretamente aos produtores de arte, aos artistas, sem mais-valia. O sistema da arte se encontra num ponto pré-Engels e pré-Marx. Devastado por todas as espécies de mais-valias. A revolução não é cogitada nas artes e precisa começar. Na arte latina nem a Reforma foi feita. Nem John Knox (1514-1572).² Tudo é marcado, e as 95 teses de Lutero ainda não foram pregadas nas portas das galerias. A análise revolucionária do sistema da arte é o ponto basilar de um início possível que cale os que calam a potência da potência, por uma ordenação social da arte abstrusa de lesa-majestade contra a imaginação. Nem a mais-valia do tráfego gladiatorial e de influências nem “o sacerdócio universal dos

2 Teólogo e líder carismático escocês, antes padre católico que se converteu ao calvinismo. Fundou o presbiterianismo.

praticantes” de John Knox estão falados na arte latina. Tudo ainda passa pelos crimes do Santo Ofício, pobres e ricos, bons e famintos. E, sobretudo, os que imaginam o ar tremendo sobre a superfície do mar.

13. Eles não disseram

Eles não falaram, mas o cinema é o ponto capital da evolução das espécies. A possibilidade de fazer os significados e as classes de seres habitarem a mesma luz, sem convite. Sem serem sequer chamados. Essa é a remissão automática do tempo. O imo do cinema,

14. Declaração de amizade

Eu não te vejo acima das coisas, pois isso eu só faço com o Sem Nome. Mas no meio das coisas, das pedras e das flores glaciais das grandes árvores e dos povos esquecidos das tempestades e das espadas reluzentes das guerras esquecidas, eu te vejo. E te verei sempre. Somos comuns. E o combate nos ama.

15. Termo de posse

Possuo a chave de um tesouro.

16. O Brasil

Há um capítulo que não foi escrito.

Rio, novembro, 2007

are mentioned in Latin art. It even goes through the crimes of the Holy Office—rich and poor, good and hungry—and above all, through those who imagine the tremendous air over the surface of the sea.

13. They Did Not Say

They did not say, but moviemaking is the major point of evolution. The possibility of making the meanings and classes of beings inhabit the same light without invitation, even without being called. This is the Automatic Remission of Time. The heart of movies,

14. Declaration of Friendship

I do not see myself above all, that's why I just do things with No Name. But in the middle of things, the stones and ice flowers, the large trees, and the Forgotten Peoples; in the middle of storms and Glittering Swords of forgotten wars, I see you. And I see you forever. We are ordinary people. And the battle loves us.

15. Instrument of Investiture

I have the key of a treasure.

16. Brazil

There is a chapter that has not been written.

Rio, November, 2007

**A learning experience and observations of who
contemplates it and begins to understand it**

The maraca is a simple, but magical instrument. There are many music mysteries, and mysteries are just things we do not know, but that we can intuit that they exist in silence. It does not manifest itself at once to people, the instrument. And in this it is in accordance with all wisdom, because all of them have ways, and there is the stage of ignorance which all have to seal their passage, otherwise there is no knowledge, and in it there is also the mystical origin on the notions of cost and shape and even beauty. The sound was revealed to me out of schools, all schools especially at times that nothing and no one was there, only their meanings and essences moved by themselves. The school asks the non-school; and the reader, he who does not read, and sound asks the backyard—the natural silence—to be understood. A mysterious expression, because we all have within us the backyard, a world where one move perceptions of beings and things, the forest. There one can also find beings that do not read, and they saved themselves because they do not read, as in the Amazon because there is only, and in majority, non-books to read, in part this is true... They are the worlds of the illiterate—my grandmother was illiterate, and I studied English, but I learn from those who did not study even their own language. San Francis said that everything is open to those who could read nature as a book. It is true. He sold the Bibles that he had to help with the money, people in need. The Maraca is one of the simplest instruments, and their sound is produced by seeds, this is the beginning of everything—the seed. A small wooden bulb

**Um aprendizado e observações de quem
o contempla, e começa a entendê-lo**

O maracá é um instrumento simples, mas mágico. São muitos os mistérios da música, e mistérios são apenas coisas que não sabemos, mas que podemos intuir que existem, no silêncio. Ele não se manifesta de uma vez para as pessoas, o instrumento. E nisso está de acordo com todas as sabedorias, porque todas elas têm caminhos, e há a fase da ignorância, pela qual todos têm que selar a sua passagem, caso contrário não há conhecimento, e nisso se encontra também a origem mística nas noções de custo e forma, e mesmo de beleza. O som se revelou para mim fora das escolas, de todas as escolas especialmente em momentos que nada, nem ninguém estava presente, somente os seus significados e essências se movimentavam. A escola pede a não escola e o leitor aquele que não lê, e o som pede o quintal, o silêncio natural, para ser compreendido. Uma expressão misteriosa, porque todos temos o quintal dentro de nós, um mundo onde se movem as percepções, dos seres e das coisas, a mata. Lá se encontram também seres que não leem e se salvam porque não leem, como na Amazônia, porque há somente e na maioria não livros para ler, em parte isso é verdade... São os mundos dos analfabetos; a minha avó era analfabeta, e eu estudei inglês, mas aprendo com quem não estudou nem a sua própria língua. São Francisco dizia que tudo está aberto para aqueles que pudessem ler a Natureza, como um livro. É verdade. Ele vendia as Bíblias que tinha para ajudar as pessoas necessitadas com o dinheiro. O maracá é um dos mais simples instrumentos, e o seu som é produzido por sementes, esse é o co-

meço de tudo. A semente. Um pequeno bulbo de madeira em forma esférica com sementes dentro. Com os índios ikolens com os quais convivi por muito tempo e que são meus amigos pude ver e entender pelos começos o que é o maracá. Mas ele não está desvendado. Seu som “limpa” o ar e o prepara para a música que vai ser cantada e contemplada. Algum tempo depois em que estive com os índios ikolens resolvi adentrar a mata alta noite, às beiras do rio Amazonas, exatamente onde ele começa. Havia uma lagoa no meio da mata, longe de uma caminhada na selva, que eu queria visitar para ver as vitórias-régias à noite resplandecendo. Tomava-se uma canoa pelo rio, e depois de um tempo se atracava nas margens. Em seguida era preciso andar numa trilha no meio da mata. Alta noite. Desci da canoa com o prático Carlitos, e começamos a andar. Ele é do Amazonas, de pai e mãe, mas começou a ficar perturbado na mata. Não sei por que racionalmente mas tinha levado o meu maracá. Ele contava histórias que eu sentia que não cabiam ali. Tirei o meu maracá e comecei a tocar andando no meio da mata, tocava e caminhava, como num rito. O Carlitos se acalmou e mesmo a floresta, naquela hora um dossel imenso e verde, que refletia a luz das nossas lanternas, em plena mata. Eram duas horas da manhã no meio da Amazônia. Percebi que o som do maracá “limpava” a energia da floresta também, e nesse momento provei o gosto e a função do instrumento no meio da imensidão amazônica. Esse é o sentido desse simples e belíssimo instrumento. O Daime, que vem da Amazônia, o adotou e o compreendeu. Muito tempo depois no rio, quando conheci o povo do Daime pela primeira vez, pude falar do maracá, e ver que as suas canções precisavam dele, como eu precisei dele, no meio da Floresta Amazônica. Alta noite na floresta. Ali ecoavam os sons das sementes, como no início do mundo.

Email de Guilherme Vaz enviado para Vera Terra em fevereiro de 2009.

in spherical shape with seeds inside. With Ikolen Indians—with whom I lived for a long time and they are my friends—I could see and understand from the beginnings what a Maraca is. But it is not unraveled. Its sound “cleans” the air and prepares it for the song that will be sung, and contemplated. Some time later while I was still with the Ikolen Indians I decided to enter the forest late at night, at the borders of the Amazon River, exactly where it starts. There was a pond in the woods, far from a walk in the jungle that I wanted to visit, to see the water lilies shining at night. One would pick up a canoe and would go down the river, and after a while one would moor on the banks. Then it was necessary to walk a pathway through the woods, late at Night. I got off the boat with the practical Carlitos, and we started walking. He is from Amazonas state, born and raised, but began to get disturbed in the woods. I do not know rationally why, but I had taken my Maraca. He told stories that I felt they did not fit there. I took my Maraca and started playing walking in the woods, playing and walking, as a rite. Carlitos and even the forest calmed down—at that time it looked like a huge green canopy, which reflected the light of our lanterns in the middle of the forest. It was two o’clock in the morning in the middle of the Amazon. I realized that the sound of Maraca “cleaned” the energy of the forest too, and this time I tasted the flavor and function of the instrument in the middle of the Amazon hugeness. This is the meaning of this simple and beautiful instrument. The Daime that comes from the Amazon adopted it and understood it. Much later in Rio, when I met the Daime people for the first time, I could talk about the Maraca and see that their songs needed it like I needed it in the middle of the Amazon rainforest, late at night in the Forest. There echoed the sounds of the seeds, as in the beginning of the World.

Text taken from an email Guilherme Vaz sent to Vera Terra in 2009.

Nós somos o coioote *We Are The Coyote*

Good evening everyone. My observation on Joseph Beuys comes from music, sound and art, not as something unknown but as something that moves us, if it is possible that can observe a continent move, creating people and being created by them; art, as a luminous cloud and diffuse transformation. The first thing that we need to take into account. I thought, is that we are in America, this was my first thought when MAC's director Luiz Guilherme Vergara phoned me, we are here, I thought. He asked me to say a few words about Joseph Beuys, and these ideas came to me. And what came to mind, in relation this theme, was to reflect with everyone on a very singular concept and say "We are the Coyote." Let me explain, I am here referring to the installation "I love America and America loves me" by Beuys dating from 1974, in which on American soil (although he never actually stepped foot on the ground) he lived covered in blankets with a coyote for many hours, and here I note a comment from the artist: "I want to completely isolate myself I just want to see the coyote". There are many interpretations of this work, on many levels and exploring diverse themes, but the interpretation that I would like to reflect on here in these short comments is "We are the Coyote," all of us from America, south and north. The films of Glauber Rocha, Bressane, the novels of Guimarães Rosa, Euclides, Mario Palmerio, all of them are "coyotes," the mestiço, the mulatto, the indigenous, everyone is. The "Prepared Piano" of John Cage is also a coyote, as is the text, "Walden," by the extraordinary philosopher Thoreau. All of them are "coyotes," human beings from America; the legitimate no-

Boa noite a todos. Minha observação sobre Joseph Beuys vem da música, som e arte, não como algo desconhecido, mas como algo que nos move, se é que é possível poder observar o movimento de um continente, criando pessoas e sendo criado por elas; arte, como uma nuvem luminosa e transformação difusa. A primeira coisa que precisamos levar em consideração, pensei, é que estamos na América; esse foi meu primeiro pensamento quando o diretor do MAC, Luiz Guilherme Vergara, me telefonou; estamos aqui, eu pensei. Ele me pediu para dizer algumas palavras sobre Joseph Beuys, e essas ideias me ocorreram. E o que me veio à mente, em relação a esse tema, foi refletir com todo o mundo sobre um conceito muito singular e dizer, "Nós somos o coioote". Deixem-me explicar, refiro-me à instalação "Eu amo a América e a América me ama" (1974), de Beuys, na qual, em solo americano (embora nunca tenha de fato pisado em solo americano), ele viveu com um coioote por muitas horas, envolto em cobertores, e aqui destaco um comentário do artista: "Quero me isolar completamente, quero apenas ver o coioote". Há muitas interpretações dessa obra, em muitos níveis e explorando temas diversos, mas a interpretação sobre a qual gostaria de refletir aqui, neste breve comentário, é "Nós somos o coioote", todos nós da América, sul e norte. Os filmes de Glauber Rocha, Bressane, os romances de Guimarães Rosa, Euclides, Mário Palmério, todos eles são "coiotes", o mestiço, o mulato, o índio, todos são. O "Prepared Piano", de John Cage, também é um coioote, assim como o texto "Walden", do extraordinário filósofo Thoreau. Todos eles são "coiotes", seres humanos da

América; a legítima noção de “improvisação” na dança, na música e na arte. Dessa forma estou propondo uma resposta a Beuys, e, ao mesmo tempo, uma possível interpretação, entre muitas outras, e, no processo, fazendo uma declaração e uma obra conceitual: “ao contrário da primeira vez que um coioite seria levado à Europa e ficaria lá, observando o continente por alguns dias”, o oposto da jornada original de Beuys. O inverso. Um coioite enrolado em cobertores seria transportado para a Europa, com todo o cuidado, e com cuidadores, e ficaria ao lado de um homem nu em um espaço escolhido por uma pequena galeria, provavelmente em Roma, e ficaria lá interagindo por dias, simbólica e literalmente por dias. O animal simbólico poderia observar com sua mente americana treinada, especialmente à noite, que há elementos de dança faltando na arte europeia, e que parece não haver tambores noturnos, e com a falta, há a ausência de alguns sonhos que são comuns na América. A distância entre o céu noturno e a terra ainda é muito grande na Europa, entre a cabeça e os pés, entre coisas ditas superiores e inferiores, pensou o coioite. Os tambores ainda não foram integrados ao senso do metafísico, muito menos do transcendental, você não pode dançar nesse contexto. O pequeno coioite chamou atenção para esse aspecto e pensou: “Então é por isso que estou enrolado em cobertores, para que eu não esqueça a América, nem os tambores, nem as noites americanas, ao contrário do homem nu ao meu lado”. O mundo desse pequeno animal simbólico é ainda pouco conhecido, e menos ainda foi escrito ou descrito, porque ainda está nascendo, quase bobo, apenas murmura. Ao lado dele o grande homem branco está nu, escrevendo obras filosóficas e óperas, mas ele ainda não dança, ele pensa que a arte está fora dele, em um quadro, na arquitetura, na instalação; os povos indígenas do Brasil e América não se apegam a objetos apenas em espírito e em seu desenho;

tion of the “improvisational” in dance, in music, and in art. And hundreds of other angles. In this way I am proposing a response to Beuys, and at the same time a possible interpretation, amidst many others, and in the process making a statement and a conceptual work: “that in contrast to the first time a coyote would be taken to Europe and stay there, observing the continent for a few days,” the opposite of Beuys’s original journey. The inverse. That a coyote wrapped up in blankets would be transported to Europe, with the utmost care, and with caretakers, and stay there by the side of a naked man in a space chosen by a small gallery, probably in Rome and would be there interacting for days, symbolically, and literally for days. The symbolic animal could observe with its American-trained mind, especially at nighttime, that there is lacking elements of dance in European art, and that there seems to be no night drums, and with that lack, there is an absence of some dreams that are common in America. The distance between the night sky and the earth is still very large in Europe, between the head and the feet, between things said to be superior and inferior, thought the coyote. The drums still have not been integrated into the sense of the metaphysical, let alone the transcendental, you can’t dance in this context. The little coyote drew attention to this point and thought: “so this is why I am wrapped up in blankets, so I don’t forget America, nor the drums, nor the American nights, in contrast to the naked man by my side.” The world of this small symbolic animal is still little known and even less written about or described, because it is still being born, almost dumb, it only murmurs. Beside him the great white man is naked writing philosophical works and operas, but still doesn’t dance, he thinks that art is outside of him, in a painting, in architecture, in installation; the indigenous peoples of Brazil and America do not hold onto objects only in spirit

and their design, they can be remade indefinitely, consequently an indigenous museum in the traditional sense does not exist, but rather, an indigenous people capable of reproducing their symbolic world. In this sense, there does not exist a Stradivarius a unique instrument that is real, but rather a way to think, a transmittable idea, one cannot not buy but can only learn an idea. America is the frontier between being and not being, between origin and form, between the known and the unknown. It may seem like India, because everything moves in curves, but it also doesn't resemble anything because it is the frontier of the great world, it moves via the unknown, rarely does it differentiate what is superior from what is inferior. This is the world of the Coyote, the one was referring to before in these few words. Let it be noted here in this short speech the installation and the concept "we are the coyote" a response to Beuys, as a way to think, to reflect, as a form of art and of the horizon of the world. Without this affirmation his installation in New York is incomplete and partial. We are the Coyotes. We artists from America, Rio, august 31, 2011.

eles podem ser refeitos indefinidamente e, como consequência, não existe um museu indígena no sentido tradicional, o que existe é um povo indígena capaz de reproduzir seu mundo simbólico. Nesse sentido, não existe um Stradivarius, um instrumento único que é real, mas um modo de pensar, uma ideia transmissível, não podemos comprar, podemos apenas aprender uma ideia. A América é a fronteira entre ser e não ser, entre origem e forma, entre o conhecido e o desconhecido. Pode parecer como a Índia, porque tudo se move em curvas, mas também não se parece com nada porque é a fronteira do grande mundo, que se move pela via do desconhecido, e raramente diferencia o que é superior do que é inferior. Esse é o mundo do coiote, aquele ao qual me referia antes nessas poucas palavras. Que sejam destacados neste pequeno discurso a instalação e o conceito "nós somos o coiote" como uma resposta a Beuys, como um modo de pensar, de refletir, como uma forma de arte e de horizonte do mundo. Sem essa afirmação, sua instalação em Nova York é incompleta e parcial. Nós somos os Coiotes. Nós, artistas da América, Rio, 31 de agosto de 2011.

We are The Coyote. Essay published in an edition designed by Ana Vaz for a conference about social sciences at the Amandiers Theater, Nanterre, France, May of 2013.

Nós somos o coiote. Ensaio publicado em edição concebida por Ana Vaz para conferência sobre ciências sociais no Théâtre des Amandiers, Nanterre, França, maio de 2013.

Uma fração do infinito

A Fraction Of Infinity

A Andrei Tarkovsky¹

Uma fração do infinito é uma obra de arte sonora empírica. É também uma homenagem a Charles Darwin na sua passagem pelo Brasil, atravessando a mesma trilha que ele atravessou. É um pequeno trabalho sobre um grande tema. E também um teatro antropológico imaginário e cinematográfico sonoro, que pretendo desenvolver. Passagens noturnas sobre o mundo dos símbolos. Suas referências estão no mundo indígena do Brasil, na floresta, nas formas universais da geometria à mão livre, nas pessoas mais que nos objetos. São sete pontos no infinito com uma poesia simples, mas densa como o silêncio, e livre como o vento. Por isso, ele é essencialmente arte contemporânea – não possui clímax, todos os seus pontos são iguais em significado. Esses são os primeiros filmados de uma série que pode ir ao infinito, como um cordão de significados livres.

Os personagens: O Mundo Indígena Filosófico e A Natureza, A Sociedade e O Educador.

Três vetores estão presentes:

1) a filosofia e o conhecimento indígena, a condição de viver na América, com as suas qualidades de não acumular bens, respeito à natureza, despojamento, vida social harmônica, representados pelo Maracá #1 e o ator Guilherme Vaz;

1 O diretor de filmes russo Andrei Tarkovsky (1932-1986) foi um dos mais importantes diretores do século XX. Este trabalho é dedicado a Tarkovsky, pela sua nudez simbólica, tão comum e tão cara em seus filmes – o mundo simbólico colocado em nudez sem filtros, e assim é na minha obra com “a sociedade”, “a filosofia indígena” e “o educador”. O diretor tem uma maneira de falar que me fascina, seja nos seus livros ou nos seus filmes, porque não cria filtros nem neblinas entre o espectador, o criador, o autor, os atores e o discurso, tornando tudo muito claro, o símbolo e a sua sequência, coisa de que gosto muito, tornando a imagem direta e a invenção poderosa, vertical – por isso dedico este trabalho ao diretor russo.

To Andrei Tarkovsky¹

A Fraction of Infinity is a work of empirical sound art. It is also a tribute to Charles Darwin in his trip to Brazil, crossing the same path he crossed. It is a small job on a big theme. Also, an imaginary anthropological theater and a sound film I intend to develop. Nocturnal passages about the world of symbols. Its references are in the Brazilian Indigenous world, in the forest, in the universal shapes of freehand geometry, in people more than in objects. There are seven acts in the infinity with simple poetry, although they are as dense as silence, and free as the Wind. That is why the video is essentially contemporary art—it doesn't have a climax, all its acts are alike in meaning. These are the first recorded videos of a series that may go to the infinity, as a string of free meanings.

The Characters: The Philosophical Indigenous World and Nature, The Society and Educator.

Three vectors are present:

1) philosophy and indigenous knowledge, the condition of living in America, with its qualities of not hoard goods, respect for nature, stripping, harmonious social life, represented by Maracá # 1 and the actor Guilherme Vaz;

1 The Russian movies director, Andrei Tarkovsky (1932-1986), was one of the most important directors of the 20th century. This work is dedicated to Tarkovsky, for his symbolic nudity, so common and so dear in his movies—the symbolic world put in nudity without filters, and so is my work with “society,” “the Indian philosophy,” and “the educator”. The director has a way of speaking that fascinates me, either in his books or in his movies, because it creates no filters nor fogs between the viewer, the creator, the author, actors, and speech; making everything very clear, the symbol and their sequence, something I like a lot, making direct image and the invention powerful, vertical—so I dedicate this work to the Russian director.

2) society, the Black Lady, represented in the film by actress Jessica Gogan, who learns from the Indian philosophy and nature, symbolized by the indigenous geometric drawings she does, she is learning from the Maraca # 1 and watching as she draw, noting what she sees, as she is listening to Indian philosophy represented by Maraca # 1, and with nature—the forest around where she passes by.

3) The Educator—that is education—confirming the Black Lady's drawings with the sounds of Maraca # 2, represented in the film by actor Guilherme Vergara.

The Placards of Signs and Symbols

Each placard and sheet of paper filled with symbols and signs have the urge to embrace and move each point in which the sound theater stops its actors. The placards are notes, impulses and society's unveilings, represented in the film by the actress in black dress. It is up to society to absorb the infinite signs, while moving at night. Each placard is a sign at sea, a lighthouse and a fraction of the infinity, they have a rule although they appear entirely free, a delicate rule, all its language must operate with Amerindian symbols, and geometry free-hand, though they are sisters of all geometries from around the world, especially of despised places by temporal looks, they exist worldwide, they are unwritten and prior to writing. But as the writing is not always language, they are pure language, its meaning is unknown or only perceived, it does not matter, its existence embraces the universe we love.

The Lady in Black and The Society

The Lady in Black is the society, I use this icon every time I write about society or think about it, I think I finally got an almost "perfect"

2) a sociedade, a Dama de Preto, representada no filme pela atriz Jessica Gogan, que aprende com a filosofia indígena e a natureza, simbolizada pelos desenhos geométricos indígenas que ela faz. Ela está aprendendo com o Maracá #1 e observando à medida que desenha, anotando o que vê, à medida que está ouvindo a filosofia indígena representada pelo Maracá #1, e com a natureza, a floresta, em torno de onde ela passa;

3) o Educador, a educação, que confirma os desenhos da Dama de Preto com os sons do Maracá #2, representado no filme pelo ator Guilherme Vergara.

As placas de signos e símbolos

Cada placa e folha de papel preenchida com símbolos e signos tem o impulso de abraçar e mover cada ponto em que o teatro sonoro para com seus atores. As placas são anotações, impulsos e desvelamentos da sociedade, representada no filme pela atriz com vestido preto. Cabe à sociedade absorver os signos do infinito, enquanto se move na noite. Cada placa é um sinal no mar, um farol e uma fração do infinito, elas possuem uma regra embora pareçam inteiramente livres, uma delicada regra, toda a sua linguagem deve operar com símbolos ameríndios, e geometria à mão livre, embora sejam irmãs das geometrias de todo o mundo, especialmente dos locais desprezados pelos olhares temporais, elas existem no mundo todo, são ágrafas e anteriores à escrita. Mas, como nem sempre a escrita é linguagem, elas são pura linguagem, seu significado é desconhecido ou apenas pressentido, isso não importa, a sua existência abraça o universo que amamos.

A Dama de Preto e A Sociedade

A Dama de Preto é a sociedade, eu utilizo esse ícone todas as vezes que escrevo sobre a sociedade, ou penso sobre ela, acho que cheguei a uma

imagem quase “perfeita”, essa palavra é meio forte, mas tenho de usar para o que penso e percebo sobre a ideia de sociedade. A Sociedade [a Dama de Preto], nas muitas viagens que fiz por todos os lugares que pude pensar, inclusive na Amazônia, essa imagem me agrada, porque existem palavras que não tenho como exprimir, dizer, sobre o que eu vejo na sociedade, mas a imagem diz o que eu não posso dizer por ausência de palavras. Não tenho palavras ainda, elas não nasceram ainda. Preto quer dizer o mistério; e o Enigma, o desconhecido, não sabemos o que é a sociedade ainda, e isso é muito bom, não é ruim, como se possa imaginar. Isso é um campo infinito, um vestido preto, a noite, estamos ainda tentando saber: quem é a sociedade? É uma obra aberta. O que é a sociedade, não sabemos, vamos percebê-la e não inventar teorias. Outro lado que não sei se podem falar é que essa imagem está ligada aos *Dark Lady Sonnets* do velho William,² sempre via essa imagem por trás das palavras quando lia esses sonetos tremendo. Outra ligação é a noite, quando a imaginação humana se faz livre e voa por muitos significados noturnos, sons e sentidos, essas associações livres definem tudo o que eu pensei quando imaginei a Dama de Preto como a sociedade.

O Silêncio

Vejo hoje que existem diversas espessuras e naturezas do silêncio, inteiramente distintas. Cada uma tem uma natureza dependendo da hora do dia, da antropologia, da noite, são as diversas personalidades do silêncio – o silêncio não é uma abstração.

² William Shakespeare (1564-1616) publicou sua coleção de 154 sonetos em 1606. Os sonetos exploram os temas tempo, amor, beleza e mortalidade. Os *Dark Lady Sonnets*, aqueles numerados de 127 até 152, refletem o desejo do poeta para uma mulher misteriosa – a palavra negro descreve em momentos diferentes sua beleza e mal. Nesses múltiplos sentidos em constante mudança, oferecem um paralelo e um dado inovador para o conceito da sociedade.

picture, this word stronger, but I have to use for what I think and perceive about society's idea. The Society [the Lady in Black], in the innumerable trips I made everywhere I could think of, including the Amazon, this picture pleases me, because there are words that I have no way to express, nor to say, about what I see in society, but the picture says what I cannot say for lack of words. I have no words yet, they haven't been born yet. Black means the mystery, and the Enigma, the unknown, we do not know what the society is yet, and this is very good it's not bad, as one can imagine. This is an infinite field, a black dress, the night, we are still trying to know: who is the society? It is an open book. What society is we do not know, we'll notice it and not invent theories. There is another side I do not know if one can talk about is that this is linked to the Dark Lady Sonnets of old William², always saw this picture behind the words when I read these terrific sonnets. Another link is the night when the human imagination is free and flies by many nocturnal meanings, sounds and senses, these free associations define everything I thought when I imagined the Black Lady as society.

Silence

I notice today that there are different thicknesses and natures for, totally unrelated. Each one of them has a nature depending on the time of the day, of the anthropology, of the night, there are innumerable silence personalities—silence is not an abstraction.

² William Shakespeare (1564-1616) published his collection of 154 sonnets in 1606. The sonnets explore the themes time, love, beauty and mortality. The *Dark Lady Sonnets*, those numbered from 127 to 152, reflect the desire of the poet for a mysterious woman—the word *black* describes in different moments her beauty and evil. In these multiple meanings, which were constantly changing, they offer a parallel and an innovative data to the concept of society.

Once I said at MAM (Museu de Arte Moderna, in Rio de Janeiro), at the release of the work *Crude* during a Romano's exhibition³, that if sound art was not able of silence it would not reach art. No one thinks that there must be silence in sound art. One thing is experimental music the other is sound art, the historical body of both is entirely distinct despite similarities, in experimental music it's easier to speak about silence and be understood than in sound art, sound artists—as it is in most visual arts—do not have an germinated understanding of silence connected to the sound, but they have it just as a concept, it is not real yet. And their works will continue supersaturated with sound, without any consequences phenomenological.⁴

Silence is fasting. It's not merely the presence of sound which defines a work of sound art, but silence—because when people think of sound they don't think of silence, but it is not possible stop thinking of it. Silence in sound art is as important as sound is, that is why there is silence in the *Fraction of Infinity*, this clear position is part of the work's conception, even when there is the natural forest sound—in very low volume—there is also the actor's silence there is also the silence of the actors, standing in the middle of the forest, the road even with the natural sound barely audible, dramatic silence is present.

Uma vez eu disse, no MAM (Museu de Arte Moderna, no Rio de Janeiro), no lançamento do trabalho *Crude*, durante a exposição do Romano,³ que se a arte sonora não fosse capaz de silêncio ela não atingiria a arte. Ninguém pensa que deve haver silêncio na arte sonora. Uma coisa é a música experimental e outra, a arte sonora, o corpo histórico das duas é inteiramente distinto apesar das similaridades, na música experimental é mais fácil falar do silêncio e ser compreendido do que na arte sonora, os artistas da arte sonora, como vêm na sua maioria das artes visuais, não têm uma compreensão germinada de silêncio ligado ao som, mas a possuem apenas como conceito, não é real ainda. E suas obras continuarão supersaturadas de som, sem nenhuma consequência fenomenológica.⁴

O silêncio é o jejum. Não é meramente a presença do som que define uma obra de arte sonora, mas o silêncio, porque quando as pessoas pensam no som elas não pensam em silêncio, mas não é possível deixar de pensar, o silêncio na arte sonora é tão importante quanto o som, por isso existem silêncios na *Fração do infinito*, essa posição clara faz parte da concepção do trabalho, mesmo em momentos em que há o som natural da floresta, muito baixo volume, existe também o silêncio dos atores, parados no meio da floresta, da estrada, mesmo com o som natural quase inaudível, o silêncio dramático está presente.

3 *Crude* is essentially making the walls and floors of the museum to resound using hands percussion as palms on the walls. Originally I did this work in 1973 at the 7th Paris Biennale and again as a contemporary reinterpretation with Brazilian visual and sound artist, Romano (1969–), at the 7th Mercosul Biennial in Porto Alegre, in 2009 and at MAM in 2012 at his exhibition.

4 Despite the pioneering legacy of John Cage (1912-1992) and his famous work 4'33 first performed in 1952, where musicians do anything but be present throughout the duration of the title, I still see a use of silence more conceptual corporal.

3 *Crude* é essencialmente fazer ressoar as paredes e os pisos dos museus, utilizando a percussão de mãos como palmas nas paredes. Realizei essa obra originalmente em 1973 na 7ª Bienal de Paris e de novo como uma releitura contemporânea com o artista visual e sonoro brasileiro Romano (1969) na 7ª Bienal do Mercosul, em Porto Alegre, 2009, e no MAM, em 2012, na ocasião da sua exposição.

4 Apesar do legado pioneiro de John Cage (1912-1992) e sua famosa obra 4'33, realizada pela primeira vez em 1952, em que os músicos fazem nada para além de estarem presentes para a duração do título, vejo ainda um uso de silêncio mais conceitual que corporal.

Niterói e o Caminho Darwin

Tudo nessa obra tem um conceito que tem um sentido, significado nos seus mínimos detalhes. A escolha de Niterói e não do Rio tem um sentido muito amplo. Quando fui convidado a realizar um trabalho de arte sonora para a *Revista Mesa*, pensei muito, e pensei em algumas soluções no Rio, soluções urbanas, mas, com o tempo, me decidi por Niterói com o alargamento das reflexões. Não é uma decisão informal ou momentânea, é uma decisão conceitual e semântica, era preciso a presença da floresta e a tradição, a semântica da floresta. Esta apontou Niterói como melhor local. Além disso, o que imagino seja a linha de pensamento da arte ligada à arte contemporânea e especialmente ligada ao MAC (Museu de Arte Contemporânea de Niterói) e a toda a região específica e única de Niterói. A decisão do *Caminho Darwin* também é assim, no sentido de simbolizar a presença da natureza e do meio ambiente na arte e no trabalho. Isso não significa que o trabalho seja darwinista, não, mas significa que a relação da vida universal com todas as outras vidas é necessária aqui, a relação entre todos os elementos e todos os elementos de um contexto. É isso que eu imagino quando leio as propostas de Darwin, a relação de tudo com tudo, a relação entre todos os elementos do universo, o que se chama em arte de transversalidade, tudo está relacionado no mundo, a progressão do pensamento relacional na natureza, e na filosofia, esse é o sentido.

Os maracás

Os maracás como fonte sonora principal, ele é o instrumento ícone da América, antiga e milenar, e dos povos indígenas da América, e me parece que mesmo da América do Norte, ele é dessa forma o som da América atual e eterna, e o

Niterói and Darwin's Way

Everything in this work has a concept that has a sense, there is meaning in its smallest details. The choice for Niterói instead of Rio has a very vast sense. When I was invited to do a work of sound art for *Revista MESA*, I thought a lot and I thought about some solutions in Rio—urban solutions—but after a while I decided for Niterói with the increase of my reflections. It is not an informal neither a momentaneous decision, it is a conceptual and semantic decision. The forest presence and the tradition was necessary, the forest semantics that's what pointed at Niterói as the best place. Besides, what I imagine to be the line of thought of art linked to the contemporary art and especially connected to the MAC (Museu de Arte Contemporânea de Niterói) and all the specific and unique region of Niterói. The decision for Darwin's Way was also like that in a sense of symbolizing the presence of nature and the environment in art and in the work. That doesn't mean that the work is darwinist, no; but it means that the relationship with universal life with all the other lives is necessary here, the relationship between the elements and all the elements of a context. That's what I imagine when I read Darwin's proposals, the relationship of all with all, the relationship between all the elements of the universe, what is known in art mainstreaming, everything is related in the world, the progression of relational thinking in nature, and philosophy, this is the meaning.

The Maracas

The Maraca is America's icon instrument, old and ancient, and belonging to indigenous peoples of America, and it seems to me that even in North America, it is therefore, the sound of America actual and eternal, and the sound of the great West, open and pointing toward

that dimension. Its sound is produced by dry seeds, therefore; the sound of the great forest is also produced by the seeds because they are the seeds it sows, the instrument itself sows. It sows the seeds, that is in order to give an initial notion of symbolism of this instrument.

The Theater

For that theater and drama in the manner of Grotowski⁵, is more than cinema? Because people is present in the theater, and much more than the common visual art object, populated by objects, experimental theater makes the beholder feels like he can be in the scene, because there are people on the other side and not just objects. The question of the person—the subject rather than the object—is essential in my work, and it cannot be understood without this chronic admiration for the subject rather than the object, whatever it may be, to the point that even the bad object taste and anachronistic takes a sublime sense close to the subject. It is so great that crosses the boundaries of art eras and taste, and good taste above all, it is able to legitimize the inexpressible and the object of deeper distasteful becomes sublime. The person who philosophy calls the subject is by far more important than the object, surpassing it in angle of compositional and art philosophy options, that's why the theater. *A Fraction Of Infinity* is not an object, a common object as most of the sound art and visual art, but the theater running through the body of sound art. That's what theater means in a world where everyone confuses art with objects.

5 Jerzy Grotowski (1933-1999) was a director of the Polish theater and a great innovator of experimental theater, with the concepts "theater laboratory" and "poor theater".

Ensaio Vídeo Sonoro: A Fraction of Infinity. Published in MESA Magazine v. 2, p.81-85, Rio de Janeiro, 2015. Commissioned for Revista MESA, no. 2, Poetic spaces = Ethical Languages: Diverse Practices in Latin America, March 2015

som do grande Oeste, aberto, e aponta para essa dimensão. O seu som é produzido por sementes secas, portanto é também, pelas sementes, o som da grande floresta porque são as sementes que ele planta, o próprio instrumento planta, planta as sementes, isso para dar uma noção inicial do simbolismo desse instrumento.

O teatro

Por que o teatro e o teatro à maneira de Grotowski,⁵ mais que o cinema? Porque a pessoa está presente no teatro, e muito mais que no objeto da arte visual comum, povoada por objetos, o teatro experimental faz com que quem olha se sinta possível de estar na cena, porque tem gente do outro lado e não apenas objetos, a questão da pessoa, do sujeito, mais que o objeto, é essencial na minha obra, e ela não pode ser entendida sem essa admiração crônica do sujeito, mais que pelo objeto, qualquer que ele seja, a tal ponto que mesmo o objeto de mau gosto e anacrônico toma um sentido sublime perto do sujeito, ele é tão grande que atravessa as fronteiras das eras da arte e do gosto e, sobretudo, do bom gosto, ele é capaz de legitimar o inexpressável e o objeto de mais profundo mau gosto se torna sublime. A pessoa, o que a filosofia chama de sujeito, é de longe mais importante que o objeto, superando-o, na angulação das opções composicionais e da filosofia da arte, por isso o teatro. *A Fração do infinito* não é um objeto, um objeto comum como a maior parte da arte sonora e da arte visual, mas o teatro transpassando o corpo da arte sonora. É isso que o teatro significa em um mundo onde todos confundem arte com objetos.

5 Jerzy Grotowski (1933-1999) foi um diretor de teatro polonês e um grande inovador de teatro experimental, com os conceitos "laboratório de teatro" e "teatro pobre".

Ensaio Vídeo Sonoro: Uma Fração do Infinito. Realizado para a Revista MESA, no. 2, Espaços poéticos = linguagens éticas: Diversas práticas na América Latina, março, 2015

CURRICULUM VITAE

GUILHERME VAZ

Nascido em 18 de fevereiro de 1948, em Araguari, MG, Brasil

Born in February 18, 1948 in Araguari, Minas Gerais, Brazil

Vive e trabalha no Rio de Janeiro | He lives and works in Rio de Janeiro

FORMAÇÃO E ATUAÇÃO PROFISSIONAL

Education and professional career

1961

Tem como primeiros estudos aulas particulares de composição com o maestro Reginaldo Carvalho.

He has his first lessons, some private classes of compositions with Maestro Reginaldo Carvalho.

1962

Conclui o curso ginásial no Ginásio Marista de Brasília.

He concludes his Middle-High school at Ginásio Marista de Brasília.

1964-1965

Cursa o ciclo colegial do Centro Integrado de Ensino Médio juntamente com o Departamento de Música da Universidade de Brasília, onde faz aulas com Rogério Duprat, Cláudio Santoro, Damiano Cozella e outros.

He does his studies at Centro Integrado de Ensino Médio together with the Music Department of the Universidade de Brasília, where he studied with Rogério Duprat, Cláudio Santoro, Damiano Cozella and others.

1965-1967

Com o AI2 e o fechamento da UnB, muda-se para Salvador, onde estuda luteria e construção de instrumentos especiais com Walter Smetak. Apresenta trabalhos com a Orquestra Sinfônica da Universidade e se envolve com a criação do Grupo de Compositores da Bahia, vinculado à mesma universidade. Funda o Grupo Calmalma de Jazz Livre, que viaja o Brasil em turnê.

With the AI2 (Institutional Act Nº 2) and the intervention at Universidade de Brasília (UnB), he moved to Salvador, where he studied luthery and construction of special instruments with Walter Smetak. Vaz performs works with the Symphonic Orchestra of the Universidade and he gets involved with the creation of the *Grupo de Compositores da Bahia* (*Bahia Composers Group*), linked to the same. Vaz founds the *Calmalma Free Jazz Band*, touring around Brazil.

1968

Conclui o ensino médio, realizando exames de maturidade no Conselho de Educação do Distrito Federal, Brasília.

Inicia sua relação com o cinema, compondo trilha para o filme *Fome de amor*, dirigido por Nelson Pereira dos Santos, primeira experiência de música concreta no cinema brasileiro, premiada no IV Festival de Brasília.

Graduated from High School, doing Maturidade exams in the jurisdiction of the Conselho de Educação do Distrito Federal, Brasília.

He begins his relationship with the filmmaking industry, composing soundtracks for the movie *Fome de Amor/Hunger for Love*, directed by Nelson Pereira dos Santos, first concrete music experience in the national filmmaking, awarded at the 4th Festival de Brasília.

1969

Colabora, em conjunto com Frederico Moraes, Cildo Meireles e Luiz Alphonsus, na fundação da Unidade Experimental do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro e participa da cena conceitual articulada em seu entorno.

Vaz Collaborates together with Frederico Moraes, Cildo Meireles and Luiz Alphonsus, in the foundation of the *Experimental Unit* of the Modern Art Museum of Rio de Janeiro. Also he participates of the articulated conceptual scene around it.

1970-1973

É convidado para duas importantes mostras de arte conceitual, "Information", no Museu de Arte Moderna de Nova York e VIII Bienal de Paris.

He is invited to two of the most important exhibits of conceptual art—*Information*, at the Modern Art Museum of New York and the 8th *Biennial of Paris*.

1973

Ministra o curso noturno Arte: do Objeto ao Corpo, com Anna Bella Geiger e Frederico Moraes, no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro.

Vaz instructs the night shift course named *Art: from the object to the body* with Anna Bella Geiger and Frederico Moraes at the Modern Art Museum of Rio de Janeiro.

1982

Integra o júri do Candangão, Festival Cantares de Brasília.

He becomes part of the jury of the *Candangão*, Festival Cantares de Brasília.

1986

Ministra, juntamente com Frederico Moraes, a conferência de abertura da exposição "Depoimentos de uma geração 1969-1970", no Teatro Nacional de Brasília, em 22 de outubro.

Vaz instructs, together with Frederico Moraes, at the opening conference of the exhibition *Depoimentos de Uma Geração 1969-1970*, at the Teatro Nacional de Brasília, on October 22.

1987

Participa do núcleo de composição análise e música contemporânea no 12º Curso Internacional de Verão, da Escola de Música de Brasília, de 10 a 30 de janeiro.

He participates of the Core of compositions, analysis, and contemporary music at the 12th Brasília Music School's *International summer course*, from January 10 to January 30.

1988

Cursa o *workshop* com o compositor Peer Raben, no Goethe Institut e na Cinemateca do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, de 5 a 8 de julho.

Vaz attends the *workshop* with the composer Peer Raben, at Goethe Institut and at the Cinematheque of the Modern Art Museum of Rio de Janeiro, from 5 to 8 of July.

1997

Participa da criação do Polo Noroeste de Cultura, da Fundação Cultural da Prefeitura de Ji-Paraná, no Estado de Rondônia, para o qual é nomeado presidente.

He participates in the creation of the Northwestern Culture Hub of the Cultural Foundation of the Ji-Paraná City Hall, in Rondônia state, for which Vaz is nominated president.

1999

É exonerado do cargo de presidente da Fundação Cultural da Prefeitura de Ji-Paraná em Rondônia.

Vaz is dismissed from the post of president of the Cultural Foundation of the Ji-Paraná City Hall in Rondônia.

2012

Ministra a oficina Experimentação com Som e Imagem, na II. Semana do Audiovisual da Universidade Estadual de Goiás, de 24 a 30 de setembro, Goiânia

He instructs at the Oficina *Experimentação com Som e Imagem* in the 2nd Audiovisual Week of the Universidade Estadual de Goiás, from 24 to 30 of September, Goiânia

EXPOSIÇÕES INDIVIDUAIS | Individual Exhibitions

1970

Mostra sequencial "Agnus Dei", com participação dos artistas Cildo Meireles e Thereza Simões. Petite Galerie. Rio de Janeiro
Agnus Dei Sequential exhibit. *Petite Galerie*, with the participation of artists Cildo Meireles and Thereza Simões, Rio de Janeiro

2016

"Uma fração do infinito" | *A Fraction of Infinity*. Centro Cultural do Banco do Brasil, Rio de Janeiro

EXPOSIÇÕES COLETIVAS | Group exhibitions

1969

Salão da Bússola. Museu de Arte Moderna, Rio de Janeiro (prêmio de estágio no museu | intern award of the museum)

1970

Instituto Torcuato di Tella, Buenos Aires
"Do corpo a terra, objeto e participação" | *From Body to Earth, Object and Participation*, curadoria | curatorship Frederico Moraes. Palácio das Artes, Belo Horizonte
"Information", curadoria | curatorship Kynaston McShine. Museum of Modern Art, Nova York

1973

"Indagação sobre natureza, significado e função de obra de arte", | *Inquiry into nature, meaning and function of work of art*, curadoria | curatorship Frederico Moraes, Galeria Ibeu Copacabana, Rio de Janeiro

1974

Prospectiva 74, curadoria | curatorship Julio Plaza e | and Walter Zanini. Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo

1977

"Identidade de artista – um livro" | *Artist identity – a book*, colaboração a | collaboration with Angelo de Aquino. Escola de Artes Visuais do Parque Lage, Rio de Janeiro

1986

"68/86 uma geração 18 anos depois" | *A Generation 18 Years Later*. Investiarte, Rio de Janeiro
"Depoimento de uma geração: 1969-70" | *Testimony of a Generation: 1969-70*, curadoria | curatorship Frederico Moraes. Galeria de Arte Banerj, Rio de Janeiro

1993

Seminário sobre Arte Contemporânea | *Contemporary Art Seminar*. Fundação Athos Bulcão, Brasília

1998

"Hélio Oiticica e a cena americana" | *Hélio Oiticica and the American Scene*, curadoria | curatorship Glória Ferreira. Centro de Arte Hélio Oiticica, Rio de Janeiro

2002

"Caminhos do contemporâneo, 1952-2002" | *Pathways of the Contemporary, 1952-2002*, curadoria | curatorship Lauro Cavalcanti. Paço Imperial, Rio de Janeiro

2007

VII Bienal Internacional do Mercosul | *7th Mercosul International Biennial*, curadores | curators Camilo Yáñez e Victoria Noorthoorn, Museu de Arte do Rio Grande do Sul, Porto Alegre

2008

"Equatorial rythms", curadoria | curatorship Selene Wendt. The Sternesen Museum, Oslo

2011

"When Brazil devoured cinema". Museo Reina Sofia, Madri

COLABORAÇÕES | Contributions

1969

Túnel/desenho ao longo de dois planos, de | by Luiz Alphonso. Participa do experimento com um grupo de artistas.
Vaz participates of the experiment with a group of artists.

1973-1984

"Identidade de artista – um livro", de | by Angelo de Aquino. Participa com uma ficha de identificação
Vaz participates with an identification list.

LISTAS DE OBRAS | Lists of works

Composition for Glass blocks and Two Sticks, 1964-1965
datilografia sobre papel | typing on paper | 35,5 × 24 cm
coleção | collection Guilherme Vaz

Fome de amor | *Hunger for Love*, 1968

caneta sobre papel | pen on paper | 38,5 × 28 cm
coleção | collection Guilherme Vaz

Atto de desapropriação de datas (área/tempo), 1969-2015

Act of Expropriation of Dates (Area/Time)
impressão sobre papel | printed paper | 49 × 41 cm
coleção | collection Guilherme Vaz

Step this Area, Feel the Heat of the Future, 1970

[*Caminhe nesta área, sinta o calor dos próximos passos*]
arquivo de áudio | audio file | 29"
coleção | collection Guilherme Vaz

Walk to Anywhere, During Anytime, for Any Distance, Anyway

[*Ande para qualquer lugar, durante qualquer tempo, por qualquer distância, de qualquer maneira*], 1970
arquivo de áudio | audio file | 15"
coleção | collection Guilherme Vaz

The following minutes are reserved for you to

open your front door as slow as you can, 1970
[*Os minutos seguintes estão reservados para que você abra sua porta da frente o mais lento possível*]
arquivo de áudio | audio file | 1'15"
coleção | collection Guilherme Vaz

"1970", 1970

espelho | mirror | 150 × 130 cm
coleção | collection Guilherme Vaz

Killed, 1970

caneta sobre papel | pen on paper | 26,5 × 20 cm
coleção | collection Guilherme Vaz

Cru | *Crude*, 1973

caneta sobre papel | pen on paper | 32 × 21,5 cm
coleção | collection Guilherme Vaz

Live (Body Art), 1973

fotografia | photograph | 29 × 40 cm
coleção | collection Guilherme Vaz

Music for Paper Sheet, 1973

video digital | digital video | 1'30"
coleção | collection Guilherme Vaz
registro | recording Telewisen Group

Linha zero | *Zero Line*, 1974

arquivo de áudio | audio file | 12'28"
coleção | collection Guilherme Vaz

Aos trancos e barrancos, 1974

By Leaps and Bounds

caneta sobre papel | pen on paper | 32 × 199 cm

coleção | collection Guilherme Vaz

Ao pé da letra | *Just As It Is*, 1975

caneta sobre papel | pen on paper | 100 × 70 cm

coleção | collection Guilherme Vaz

Ao pé da letra | *Just As It Is*, 1975

caneta sobre papel | pen on paper | 26 × 64 cm

coleção | collection Guilherme Vaz

Sem título | *Untitled*, 1975

datilografia e caneta sobre papel

typing and pen on paper

34,5 × 26,5 cm

coleção | collection Guilherme Vaz

Caderno brasiliários | *Brasiliários Sketchbook*, 1986

caneta sobre papel | pen on paper | 81 × 58,5 cm

coleção | collection Guilherme Vaz

Música em Manaos | *Music in Manaos*, 1998-2004

vídeo digital | digital video | 25'

direção | direction Sérgio Bernardes

coleção | collection Guilherme Vaz

Solos ardentes | *Burning Soils*, 1999

série de 16 fotografias em *Cibachrome*

series of 16 pictures in *Cibachrome*

20,5 × 30 cm cada | each | 200 × 240 cm total | total

coleção | collection Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro

Sem título | *Untitled*, 1999*

óleo sobre tecido | oil on fabric | 172 × 114 cm

coleção | collection Museu de Arte Contemporânea de Niterói

Sem título | *Untitled*, 1999*

óleo sobre tecido | oil on fabric | 176 × 147 cm

coleção | collection Museu de Arte Contemporânea de Niterói

Sem título | *Untitled*, 1999*

óleo sobre tecido | oil on fabric | 173 × 142 cm

coleção | collection Museu de Arte Contemporânea de Niterói

Sem título | *Untitled*, 1999*

óleo sobre tela | oil on canvas | 157 × 172 cm

coleção | collection Guilherme Vaz

Sem título | *Untitled*, 1999*

óleo sobre tela | oil on canvas | 152 × 75 cm

coleção | collection Guilherme Vaz

Sem título | *Untitled*, 1999*

óleo sobre tela | oil on canvas | 152 × 75 cm

coleção | collection Guilherme Vaz

Sem título | *Untitled*, 1999*

óleo sobre tela | oil on canvas | 89 × 120 cm

coleção | collection Guilherme Vaz

Uma fração do infinito, 2013

A Fraction Of Infinity

vídeo digital | digital video | 34'42''

realização | realization Instituto Mesa

direção e música | direction and soundtrack Guilherme Vaz

* Guilherme Vaz e | and Carlos Bedurap Zoró

Jardim sem nome | *Nameless Garden*, 2015

instalação com seixos rolados

loose shingles installation

dimensões variáveis | variable dimensions

coleção | collection Guilherme Vaz

Anotações | *Notes*, 2015

lápiz, caneta, nanquim e pastel sobre papel

pencil, pen, India ink, and pastel on paper

dimensões variáveis | dimensions variable

coleção | collection Guilherme Vaz

Totem, 2015

totem coberto de maracás

totem covered with maracas | 275 × 100 cm Ø

coleção | collection Guilherme Vaz

Killed, 2015

cartaz impresso | printed poster | 80 × 120 cm

coleção | collection Guilherme Vaz

Sem título (Silêncio), s/d

Untitled (Silence), n.d.

fotografia | photograph | 12 × 18 cm

coleção | collection Guilherme Vaz

Sem título (Silêncio), s/d

Untitled (Silence), n.d.

caneta sobre papel | pen on paper | 44 × 27 cm

coleção | collection Guilherme Vaz

Desertos espirituais, s/d

Spiritual Deserts, n.d.

impressão sobre papel | printed paper

díptico | diptych

34 × 46 cm cada | each

coleção | collection Guilherme Vaz

Alma | *Soul*, s/d | n.d.

caneta sobre papel | pen on paper | 40 × 100 cm

coleção | collection Guilherme Vaz

Life-noise, s/d | n.d.

caneta sobre papel | pen on paper | 28 × 69 cm

coleção | collection Guilherme Vaz

OBRAS EM COLEÇÕES | Works in Collections

Solos ardentes | *Burning Soils*, 1999

série de 16 fotografias em *Cibachrome*

series of 16 pictures in *Cibachrome*

20,5 × 30 cm cada | each | 200 × 240 cm total | total

coleção | collection Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro

Sem título | *Untitled*, 1999*

óleo sobre tecido | oil on fabric | 172 × 114 cm

coleção | collection Museu de Arte Contemporânea de Niterói

Sem título | *Untitled*, 1999*

óleo sobre tecido | oil on fabric | 176 × 147 cm

coleção | collection Museu de Arte Contemporânea de Niterói

Sem título | *Untitled*, 1999*

óleo sobre tecido | oil on fabric | 173 × 142 cm

coleção | collection Museu de Arte Contemporânea de Niterói

* Guilherme Vaz e | and Carlos Bedurap Zoró

1966

II Espetáculo Experimental de Dança, na Escola de Teatro da Universidade Federal da Bahia, Salvador

Participa, com o Grupo de Compositores da Bahia, do VIII Concerto Popular da Universidade Federal da Bahia, dirigido pelo maestro Ernst Widmer, quando tem sua partitura *Árvore* executada pela primeira vez, Salvador

Concerto "Compositores da Bahia & música popular experimental", sob organização do maestro Ernst Widmer, no Instituto Cultural Brasil-Alemanha, quando tem sua partitura *Terra* executada pela primeira vez, Salvador

Vaz participates in the 2nd *Experimental Dancing Show* at the School of Theater of Universidade Federal da Bahia, Salvador

He participates with the Grupo de Compositores da Bahia in the 8th *Popular Concert of the Universidade Federal da Bahia*, directed by maestro Ernst Widmer, that when he has his score *Árvore* performed for the first time, Salvador

Vaz participates in the concert *Compositores da Bahia & Music Popular Experimental (Bahia Composers & Experimental Popular Music)*, under the management of Ernst Widmer at the Instituto Cultural Brasil-Alemanha, when he has his score *TERRA* performed for the first time, Salvador

1967

Turnê com o Grupo Calmalma de Jazz Livre, com itinerância por Rio de Janeiro, Curitiba, Florianópolis, São Paulo, Belo Horizonte, Brasília e Salvador

He participates in the tour with the *Calmalma Free Jazz Band*, with roaming by Rio de Janeiro, Curitiba, Florianópolis, São Paulo, Belo Horizonte, Brasília and Salvador

1973

VIII Bienal de Paris, com os trabalhos *Cru* e *Music for paper sheet*, França

Vaz participates in the 8th *Biennial of Paris* with the work *Crude* and *Music for Paper Sheet*, France

1974

Participa da gravação do álbum *Mailbag Blues – Ronnie Biggs' Story – 1974 Original Sessions*, lançado em 2004

Apresenta *Quimera*, uma série de concertos no Museu de Arte Moderna, entre 16 e 30 de setembro, Rio de Janeiro

He participates in the album recording *Mailbag Blues—Ronnie Biggs' Story—1974 Original Sessions*, published in 2004

Vaz introduces *Quimera*, a series of concerts at the Modern Art Museum, from 16 to 30 of September, Rio de Janeiro

1975

Gravação e turnê do primeiro álbum solo de Ney Matogrosso, *Água do céu-pássaro*, lançado pela Continental Discos, Rio de Janeiro

Concerto "4 peças (e 2 tiques)", composto por *Diamba*, *Ao pé da letra*, *Cinco e meia da tarde*, *Solo e Tiques*, na Sala Corpo/Som do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, de 27 de setembro a 10 de outubro

He participates in the recording and tour of the first Ney Matogrosso solo album and tour, *Água do Céu—Pássaro*, released by Continental Discos, Rio de Janeiro

Vaz introduces the 4 *Trabalhos (e 2 Tiques)* concert, composed by *Diamba*, *Ao Pé da Letra/To the Letter*, *Cinco e Meia da Tarde/Five-Thirty PM*, *Solo e Tiques/Solo and Ticks*, at Sala Corpo/Som of the Modern Art Museum of Rio de Janeiro, from September 27 to October 10

1983

V Bienal de Música Brasileira Contemporânea, quando apresenta sua composição *Carta para os oprimidos*, Sala Cecília Meireles, Rio de Janeiro

He participates in the 5th *Biennial of Contemporary Brazilian Music* held at the Sala Cecília Meireles, When he performs his composition *Carta Para os Oprimidos/Letter to the Oppressed*, Rio de Janeiro

1986

Concerto da Orquestra Sinfônica do Teatro Nacional de Brasília, quando tem executada sua partitura *A beleza indiscreta da classe operária*
He participates in the concert of the Symphonic Orchestra of the Teatro Nacional de Brasília, when his score *A Beleza Indiscreta da Classe Operária/The Indiscreet Beauty of Working Class* is performed

1987

VII Bienal de Música Brasileira Contemporânea, Sala Cecília Meireles, Rio de Janeiro

He participates in the 7th *Biennial of Contemporary Brazilian Music* held at the Sala Cecília Meireles, Rio de Janeiro

1989

Guilherme Vaz in jazz concert, com apoio da Universidade de Brasília, Teatro Dulcina, em dezembro

Vaz performs *Guilherme Vaz in Jazz Concert*, with the support of Universidade de Brasília, at Teatro Dulcina, in December

1993

Concerto da Orquestra Sinfônica do Teatro Nacional Claudio Santoro, quando tem sua composição *O tao do vulcão* executada, Brasília

He participates in the concert of the Symphonic Orchestra of the Teatro Nacional Claudio Santoro, when his composition *O Tao do Vulcão/The Tao of the Volcano* is performed, Brasília

1998

Concerto "Música em Manaos", com a participação de índios da etnia Gavião-Ikolen de Rondônia e a Orquestra Filarmônica Bielo-Russa, no Teatro Amazonas, Manaus

Vaz performs the concert *Music em Manaos/Music in Manaos*, along with Rondônia's Gavião-Ikolen ethnic group and the Belarussian Philharmonic Orchestra in the Teatro Amazonas, Manaus

2008

Realiza o *happening Ensaio sobre a dádiva, d'après Marcel Mauss*, em Oslo com participação da poetisa e cantora Suzzane Fuhr, no Sternesen Museum, Noruega

Vaz performs the happening *Ensaio Sobre a Dádiva, d'après Marcel Mauss* in Oslo with the participation of the poet and singer Suzzane Fuhr at Sternesen Museum, Norway

2009

Executa a instalação sonora *Crude* na VII Bienal do Mercosul, no Museu de Arte do Rio Grande do Sul, Porto Alegre

Vaz performs the sound installation *Crude* at the 7th *Mercosul Biennial* at the Museu de Arte do Rio Grande do Sul, Porto Alegre

2011

Apresenta o trabalho *Crude* no evento Intrasom, organizado pelo artista Floriano Romano, no Museu de Arte Moderna, Rio de Janeiro

Vaz performs the work *Crude* at the event *Intrasom* organized by artist Floriano Romano, at the Modern Art Museum of Rio de Janeiro

PARTITURAS | Musical Scores

Composition for glass blocks and two sticks, 1964-1965

composição para vidros, tijolo e bastão de madeira e aço (1 p.)
datilografia sobre papel | typing on paper

Pedras que ventam (para Jacob Herzog), 1984

Stones that blow (for Jacob Herzog)

Partitura (1 p.) – piano | Musical score. (1 p.) – piano

Sinfonia das águas goianas | Goianas Waters Symphony, 2001

composições, instrumentação e orquestração | compositions, instrumentation and orchestration: Guilherme Vaz e | and Joaquim Jayme
Partituras | musical scores: Guilherme Vaz – *Divino solar (Solar Divine)*, *Divino noturno (Nocturnal Divine)*, *Grão de ouro (Golden Grain)*, *Mongólia ibérica (Iberian Mongolia)* e | and *O tao do vulcão (The Tao of the Volcano)*; Joaquim Jayme – *Manhã de Goiânia (Goiânia's Morning)*,

Menina de Vila Boa I, II e III e | and Cavalhadas percussão Pirineus;
Joaquim Santanna – *Noites Goianas (Goiania Nights)*.
edição | edition Agência Goiana de Cultura Pedro Ludovico Teixeira

Explosão, brilho, grito e poder, s/d

Explosion, Brightness, Scream, and Power, n. d.
composição para 3 violinos, trompete, 4 violoncelos, 3 contrabaixos,
tímpano, tambores, guitarra, piano, improvisação e voz
composition for 3 violins, trumpet, 4 cellos, 3 double bass, timpani,
drums, guitar, piano, improvisation and voice
caneta sobre papel (14 p.) | pen on paper (14 p.)

COMPOSIÇÕES SEM REGISTRO FONOGRÁFICO

Compositions without phonograph record

A beleza indiscreta da classe operária, 1986

Árvore, 1966

Canon do homem do fogo, s/d

Carta para os oprimidos, 1983

Diamba, 1974

Dois tiques, 1974

El canto en su casa, s/d

La noche estrellada, s/d

O altar, s/d

Passacalle, s/d

Piano Dinamarca, s/d

Psicodelírio de Antônio Conselheiro em paradigma, 1966

Solo, 1974

Tambor 12, s/d

Terra, 1966

BALIZAMENTOS GRÁFICOS | Graphic Alignments

Fome de amor | *Hunger for Love*, 1968

caneta sobre papel | pen on paper | 38,5 × 28 cm

coleção | collection Guilherme Vaz

Aos trancos e barrancos | *By Leaps and Bounds*, 1974

caneta sobre papel | pen on paper | 32 × 199 cm

coleção | collection Guilherme Vaz

Ao pé da letra | *Just As It Is*, 1975

caneta sobre papel | pen on paper | 100 × 70 cm

coleção | collection Guilherme Vaz

Ao pé da letra | *Just As It Is*, 1975

caneta sobre papel | pen on paper | 26 × 64 cm

coleção | collection Guilherme Vaz

Caderno brasiliários | *Brasiliários Sketchbook*, 1986

caneta sobre papel | pen on paper | 81 × 58,5 cm

coleção | collection Guilherme Vaz

Desertos espirituais | *Spiritual Deserts*, s/d | n.d.

impressão sobre papel | printed paper | diptico | diptych

34 × 46 cm cada | each

coleção | collection Guilherme Vaz

Alma | *Soul*, s/d | n.d.

caneta sobre papel | pen on paper | 40 × 100 cm

coleção | collection Guilherme Vaz

Life-noise, s/d | n.d.

caneta sobre papel | pen on paper | 28 × 69 cm

coleção | collection Guilherme Vaz

Dirty piano, s/d | n.d.

caneta sobre papel | pen on paper | 49,5 × 60 cm

coleção | collection Guilherme Vaz

GRAVAÇÕES | Recordings

Fita cassete | Cassette tape

Ísis, 1974

Lado | Side 1

Ísis, 5'10"

Obstinato, 6'10"

Grau a grau (Degree to Degree), 3'5"

Perfuração (Perfuration), 2'32"

De um modo (In a Way), 5'40"

Doce (Sweet), 5'5"

Forte (Strong), 1'35"

Lado | Side 2

Step this area, feel the heat of the future, 30"

1... 2..., 2'30"

Walk to anywhere, during anytime,

for any distance, anyway, 20"

Cordas (Strings), 5'15"

Manhattan..., 20"

Tango, 5'

Zero Line, 12'

The following minutes are reserved for you to

open your front door as slow as you can, 1'5"

Ísis revisited, 3'

CDs

Sinfonia das águas goianas | *Goianas Waters Symphony*, 2000

duração | length 36'31"

Sinfonia da Terra | *Earth Symphony*, 2000

duração | length 48'22"

Sinfonia do fogo | *Fire Symphony*, 2001

duração | length 59'21"

Sinfonia dos ares | *Symphony of the Airs*, 2002

duração | length 79'45"

O homem correndo na savana | *Man Running in the Savannah*, 2003

duração | length 72'30"

A noite original | *Original Night*, 2004

duração | length 76'09"

Povos dos ares | *Air People*, 2005

duração | length 79'17"

O anjo sobre o verde | *Angel Over the Green*, 2006

duração | length 70'26"

La Virgen, 2006

duração | length 43'22"

Deuses desconhecidos | *Unknown Gods*, 2006

duração | length 57'

O vento sem mestre | *Wind Without Master*, 2007

duração | length 76'05"

TRILHAS PARA FILMES | Soundtracks

Longa-metragem | Feature Films

Fome de amor | *Hunger of Love*, 1968
direção | directed by Nelson Pereira dos Santos
música original | original soundtrack Guilherme Vaz
Rio de Janeiro

O anjo nasceu | *The Angel is Born*, 1969
direção | directed by Júlio Bressane
música | soundtrack Guilherme Vaz
Rio de Janeiro

A família do barulho | *Noisy Family*, 1970
direção | directed by Júlio Bressane
música | soundtrack Guilherme Vaz
Rio de Janeiro

Azylo muito louco | *Looney Asylum*, 1970
direção | directed by Nelson Pereira dos Santos
música | soundtrack Guilherme Vaz
Paraty, RJ

Pindorama, 1971
direção | directed by Arnaldo Jabor
música | soundtrack Guilherme Vaz
Rio de Janeiro

Prata palomares | *Palomares Silver*, 1970-1971
direção | directed by André Faria
música | soundtrack Guilherme Vaz
Rio de Janeiro

O rei do baralho | *King of Deck*, 1973
direção | directed by Júlio Bressane
música | soundtrack Guilherme Vaz
Rio de Janeiro

A rainha diaba | *She-Devil Queen*, 1974
direção | directed by Antônio Carlos de Fontoura
música | soundtrack Guilherme Vaz
Rio de Janeiro

Ipanema adeus | *Goodbye Ipanema*, 1975
direção | directed by Paulo Roberto Martins
música | soundtrack Guilherme Vaz
Rio de Janeiro

O dia em que o santo pecou | *The Day the Saint Sinned*, 1975
direção | directed by Claudio Cunha
música | soundtrack Guilherme Vaz
São Paulo

Feminino plural | *Plural Feminine*, 1976
direção | directed by Vera de Figueiredo
música | soundtrack Guilherme Vaz
Rio de Janeiro

Lua Cambará: nas escadas do palácio, 2002
Cambara Moon: on the Palace Steps
direção | directed by Rosemberg Cariry
música | soundtrack Guilherme Vaz
Sertão de Inhamuns, CE

Filme de amor | *Love Movie*, 2003
direção | directed by Júlio Bressane
música | soundtrack Guilherme Vaz
Rio de Janeiro

O veneno da madrugada | *Dawn Venon*, 2005
direção | directed by Ruy Guerra
música | soundtrack Guilherme Vaz
Rio de Janeiro

Cine Tapuia: cordel audiovisual, musical, estradeiro e popular brasileiro | *Cine Tapuia: Audiovisual, Musical, Roadie and Brazilian Popular Cordel Literature*, 2006
direção | directed by Rosemberg Cariry
música | soundtrack Guilherme Vaz, Tom Zé e outros | and others
Ceará

Cleópatra, 2007
direção | directed by Júlio Bressane
trilha sonora | original soundtrack Guilherme Vaz
Rio de Janeiro

A erva do rato | *Rat's Herb*, 2008
direção | directed by Júlio Bressane
música original | original soundtrack Guilherme Vaz
Rio de Janeiro

Tamboro: para todos sem exceção, 2009
Tamboro: for all without exceptions
direção | directed by Sérgio Bernardes
música original | original soundtrack Guilherme Vaz
Rio de Janeiro

Rua Aperana 52 | *52 Aperana Street*, 2012
direção | directed by Júlio Bressane
música | soundtrack Guilherme Vaz e | and Livio Tragtenberg
Rio de Janeiro

O batuque dos astros | *Drumming of the Stars*, 2012
direção | directed by Júlio Bressane
música | soundtrack Guilherme Vaz
Rio de Janeiro

O uivo da gaita | *Harmonica's Howl*, 2013
direção | directed by Bruno Safadi
música | soundtrack Guilherme Vaz
Rio de Janeiro

Educação sentimental | *Sentimental Education*, 2013
direção | directed by Júlio Bressane
música | soundtrack Guilherme Vaz
Rio de Janeiro

Garoto | *Boy*, 2015
direção | directed by Júlio Bressane
música | soundtrack Guilherme Vaz
Rio de Janeiro

O espelho | *Mirror*, 2015
direção | directed by Rodrigo Lima
música | soundtrack Guilherme Vaz
Rio de Janeiro

Curta e média-metragem | Short and Medium Length Film

Semi-ótica | *Semi-optic*, 1973
direção | directed by Antônio Manuel
música | soundtrack Guilherme Vaz
Rio de Janeiro

Os melhores do mundo | *The Best of the World*, 1973
direção | directed by André Palluch
direção musical | musical direction Guilherme Vaz
Sem local especificado | No location specified

Taim, 1979

direção | directed by directed by Lyonel Lucini

música | soundtrack Guilherme Vaz

Estação Ecológica de Taim, RS

Via-crucis, 1982

direção | directed by Leonardo Bartucci

direção musical | musical direction Guilherme Vaz

Rio de Janeiro

Antártida | *Antarctica*, 1985

direção | directed by Lyonel Lucini

música original | original soundtrack Guilherme Vaz

Brasília

Brasiliários, 1986

direção | directed by Sérgio Bazi e Zuleica Porto

música original | original soundtrack Guilherme Vaz

Brasília

Os guardiões da floresta | *Forest Guardians*, 1990

direção | directed by Sérgio Bernardes

música original | original soundtrack Guilherme Vaz

Panthera onca, 1990

direção | directed by Sérgio Bernardes

música | soundtrack Guilherme Vaz

Cauê Porã, 1999

direção | directed by Sérgio Bernardes

música | soundtrack Guilherme Vaz

Rio de Janeiro

Na idade da imagem ou projeção nas cavernas, 2002

In the Image Age or Projection in Caves

direção | directed by Bruno Safadi

música | soundtrack Guilherme Vaz

Niterói, RJ

Heliorama, 2003

direção | directed by Ivan Cardoso

trilha sonora | Guilherme Vaz

Rio de Janeiro

Brasil, solos ardentes | *Brazil, Burning Soils*, 2005

direção | directed by Evandro Salles

música original | original soundtrack Guilherme Vaz

Brasília, DF

A marca do terrir | *Terrir Mark*, 2005

direção | directed by Ivan Cardoso

trilha sonora | soundtrack Guilherme Vaz e | and Júlio Medaglia

Rio de Janeiro

A velha e o mar | *The Beldam and the Sea*, 2005

direção | directed by Petrus Cariry

música | soundtrack Ronaldo Lopes, Rosemberg Cariry,

2Fuzz, Eugênio Matos e | and Guilherme Vaz

Ceará

Goiânia, sinfonia da metrópole | *Metropolis Symphony*, 2007

direção | directed by Rodolfo Carvalhaes

trilha sonora | soundtrack Guilherme

Goiânia

O Homem de Lagoa Santa | *The Man of the Holy Lagoon*, 2013

direção | directed by Renato Menezes

música | soundtrack Guilherme Vaz

Lagoa Santa, MG

A pedra | *The Stone*, 2014

direção | directed by Adriana Rodrigues

trilha sonora | soundtrack Guilherme Vaz

Goiania

De profundis, 2014

direção | directed by Isabela Cribari

trilha sonora | soundtrack Guilherme Vaz

Pernambuco

Institucionais | Institutionals

A estrada do sol | *The Sun Road*, 1973

direção | directed by Hugo Kusnet

direção musical | musical direction Guilherme Vaz.

Rio de Janeiro-Santos

A vida com saúde | *Life with Health*, 1973

direção | directed by Lygia Pape

música | soundtrack Guilherme Vaz

Rio de Janeiro

Ciências naturais no ensino fundamental, 1973

Natural Science in Elementary School

direção | directed by Moisés Kendler

sonoplastia | sound design Guilherme Vaz

Belo Horizonte

Matemática no ensino fundamental, 1973

Mathematics in the Elementary School

direção | directed by Moisés Kendler

música | soundtrack Guilherme Vaz

Rio de Janeiro

IV Olimpíadas do Exército | *IV Army Olympic Games*, s.d.

direção | directed by Renato Neumann

direção musical | musical direction Guilherme Vaz

Rio de Janeiro

Vídeos | Videos

Nósenão nós | *Weandnotwe*, 2003

direção | directed by Sérgio Bernardes

música | soundtrack Guilherme Vaz

Rio de Janeiro

Música em Manaos | *Music in Manaos*, 2004

registro cinematográfico: Sérgio Bernardes

música original | original soundtrack Guilherme Vaz

Manaus

Amazônia, 2006

direção | directed by Sérgio Bernardes

música | music Guilherme Vaz

Rio de Janeiro

Mata Atlântica | *Atlantic Forest*, 2007

direção | directed by Sérgio Bernardes

música original | original soundtrack Guilherme Vaz

Rio de Janeiro

Base para unhas fracas | *Base Coat for Weak Nails*, 2008

direção | directed by Alexandre Vogler

trilha sonora | soundtrack Guilherme Vaz

Rio de Janeiro

Sacris Pulso, 2008
direção | directed by Ana Vaz
música | soundtrack Guilherme Vaz
Melbourne, Austrália

The Rainbow Project #1, 2008
direção | directed by Yvette Mattern
trilha sonora | soundtrack Guilherme Vaz
Oslo, Noruega

Entre Temps, 2012
direção | directed by Ana Vaz
música | soundtrack Guilherme Vaz
Tourconing, França

Uma fração do infinito | *A Fraction of Infinity*, 2013
direção e música | direction and music by Guilherme Vaz
realização | realisation Instituto Mesa
Niterói, RJ

Occidente, 2014
direção | directed by Ana Vaz
música | soundtrack Guilherme Vaz
diversos locais | several locations

A film, reclaimed/Un film, réclaté, 2015
direção | directed by Ana Vaz e | and Tristan Bera
música | soundtrack Guilherme Vaz
França

PRÊMIOS | Awards

1968
Melhor Música Original | Best Original soundtrack
Fome de amor | *Hunger For Love*
IV Festival de Brasília do Cinema Brasileiro, DF

1969
Melhor Trilha Sonora | Best Soundtrack
O anjo nasceu | *The Angel is Born*
V Festival de Brasília do Cinema Brasileiro, DF

1979
Melhor Música Original | Best Original soundtrack, *Taim*
12º Festival de Brasília do Cinema Brasileiro, DF

1985
Prêmio especial do júri de Melhor Música | Jury's special award of Best Music, *Antártida* | *Antarctica*
Festival do Filme Brasileiro, DF

Menção Honrosa de Melhor Música | Honorable Mention for Best Music
Antártida | *Antarctica*
Jornada Brasileira de Curta-Metragem, Cachoeira, BA

1986
Melhor Música Original | Best Original soundtrack, *Brasiliários*
19º Festival de Brasília do Cinema Brasileiro, DF

1990
Melhor Trilha Sonora | Best Soundtrack, *Panthera onca*
VIII Mostra Internacional do Cinema e Vídeo em Salvador, BA

2005
Melhor Trilha Sonora Original | Best Original Soundtrack
(com | with Júlio Medaglia), *A marca do terrir*
Cine Ceará

BIBLIOGRAFIA | Bibliography

Textos de Guilherme Vaz | Guilherme Vaz's texts

- JAYME, Joaquim; VAZ, Guilherme. *Sinfonia das águas goianas*. Goiânia: Agência Goiana de Cultura Pedro Ludovico Teixeira-Agepel, 2001.
- _____. *Guilherme Vaz*. Rio de Janeiro: MAM, set./out. 1975.
- _____. Pequena Notícia Meteorológica. *Revista Malasartes* 1. Rio de Janeiro, 1975.
- _____. O essencial veio de Brasília. In: *Depoimento de uma geração: 1969-1970*. Rio de Janeiro: Banerj, 1986.
- _____. Música: Orfeu. In: *Arte e palavra*. Rio de Janeiro: Fórum de Ciência e Cultura/UFRJ, 1986. p. 41.
- _____. *Ipsa Sonant Arbusta (Até as árvores cantam)*. Encarte do CD | CD liner notes *O anjo sobre o verde*, 2001.
- _____. *O deslúrio do universo*. 2003.
- _____. *O homem correndo na Savana*. Encarte do CD | CD liner notes. Goiânia, 2003.
- _____. 2003. Nôsenãonós 3 telas. Texto de Guilherme Vaz. Disponível em | Available at <http://www.canalcontemporaneo.art.br/e-nformes.php?codigo=431>. Acessado em | Accessed on 21/10/2015.
- _____. O Kabuqui e Pollock na grande floresta, os Ikolen e o nada. In: *Música em Manaos*, encarte do DVD | DVD liner notes, 2004.
- _____. Os perfumes do nada e o grande abismo infinito. In: *Música em Manaos*, encarte do DVD | DVD liner notes, 2004.
- _____. *Carlos Gomes – o gigante da América: os grandes sertões e os impérios culturais*. 2005. Disponível em | Available at <https://web.archive.org/web/20051123010547/http://www.bb.com.br/appbb/portal/bb/ctr/art/ArtigoCompl.jsp?&Artigo.codigo=1446>. Acessado em | Accessed on 27/08/2015.
- _____. Três ventos, dois vácuos e uma espada. In: *Sérgio Bernardes: cinema é migração*. 40º Festival de Brasília do Cinema Brasileiro. Brasília, 2007.
- _____. *We are The Coyote*, 2013.
- _____. Ensaio Vídeo sonoro: uma fração do infinito. *Revista MESA*, 2:81-85, 2015.

Textos sobre Guilherme Vaz | Texts about Guilherme Vaz

- A trilha de Guilherme Vaz. In: Impresso de divulgação do *Filme de amor*, de Júlio Bressane. Rio de Janeiro: Grupo Novo de Cinema e TV, maio de 2004. p. 3.
- BITTENCOURT, Francisco. Dez anos de experimentação. In: FERREIRA, G. [org.]. *Crítica de arte no Brasil: temáticas contemporâneas*. Rio de Janeiro: Funarte, 2006, p.173-180.
- _____. Dez anos de experimentação. In: *Depoimento de uma geração – 1969-1970*. Rio de Janeiro: Banerj, 1986.
- CHAVES, Xico; CYNTRÃO, Sylvia. *Da pauliceia à centopeia desvairada: as vanguardas e a MPB*. Rio de Janeiro: Elo, 1999.
- COCCHIARALE, Fernando. *Entre o cósmico e a cosmos pólis*. Rio de Janeiro, agosto de 2000. Disponível em | Available at <http://www.luizalphonsus.com.br/#entre-o-csmico-e-a-cosmos-plis/c1c36>. Acessado em | Accessed on 15/10/2015.
- MCSHINE, Kynaston. *Information*, New York: The Museum of Modern Art, 1970.
- MORAIS, Frederico. Contra a arte afluyente – o corpo é motor da obra. In: *Depoimento de uma geração – 1969-1970*. Banerj, Rio de Janeiro, 1986. (Texto publicado originalm ente na revista *Vozes* |

Text originally published in: "Vanguarda brasileira: caminhos & situações", ano 64. Jan./Fev. 1970).

MORAIS, Frederico. Entrevista concedida a | Interview given to M. A. Ribeiro. Revista *UFMG*, 20:336-351, janeiro-junho de 2013. Disponível em | Available at https://www.ufmg.br/revistaufmg/downloads/20/18-entrevista_fredrico_morais.pdf. Acessado em | Accessed on 15/10/2015.

OSÓRIO, Luiz Camillo. Nôsenãonós. In: *Nôsenãonós 3 telas: uma video-sinfonia de Sérgio Bernardes com música de Guilherme Vaz*. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, 2003.

_____. *Teologia Selvagem*. 2003. In: *Música em Manaus*, encarte do DVD | DVD liner notes.

ROELS JR., Reynaldo; SANTOS, Joaquim Ferreira dos. A arte do Al-5 Hoje. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 3 de agosto de 1986. (Texto republicado em FREITAS, Rosana [org.]. *Reynaldo Roels Jr. crítica reunida*. Rio de Janeiro: Museu de Arte Moderna/Funarte, 2010. p. 336).

VENTURA, Zuenir. 86 é o contrário de 68. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro. 18/05/1986.

Entrevistas | Interviews

CARON, J. P. A era do incomum na arte: conversas com Guilherme Vaz. Revista *Claves*, 9:61-80, João Pessoa 2013. Disponível em | Available at www.ies.ufpb.br/ojs/index.php/claves/article/download/24157/13259. Acessado em | Accessed on 15/10/2015.

CHAVES, Xico; CYNTRÃO, Sylvia. *Da pauliceia à centopeia desvairada: as vanguardas e a MPB*. Rio de Janeiro: Elo, 1999. [Entrevista concedida a | Interview given to Xico Chaves. p.157-164].

CONDE, Ana Paula. Contra o som-alma penada. Revista *Trópico*, s.d. Disponível em | Available at <http://www.revistatropico.com.br/tropico/html/textos/2605,1.shl>. Acessado em | Accessed on 15/10/2015.

VAZ, Guilherme. *Programa Minuto de Cultura*. TV Câmara/SESC, Brasília, 2007. Disponível em | Available at [http://www2.camara.leg.br/camaranoticias/tv/materias/MINUTO-DE-CULTURA/175818-GUILHERME-VAZ-\(MUSICO\).html](http://www2.camara.leg.br/camaranoticias/tv/materias/MINUTO-DE-CULTURA/175818-GUILHERME-VAZ-(MUSICO).html). Acessado em | Accessed on 15/10/2015.

_____. *Programa paisagem*. São Paulo. Entrevista concedida à | Interview given to Rádio USP em 4 de maio de 2008 | on May 4, 2008.

_____. *UMUKOSIRÃ* - Blog Irmãos do Mundo. Rio de Janeiro. Entrevista concedida a | Interview given to Flávia Muniz Cirilo em 16 de fevereiro de 2009 | on Feb. 16, 2009. Disponível em | Available at <http://irmaosdomundo.blogspot.com.br/2009/02/entrevista-com-guilherme-vaz.html>. Acessado em | Accessed on: 15/10/2015.

_____. *Arte sonora podcast #01 - Guilherme Vaz*. Rio de Janeiro, 2013. Entrevista concedida a | Interview given to Franz Manata e | and Saulo Laudares. Disponível em | Available at <https://soundcloud.com/artesonora/podcast-01-guilherme-vaz>. Acessado em | Accessed on 15/10/2015.

_____. Entrevista concedida a | Interview given to Afonso Luz e | and Sergio Cohn. *Nau - Cultura Pensamento*, 2:18-25, setembro 2013 | September 2013. Disponível em | Available at http://issuu.com/pensamentobrasileiro_revista/docs/nau_2_issuu. Acessado em | Accessed on 15/10/2015.

_____. Entrevista concedida ao *Correio Braziliense*. Disponível em | Available at http://www.correiobraziliense.com.br/app/noticia/diversao-e-arte/2009/08/23/interna_diversao_arte,136961/index.shtml. Acessado em | Accessed on 15/10/2015.

Periódicos | Periodicals

AYALA, Waldir. A linguagem integral. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 20 de janeiro de 1968. Caderno B, p. 2.

CARNEIRO, Luiz Orlando. Calmalma faz "jazz" de vanguarda. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 3 e 4 de setembro de 1967. Caderno B, p. 1.

CARNEIRO, Luiz Orlando. Hoje a noite jazz de vanguarda. *A Gazeta*. Florianópolis, 10 de set. de 1967, p. 3.

CHAGAS, Tamara; LOPES, Almerinda. A crítica de arte como desdobramento poético. *Poésis* 19(1):107-118. Niterói, Programa de Pós-Graduação em Estudos Contemporâneos das Artes/UFF, julho de 2012.

COQUEIJO, Carlos. Importante. *Jornal da Bahia*. Salvador, 27 e 28 de novembro de 1966. Música, p. 2.

COUTINHO, Wilson. As experiências radicais dos anos 70 num galpão de 3.000 metros cúbicos. Rio de Janeiro, *Jornal do Brasil*, 17 de dezembro de 1983.

REZENDE, Sérgio. Por que o filme não foi sucesso? *Correio Braziliense*. Brasília, 13 de fevereiro de 1983. p. 8.

VENTURA, Zuenir. 86 é o contrário de 68. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 18 de maio de 1986.

Links

<http://www.guilhermევaz.net>

Site oficial do artista

The artist's official site

<https://soundcloud.com/peaceshelter-1>

Soundcloud do artista

Artist's Soundcloud

<https://www.youtube.com/user/whiteletterdone>

Canal do artista no Youtube

The artist's Youtube channel

<http://www.musimagembrazil.com/socios/br/25/guilherme-vaz>

Página de Guilherme Vaz na Associação Brasileira de Compositores de Música para Audiovisual
Guilherme Vaz's page at the Associação Brasileira de Compositores de Musica para Audiovisual

<https://www.moma.org/learn/resources/archives/EAD/InfoExhibitionRecordsb.html>

Página sobre a mostra *Information*, de Kynaston McShine, do Museu de Arte Moderna de Nova York
Kynaston McShine Information Exhibition Research in The Museum of Modern Art Archives

<http://archives.biennaledeparis.org/fr/1973/participations/vaz.htm>

Arquivos da Bienal de Paris, 1973

Biennial of Paris Files, 1973

<https://soundcloud.com/artesonora/podcast-01-guilherme-vaz>

Arte sonora podcast #01 - Guilherme Vaz
Rio de Janeiro, 2013

BIBLIOGRAFIA | BIBLIOGRAPHY

FRANZ MANATA

- ALPHONSUS, Luiz. In: Grupo 4 Criação (org.). *Depoimento de uma geração: 1969-1970*. Rio de Janeiro: Banerj, 1986.
- AYALA, Waldir. A linguagem integral. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 20 de janeiro de 1968. Caderno B, p. 2.
- ANDRADE, Marco A. *Uma Poética Ambiental – Cildo Meireles* (1963-1970). (Tese de Doutorado em Artes) – Programa de Pós Graduação em Artes da Universidade de São Paulo, 2007.
- ARGAN, Giulio C. *Arte Moderna*. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 1988.
- BARTHE, Roland. Da Obra ao Texto. In: *O rumor da língua*. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- BERTRAND, Paulo. Goiás: profundezas musicais. In: Jayme, Joaquim; Vaz, Guilherme. *Sinfonia das águas goianas*. Goiânia: Agepel, 2001.
- BIRIOTTI, LEON; CERQUEIRA, FERNANDO; HERRERA, RUFO; OLIVEIRA, JAYME; VAZ, GUILHERME. *Marcos Teóricos da Composição Contemporânea na UFBA III: A "Declaração de Princípios dos Compositores da Bahia" em depoimentos*. Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2007.
- BITTENCOURT, Francisco. Dez anos de experimentação. In: Grupo 4 Criação (org.). *Depoimento de uma geração: 1969-1970*. Rio de Janeiro: Banerj, 1986.
- BORNHEIM, Gerd A. Sobre a linguagem musical – II. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 16 de setembro de 1967. Suplemento Literário, p. 5.
- BOUDAILLE, Georges. *8e. Biennale de Paris*. Musée d'art Moderne de la Ville de Paris, 1973.
- BOSI, Viviane. Artes Plásticas e Poesia no Brasil dos Anos 70. *IV Congresso Nacional da Associação de Literatura Comparada*, Braga (Portugal), 2008. Disponível em: <http://ceh.ilch.uminho.pt>. Acessado em: 8 de janeiro de 2016.
- BRITO, Ronaldo. *O Moderno e o Contemporâneo (O Novo e o Outro Novo)*. Disponível em | Available at <http://www.casaruibarbosa.gov.br/arquivos/file/O%20moderno%20e%20o%20contemporaneo%20ronaldo%20brito.pdf>. Acessado em | Accessed on 8 de janeiro de 2016.
- BURNHAM, Jack. *Software – Information Technology: it's new meaning for art*. Nova York: Jewish Museum.
- CARNEIRO, Luiz Orlando. Calmalma faz "jazz" de vanguarda. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 3 e 4 de setembro de 1967. Caderno B, p. 1.
- CARNEIRO, Luis Orlando. Hoje a Noite Jazz de Vanguarda. *A Gazeta*, Florianópolis, p.3, 10 de set. de 1967.
- CARON, J.P. A Era do Incomum na Arte: Conversas com Guilherme Vaz. *Revista Claves*, João Pessoa, n.9, p. 61-80, 2013. Disponível em: | Available at www.ies.ufpb.br/ojs/index.php/claves/article/download/24157/13259. Acessado em | Accessed on 15/10/2015.
- CAVALCANTI, Ana M.; COUTO, Maria; MALTA, Marize. *[Com] Contradições na História da Arte*. Campinas: Unicamp, 2011.
- CAVALCANTI, Jardel. *Artes Plásticas: Vanguarda e Participação Política (Brasil anos 60 e 70)*. (Tese de Doutorado em História) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas/Unicamp, 2005.
- CHAGAS, Tamara. *Da Crítica à Nova Crítica: as múltiplas incursões do crítico-criador Frederico Moraes*. (Dissertação de Mestrado em Artes) – Programa de Pós-Graduação em Artes/Ufes, 2012.
- CHAGAS, Thamara; LOPES, Almerinda. A crítica de arte como desdobramento poético. *Revista Poiesis*, volume 19, p. 107-118. Disponível em | Available at http://www.uff.br/poiesis/public/19/poiesis_19_artigo_107.pdf. Acessado em | Accessed on 8 de janeiro de 2016.
- CHAVES, Xico; CYNTRÃO, Sylvia. *Da paulicéia à centopéia desvairada: as vanguardas e a MPB*. Rio de Janeiro: Elo, 1999.
- CIRILO, Flávia M. *Entrevista com Guilherme Vaz*. Disponível em: | Available at <http://irmaosdomundo.blogspot.com.br/2009/02/entrevista-com-guilherme-vaz.html>. Acessado em | Accessed on 8 de janeiro de 2016.
- CLARK, Lygia. Caminhando. In: *Lygia Clark*. Barcelona-Marseille-Porto-Bruxelas-Rio de Janeiro: Fundació Antoni Tàpies-MAC Galeries Contemporaines des Musées de Marseille-Fundação Serralves-Société des Expositions du Palais des Beaux-Arts-Paço Imperial, Rio de Janeiro, 2009.
- COCCHIARALE, Fernando. *Entre o Cósmico e a Cosmos Pólis*. Rio de Janeiro, agosto de 2000. Disponível em | Available at <http://www.luizalphonsus.com.br/#entre-o-csmico-e-a-cosmos-plis/c1c36>. Acessado em | Accessed on 15 de outubro de 2015.
- COELHO, Glicério. *Memórias de um Peão de Boiadeiro*. Goiânia: Kelps, 1994.
- CONDE, Ana Paula. Contra o som-alma penada. In: *Revista Trópico*, s.d.
- CONDE, Ana Paula. Contra o som-alma penada. In: *Revista Trópico*, s.d.
- CONHECIMENTO em debate. João Pessoa: UFPB. Disponível em <http://www.cchla.ufpb.br/conhecimentoemdebate2010/>. Acessado em 8 de janeiro de 2016.
- COQUEJO, Carlos. Importante. *Jornal da Bahia*, Salvador, 27 e 28 de novembro de 1966. Música, p. 2.
- COSTA, Gilberto. *Invasão da UnB completa 44 anos: Empresa Brasil de Comunicações*, agosto de 2012. Disponível em | Available at <http://memoria.ebc.com.br/agenciabrasil/noticia/2012-08-29/invasao-da-unb-completa-44-anos-universidade-foi-que-mais-sofreu-com-golpe-diz-historiador>. Acessado em | Accessed on 07/01/2016.
- COUTINHO, Wilson. As experiências radicais dos anos 70 num galpão de 3.000 metros cúbicos. *Jornal do Brasil*, 17 de dezembro de 1983.
- FERREIRA, Glória (Org.). *Anos 70 – Arte como questão*. São Paulo: Instituto Tomie Ohtake, 2009.
- FERREIRA, Glória. *Crítica de Arte no Brasil: Temáticas Contemporâneas*. Rio de Janeiro: Funarte, 2006.
- FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília (orgs.). *Escritos de artistas: anos 60/70*. Rio de Janeiro: Zahar, 2006.
- FINK, Ronii. A Arte do Extremo Oriente I. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 16 de setembro de 1967. Suplemento Literário, p. 3.
- FREIRE, Cristina. *Arte conceitual*. Rio de Janeiro: Zahar, 2006.
- FREITAS, Artur. *Contra-arte: vanguarda, conceitualismo e arte de guerrilha – 1969-1973*. (Tese de Doutorado em História) – Programade Pós-Graduação em História do Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes/UFRP, 2007.
- GAÚNA, Regiane. *Rogério Duprat: sonoridades múltiplas*. São Paulo: Unesp, 2003.
- GOTO, Nilton (Org.). *Coisa Pública*. Curitiba: EPAI, 2012.
- GUATTARI, Félix. *As Três Ecologias*. São Paulo: Papius, 1998.
- GRUPO 4 Criação (Org.). *Depoimento de uma geração: 1969-1970*. Rio de Janeiro: Banerj, 1986.
- GRUPO NOVO DE CINEMA E TV. A trilha de Guilherme Vaz. In: Imprensa de divulgação do *Filme de amor*, de Júlio Bressane. Rio de Janeiro, maio de 2004.
- Hélio Oiticica. Paris-Rio de Janeiro-Rotterdam: Galerie Nationale du Jeu de Paume-Projeto Hélio Oiticica- Witte de With, 1992.
- HERKENHOFF, Paulo; MOSQUERA, Geraldo; CAMERON, Dan. *Cildo Meireles*. São Paulo: Cosac Naify, 1999.
- HIGGINS, Dick. Declarações sobre a intermídia. In: Ferreira, Glória; Cotrim, Cecília (orgs.). *Escritos de artistas: anos 60/70*. Rio de Janeiro: Zahar, 2006.
- HYDE, Lewis. *A Dádiva: como o espírito criador transforma o mundo*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.
- JAYME, Joaquim; VAZ, Guilherme. *Sinfonia das Águas Goianas*. Goiânia: Agepel, 2001.
- JAREMTCHUK, Dária. Espaços de Resistência: MAM do Rio de Janeiro, MAC/USP e Pinacoteca do Estado de São Paulo. *Cadernos de Pós-Graduação da UNICAMP*, volume 8, p. 91-98, 2006.
- KOSUTH, Joseph. A arte depois da filosofia. In: Ferreira, Glória; Cotrim, Cecília (orgs.). *Escritos de artistas: Anos 60/70*. Rio de Janeiro: Zahar, 2006.
- KOTZ, Liz. *Post-Cagean Aesthetics and the Event Score*. Disponível em: | Available at http://faculty.ucr.edu/~ewkotz/texts/Kotz-2011-Cage_Files-proof.pdf. Acessado em | Accessed on 8 de janeiro de 2016.
- LE BON, Laurent (org.) *Dada*. Paris: Centre Pompidou, 2005.
- LOPES, Fernanda. *Área Experimental*. Rio de Janeiro: Funarte, 2012.
- Lygia Clark. Barcelona-Marseille-Porto-Bruxelas-Rio de Janeiro: Fundació Antoni Tàpies-MAC/Galeries Contemporaines des Musées de Marseille-Fundação Serralves-Société des Expositions du Palais des Beaux-Arts-Paço Imperial, 2009.
- MANATA, Franz. Som e imagem no nosso tempo. In: *A Imagem em Questão*. FERREIRA, Glória; ERNESTO, Luiz (Orgs.). Rio de Janeiro: Escola de Artes Visuais do Parque Lage, 2014.
- MANATA, FRANZ; LAUDARES, Saulo. *Arte como artifício*. In: O Mundo é mais do que isso. Rio de Janeiro: Escola de Artes Visuais do Parque Lage, 2014.

- McSHINE, Kynaston (Org.). *Information*. Nova York: MoMA, 1970.
- MEGGERS, Betty. *Amazônia – a ilusão de um paraíso*. São Paulo: Edusp, 1987.
- MORAIS, Frederico. Contra a arte afluente — o corpo é motor da obra. In: *Depoimento de uma geração — 1969-1970*. Banerj, Rio de Janeiro, 1986. Texto publicado originalmente na REVISTA VOZES: "Vanguarda brasileira: caminhos & situações" Ano 64. jan./fev. 1970.
- MORAIS, Frederico. *Cronologia das artes plásticas no Rio de Janeiro (1816-1994)*. Rio de Janeiro: Ed. Topbooks, 1995.
- MORAIS, Frederico. *Artes Plásticas: a crise da hora atual*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1975.
- Oiticica, Hélio. Esquema geral da nova objetividade. In: FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília (orgs.). *Escritos de artistas: anos 60/70*. Rio de Janeiro: Zahar, 2006.
- OSÓRIO, Luiz C. *Algumas considerações sobre estética e política*. Disponível em | Available at http://www.academia.edu/9440565/algumas_considera%C3%A7%C3%B5es_sobre_est%C3%A9tica_e_pol%C3%ADtica. Acessado em | Accessed on 8 de janeiro de 2016.
- OSÓRIO, Luiz Camillo. *Teologia Selvagem*. 2003. In: Música em Manaos, encarte do DVD.
- PROFESSOR de Tom Jobim, maestro Koellreutter morre aos 90. In: *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 14 de setembro de 2005. Ilustrada. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u53419.shtml>. Acessado em: 8 de janeiro de 2016.
- REIS, Paulo. *O corpo político na arte brasileira – anos 60 e 70*. Disponível em | Available at <http://www.generos.ufpr.br/files/b88c-producao-academica-paulo-reis.pdf>. Acessado em | Accessed on 8 de janeiro de 2016.
- RIBEIRO, Marília. *Arte e Política no Brasil: a atuação das neovanguardas nos anos 60*. Disponível em | Available at <http://www.caia.org.ar/docs/Ribeiro.pdf>. Acessado em | Accessed on 8 de janeiro de 2016.
- RIBEIRO, Marília. A arte não pertence a ninguém – entrevista com Frederico Moraes. *Revista UFMG*, Belo Horizonte, volume 20, n. 1, p.336-351, jan./jun. 2013.
- RIBEIRO, Marília. Reflexão sobre a arte brasileira nos anos de 1960/70. *Revista Porto Arte*, Porto Alegre, volume 19, n. 33, p. 101-114, 2012. Disponível em | Available at <http://seer.ufrgs.br/index.php/Porto-Arte/article/view/44072/27685>. Acessado em | Accessed on 8 de janeiro de 2016.
- ROELS JR., Reynaldo; SANTOS, Joaquim Ferreira dos. A Arte do AI-5 Hoje. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 3 de agosto de 1986. In: FREITAS, Rosana (org.). In: *Reynaldo Roels Jr. crítica reunida*, Rio de Janeiro: MAM-Funarte, 2010.
- RUIZ, Giselle. *Arte/Cultura em trânsito – o MAM/RJ na década de 1970*. Rio de Janeiro, Mauad-Faperj, 2013.
- SALZMAN, Eric. *Introdução à música do século XX*. Rio de Janeiro: Zahar, 1970.
- SANTOS, Nelson Pereira. Resistência e esperança de um cinema. Entrevista a Paulo Roberto Ramos. In: *Estudos Avançados*. São Paulo, vol. 21, no 59, 2007.
- SCAROSATTI, Marco. *Walter Smetak: o alquimista dos sons*. São Paulo: Sesc SP-Perspectiva, 2008.
- SEFFRIN, Silvana. *Frederico Moraes*. Rio de Janeiro: Funarte, 2004.
- SILVA, Otávio B. *Breve História do Tocantins e de sua Gente – Uma Luta Secular*. Araguaína: Solo Editores, 1997.
- SMITH, Roberta. Arte conceitual; In: STANGOS, Nikos (org.). *Conceitos da arte moderna*. Rio de Janeiro: Zahar, Rio de Janeiro, 1991.
- STADEN, Hans. *Duas Viagens ao Brasil*. São Paulo: Edusp, 1974.
- SODRÉ, Nelson W. *Quem é o povo no Brasil?*. Ebooks Brasil, 2008.
- SZEEMAN, Harald. *When Attitudes Become Form*. Berna: Kunsthalle, 1969.
- TOFFANO, Maria. Caetano Veloso e a Tropicália: a rejeição da antropofagia. In: *Revista Textos do Brasil*, volume 11, Disponível em | Available at <http://dc.itamaraty.gov.br/imagens-e-textos/revista-textos-do-brasil/portugues/revista11-mat15.pdf>. Acessado em | Accessed on 8 de janeiro de 2016.
- VAZ, Guilherme. *A noite original*. [CD] Goiânia, 2004.
- _____. *Arte Sonora: podcast #01 — Guilherme Vaz*. Rio de Janeiro, 2013. Entrevista concedida a Franz Manata e Saulo Laudares. Disponível em | Available at <https://soundcloud.com/artesonora/podcast-01-guilherme-vaz>. Acessado em | Accessed on 15/10/2015.
- _____. *Carlos Gomes – O Gigante da América: Os grandes sertões e os impérios culturais*. 2005. Disponível em | Available at <https://web.archive.org/web/20051123010547/http://www.bb.com.br/appbb/portal/bb/ctr/art/ArtigoCompl.jsp?&Artigo.codigo=1446>. Acessado em | Accessed on 27/08/2015.
- _____. *Deuses desconhecidos*. [CD] Goiânia, 2006.
- _____. E-mail para MANATA, Franz. Comentário sobre a composição *Linha zero*. Rio de Janeiro, 10/09/2014.
- _____. Ensaio Vídeo Sonoro: Uma Fração do Infinito. *Revista MESA*, Rio de Janeiro, volume 2, p.81-85, 2015.
- _____. Entrevista concedida a Afonso Luz e Sergio Cohn. *Nau – Cultura Pensamento*, número 2, setembro, 2013. Disponível em | Available at http://issuu.com/pensamentobrasileiro_revista/docs/nau_2_issuu. Acessado em | Accessed on 15/10/2015.
- _____. *Guilherme Vaz*. Museu de Arte Moderna – MAM, Rio de Janeiro, set./out. 1975.
- _____. *Ipsa Sonant Arbusta (Até as árvores cantam)*. Encarte do CD O anjo sobre o verde, 2001.
- _____. *La Virgen*. [CD] Goiânia, Rio de Janeiro, 2006.
- _____. Música: Orfeu. In: *Arte e Palavra*. Rio de Janeiro: Fórum de Ciência e Cultura/UFRJ, 1986, p. 41.
- _____. *Nôsenãonós Três telas*, 2003. Disponível em | Available at <http://www.canalcontemporaneo.art.br/e-nformes.php?codigo=431>. Acessado em | Accessed on 21/10/2015.
- _____. *O anjo sobre o verde*. [CD] Goiânia; Rio de Janeiro; Pernambuco, 2006.
- _____. *O Deslúrio do Universo*. 2003.
- _____. *O Homem Correndo na Savana*. [CD] Goiânia, 2003.
- _____. O Kabuki e Pollock na Grande Floresta, os Ikolen e o Nada. In: *Música em Manaos*, encarte do DVD, 2004.
- _____. *O vento sem mestre*. [CD]Goiânia, 2007.
- _____. Os Perfumes do Nada e o Grande Abismo Infinito. In: *Música em Manaos*, encarte do DVD.
- _____. Pequena Notícia Meteorológica. In: *Revista Malasartes*, volume 1, Rio de Janeiro, 1975.
- _____. *Povos dos ares*. [CD] 2005.
- _____. *Programa Minuto de Cultura*. TV Câmara/SESC, Brasília, 2007. Disponível em: [http://www2.camara.leg.br/camaranoticias/tv/materias/MINUTO-DE-CULTURA/175818-GUILHERME-VAZ-\(MUSICO\).html](http://www2.camara.leg.br/camaranoticias/tv/materias/MINUTO-DE-CULTURA/175818-GUILHERME-VAZ-(MUSICO).html). Acesso em | Accessed on 15/10/2015.
- _____. *Sinfonia da terra*. [CD] Goiânia; Rio de Janeiro, 2005.
- _____. *Sinfonia do fogo*. [CD] Brasília; Goiânia, 2005.
- _____. *O anjo sobre o verde*. [CD].Goiânia-Rio de Janeiro-Pernambuco, 2006.
- _____. *O vento sem mestre*. [CD].Goiânia, 2007.
- _____. Três ventos, dois vácuos e uma espada. In: *Sérgio Bernardes: cinema é miração*. 40º Festival de Brasília do Cinema Brasileiro. Brasília, 2007.
- _____. *We are The Coyote*, 2013.
- _____. [27/05/2015]. Rio de Janeiro. Entrevista concedida a Franz Manata e Saulo Laudares.
- VENTURA, Zuenir. 86 é o contrário de 68. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 18 de maio de 1986.
- VIDAL, Lux (Org.). *Grafismo Indígena*. São Paulo: Edusp, 2000.
- ZAREMBA, Lilian (Org.). *Sobre Rádio e Arte*. Rio de Janeiro: Oi Futuro, 2009.
- A trilha de Guilherme Vaz, In: *impresso de divulgação do Filme de Amor*, de Júlio Bressane. Grupo Novo de Cinema e TV, Rio de Janeiro, maio de 2004. p.3.
- Debate*. João Pessoa: UFPB. Disponível em | Available at <http://www.cchla.ufpb.br/conhecimentoemdebate2010/>. Acessado em | Accessed on 8 de janeiro de 2016.
- Hélio Oiticica. Galerie Nationale du Jeu de Paume, Paris; Projeto Hélio Oiticica, Rio de Janeiro; Witte de With, Roterdã.
- Lygia Clark. Fundació Antoni Tàpies, Barcelona; MAC-galeries contemporaines des Musées de Marseille; Fundação Serralves, Porto; Societé des Expositions du Palais des Beaux-Arts, Bruxelas; Paço Imperial, Rio de Janeiro, 2009.
- Professor de Tom Jobim, maestro Koellreutter morre aos 90. In: *Folha Online*, São Paulo, 14 de setembro de 2005. Disponível em | Available at <http://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u53419.shtml>. Acessado em: 8 de janeiro de 2016.

Guilherme Vaz: Eu sou o que eu posso ser
I Am What I Can Be

CAIO NEVES E | AND FRANZ MANATA

- CARON, J.P. A Era do Incomum na Arte: Conversas com Guilherme Vaz. *Revista Claves*, João Pessoa, n.9, p. 61-80, 2013. Disponível em | Available at www.ies.ufpb.br/ojs/index.php/claves/article/download/24157/13259. Acessado em | Accessed on 15/10/2015.
- CHAVES, Xico; CYNTRÃO, Sylvia. *Da paulicéia à centopéia desvairada: as vanguardas e a MPB*. Rio de Janeiro: Elo, 1999. Entrevista concedida a | Interview given to Xico Chaves.
- CONDE, Ana Paula. Contra o som-alma penada. *Revista Trópico*, s.d. Disponível em | Available at <http://www.revistatropico.com.br/tropico/html/textos/2605,1.shl>. Acessado em | Accessed on 15/10/2015.
- JAYME, Joaquim; VAZ, Guilherme. *Sinfonia das Águas Goianas*. Goiânia: Agência Goiana de Cultura Pedro Ludovico Teixeira – Agepel, 2001.
- VAZ, Guilherme. *Guilherme Vaz*. Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 1975.
- VAZ, Guilherme. O Essencial Veio de Brasília. In: *Depoimento de Uma Geração: 1969-1970*. Banerj, Rio de Janeiro, 1986.
- VAZ, Guilherme. *O Deslúrio do Universo*. 2003.
- VAZ, Guilherme. *O Homem Correndo na Savana*. Goiânia, 2003.
- VAZ, Guilherme. Os Perfumes do Nada e o Grande Abismo Infinito. In: *Música em Manaos*, encarte do DVD.
- VAZ, Guilherme. Programa Minuto de Cultura. TV Câmara/SESC, Brasília, 2007. Disponível em | Available at [http://www2.camara.leg.br/camaranoticias/tv/materias/MINUTO-DE-CULTURA/175818-GUILHERME-VAZ-\(MUSICO\).html](http://www2.camara.leg.br/camaranoticias/tv/materias/MINUTO-DE-CULTURA/175818-GUILHERME-VAZ-(MUSICO).html). Acesso em | Accessed on 15/10/2015.
- VAZ, Guilherme. Três ventos, dois vácuos e uma espada. In: *Sérgio Bernardes: cinema é miração*. 40º Festival de Brasília do Cinema Brasileiro. Brasília, 2007.
- VAZ, Guilherme. *Arte Sonora: Podcast #01 – Guilherme Vaz*. 2013. Rio de Janeiro. Entrevista concedida a | Interview given to Franz Manata e Saulo Laudaes. Disponível em | Available at <https://soundcloud.com/artesonora/podcast-01-guilherme-vaz>. Acessado em | Accessed on 15/10/2015.
- VAZ, G. Guilherme Vaz: Entrevista por | Interview given to Afonso Luz e Sergio Cohn. 2013. Rio de Janeiro: *Nau – Cultura Pensamento*, número 2, p.18-25. Disponível em | Available at http://issuu.com/pensamentobrasileiro_revista/docs/nau_2_issuu. Acessado em | Accessed on 15/10/2015.
- VAZ, Guilherme. [27/05/2015]. Rio de Janeiro. Entrevista concedida a Franz Manata e Saulo Laudaes.
- VAZ, Guilherme. *Anotações pessoais*. s.d.

Arte do tempo e do espaço | Time And Space Art

MARISA FLÓRIDO CESAR

- BLANCHOT, Maurice. *O livro por vir*. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- CIRILO, Flávia Muniz. Umukosurã. Entrevista com Guilherme Vaz. 16 de fevereiro de 2009. Disponível em | Available at <http://irmasdomundo.blogspot.com.br/2009/02/entrevista-com-guilherme-vaz.html>. Acessado em | Accessed on 08/02/2016.
- LISTA, Marcella. *Empreintes sonores et métaphores tactiles: opto-phonétique, film et video*. In: LISTA, Marcella; DUPLAIX, Sophie (Ed.). *Sons et lumières*. Paris: Éditions du Centre Pompidou, 2004. MATTÉI, Jean-François. *Civilização e barbárie*. In: Ética e estética. [Organização: ROSENFELD, Denis L.]. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2001.
- MCLUHAN, Marshall. *Os meios de comunicação como extensão do homem*. São Paulo: Cultrix, 1969.
- SCHAEFFER, Pierre. *Traité des objets musicaux*. Paris: Seuil, 1966.
- SCHAFER, Murray. *A afinação do mundo* [1977]. São Paulo: Unesp, 2001.

Nas insubordinadas trilhas do cinema brasileiro: Guilherme Vaz e sua sonoridade meteórica
On The Insubordinated Trails Of Brazilian Filmmaking: Guilherme Vaz And His Meteoric Sonority

SUZANA RECK MIRANDA

- GORBMAN, Claudia. *Unheard melodies: narrative film music*. Bloomington: Indiana University Press, 1987.
- GUERRINI JR. Irineu. *A música no cinema brasileiro: os inovadores anos sessenta*. São Paulo: Terceira Margem, 2009.
- FERREIRA, Jairo. *Cinema de invenção*. São Paulo: Limiar, 2000.
- SANTOS, Nelson Pereira. "Resistência e esperança de um cinema". Entrevista a | Interview given to Paulo Roberto Ramos. *Estudos Avançados*, 21(59). São Paulo, 2007.
- SOUZA, José Inácio de Melo. "Fome de amor de Nelson Pereira: Mao e Guevara no litoral fluminense". *Mnemocine*, 2011. Revista eletrônica (ISSN 1980-6590). Disponível em | Available at <http://www.mnemocine.com.br/index.php/cinema-categoria/24-hist-cinema/14-jose-inacio-de-melo-souza>
- VAZ, Guilherme. *Arte sonora podcast #01 – Guilherme Vaz*. Rio de Janeiro, 2013. Entrevista concedida a | Interview given to Franz Manata e | and Saulo Laudaes. Disponível em | Available at <https://soundcloud.com/artesonora/podcast-01-guilherme-vaz>. Acessado em | Accessed on 15/10/2015.

VII ou IX proclamações de/para Guilherme Vaz
VII Or IX Proclamations From/To Guilherme Vaz

J.-P. CARON

- CARON, J.P. A Era do Incomum na Arte: Conversas com Guilherme Vaz. *Revista Claves*, João Pessoa, n.9, p. 61-80, 2013.
- VAZ, Guilherme. *La Virgen*. Encarte do CD. Goiânia, Rio de Janeiro, 2006.
- VAZ, Guilherme. *Música em Manaos*. Encarte do DVD. 2004.
- VAZ, Guilherme. *O Homem Correndo na Savana*. Encarte do CD. Goiânia, 2003.
- VAZ, Guilherme. *O Anjo sobre o verde*. Goiânia. Encarte do CD. 2006.

Notas curatoriais *Curatorial Notes*

FRANZ MANATA

Our artistic militancy and interest in “sound as a social device” led us to participate in the VII Mercosul Biennial held in Porto Alegre (RS) in 2009, where we met Guilherme Vaz. We had previous contact with his work through art history books, which address him peripherally, and somehow we ended up at MARGS (Rio Grande do Sul Museum of Art) after his presentation.

The work in question was the *Crude* performance; an expanded version of the work presented at the 8th Paris Biennial in 1973, now titled *Cru*, where Guilherme sampled sounds from the building’s architecture and from his own body. In this new version the artist placed cardboard sheets, cardstock, sand paper, etc., on the museum’s entrance hall walls. Behind each sheet there was a contact microphone which amplified the sounds.

We met Guilherme at the museum exit with Floriano Romano—partner for that presentation—who introduced and invited us for a coffee on the other side of the plaza. In that first conversation there was such an intellectual affinity that Guilherme invited us to return to the museum for a new presentation, this time with the participation of Saulo.

After that meeting we began exchanging e-mail where Guilherme discoursed on various issues. That’s when we decided to invite him to an interview that would be published in *Arte Sonora*,¹ to tell his story, illustrated by his audio work.

The meeting yielded over five hours of recordings, which were edited down to an hour long program, available online for streaming or downloading.² That’s when we realized the scale of his work. His inventive and transgressive character among many other elective affinities between our works became evident.

Nossa militância artística e interesse no “som como dispositivo social” nos levaram a participar da VII Bienal do Mercosul, em Porto Alegre, em 2009, ocasião em que conhecemos Guilherme Vaz. Já havíamos travado contato com sua obra pelos livros de história da arte, que o abordam de forma periférica e, por algum motivo, chegamos ao MARGS (Museu de Arte do Rio Grande do Sul) depois de sua apresentação.

O trabalho em questão era a performance *Crude*; uma versão amplificada do trabalho apresentado na VIII Bienal de Paris, em 1973, na época intitulado *Cru*, onde Guilherme tirava sons da arquitetura do edifício e de seu corpo. Nessa nova versão o artista posicionou folhas de papelão, cartolina, lixas etc. nas paredes do *hall* de entrada do museu. Por detrás de cada folha havia um microfone de contato que amplificava os sons.

Encontramos Guilherme já na saída do museu com Floriano Romano – parceiro naquela apresentação –, que nos apresentou e convidou para um café no outro lado da praça. Já na primeira conversa houve tamanha afinidade intelectual que Guilherme nos convidou a voltar ao museu para uma nova apresentação, agora, com a participação do Saulo.

A partir daquele encontro começamos a trocar e-mails nos quais Guilherme apresentava seu trabalho e discorria sobre questões diversas. Foi quando decidimos convidá-lo para uma entrevista que seria publicada no *Arte Sonora*,¹ com o objetivo de comentar sua trajetória, ilustrada por seus trabalhos em áudio.

O encontro rendeu mais de cinco horas de gravação, que foram editadas em uma hora de programa, disponível para ouvir e baixar na internet.² Ali percebemos a escala de seu trabalho. Ficou evidente o caráter inventivo, transgressor e tantas outras afinidades eletivas entre nossos trabalhos.

1 *Arte Sonora* is a course for those interested in art and sound. Developed in 2009 by the artists Franz Manata and Saulo Laudaes at the Visual Arts School at Parque Lage, the project has various formats, such as workshops, happenings, podcasts, exhibitions, publications, radio programs, residencies and a website. <http://exst.net/artesonora>

2 Available at: <http://exst.net/artesonora/podcasts/pod-01-guilherme-vaz/> (researched on 08/02/2016)

1 *Arte Sonora* é um programa de formação destinado aos que se interessam por arte e som. Desenvolvido desde 2009 pelos artistas Franz Manata e Saulo Laudaes, na Escola de Artes Visuais do Parque Lage, o projeto já assumiu diversos formatos, como *workshops*, *happenings*, *podcasts*, exposições, publicações, programas de rádio, residências e um website. <http://exst.net/artesonora>

2 Em <http://exst.net/artesonora/podcasts/pod-01-guilherme-vaz/>. Acessado em 8/02/2016.

Naquele momento percebemos que, apesar de reconhecido nos circuitos intelectuais, Guilherme era absolutamente esquecido no plano da cultura. Ninguém conhecia a amplitude de sua pesquisa e essa poderia, facilmente, se perder.

Observamos também que várias questões presentes em nossa prática artística, que antes encontravam filiação estética em Marcel Duchamp, Lygia Clark, Hélio Oiticica e Cildo Meireles, ainda assim não se bastavam. Faltava-nos um interlocutor mais forte que nos conferisse o lastro e segurança necessários para continuar no nosso caminho; Guilherme era esse artista.

O que se estabeleceu a partir daí foi uma troca afetiva. Não só no sentido estrito da palavra, mas também como possibilidade de se deixar afetar. Olhando para o trabalho de Guilherme Vaz, encontramos ecos de assuntos muito caros a nossa própria prática.

Foi fundamental conhecer seu embate com o construtivismo, que afirma ter sido importado, e sua proposta de “reconsiderar a geometria indígena e o sertanista” assim como entender seu conceito de “esférico” quando ele afirma que “a curva é social e incluyente”, o que descola a questão para o campo das relações sociais.

Tocamos em muitas questões nossas, como: o papel do autor como proponente de ações objetivas no mundo,³ que altera o papel social do artista e introduz a questão da entrega pública como dádiva; a experiência que chamamos de “intensidade e duração”, que envolve uma prática artística que se dá num tempo expandido e nos obriga a trabalhar em grandes programas abertos em processo e colaborativos; a mudança do que entendemos ser o objeto da arte, agora não mais centrado no produto mercantil como única condição de existência mas como uma derivação de nossos deslocamentos; e a noção de coletivo que deslocamos para a construção de relações no campo social, que se dá no que denominamos de “economia política da arte”; entre muitas outras afinidades.

Em alguma medida, esta exposição, além de conferir merecida visibilidade ao trabalho de Guilherme no plano da cultura, o aponta, também, como uma “ponte” para enfrentar os desafios acerca de como é viver, produzir e distribuir arte no século XXI.

At that moment we realized that, although known in intellectual circles, Guilherme was absolutely forgotten about in cultural programs. No one knew the extent of his research and how easily it could be lost.

We noticed several ongoing issues in our artistic practice which previously had aesthetic affiliation with Marcel Duchamp, Lygia Clark, Hélio Oiticica and Cildo Meireles, among others. We needed a stronger “father” to give us the backing and security to continue on our path and Guilherme was that artist.

What was established after that point was an affective exchange. Not only in the strictest sense of the word but also as the possibility to allow oneself to be affected. Looking at the work of Guilherme Vaz we found echos of subjects very dear to our own practice.

It was fundamental to know his struggles with constructivism, which he claimed to be imported, and “reconsider the indigenous geometry and the backcountry man.” As well as understand his concept of “spherical” when he states “the curve is social and inclusive”, and replaces the question to the field of social relations.

We touched on many of our own issues, such as: the role of the author as proponent of objective actions in the world,³ changing the social role of the artist and introduce the issue of publicly giving it as a gift; the experience we call “intensity and duration,” which involves an artistic practice given in an extended time and requires us to work in large open programs in process and collaboratively; the shift of what we understand to be the subject of art is no longer focused on the commercial product as its sole condition for existence but as a derivation of our displacements; and the idea of collective, which we move to build relationships in the social sphere, taking place in what we call the “political economics of art”; among many other affinities.

To some extent, this exhibition, in addition to giving well deserved visibility to the work of Guilherme in the cultural program, it acts as a “bridge” to address the challenges about living, producing and distributing art in the twenty-first century.

3 Sobre isso, em conversa gravada para o Arte Sonora, Guilherme afirma: “Será necessário não só mudar a forma de raciocinar acerca do que é o objeto da arte, e também alterar os pesos entre os elementos subjetivos e objetivos do trabalho”.

3 About this, in recorded conversation for Arte Sonora, Guilherme says: “You will need to not only change the way you think about what is the object of art, but also change the weight between the subjective and objective elements of the work.”

Our meetings showed the need to produce an exhibition to present his more than fifty years of production. Initially we developed a proposal to present his work on three different fronts: his activities in visual arts, film and music, but when we looked at his collection—organized chaotically but with what we needed to rebuild his steps preserved—we realized that the organization should be done in a different manner.

As such we strived to meet the requests of the artist so that the exhibition had “great spiritual character, expressive power and humility in its presentation”.⁴ For this we put the artist, his voice and intellectual journey at the heart of the matter, so that it was not necessary to separate the works by discipline (art, film and music) since they are all mixed in his work.

Three challenges were faced: the first was to minimize the curatorial interventions, since just the act of institutionalizing the work (selecting, organizing, creating meaning, etc.), already constitutes a great intervention—the second challenge was to adapt the content to the space provided by the CCBB (Centro Cultural Banco do Brasil); and finally, to present the over 40 works found and/or constructed, using a reconciliation system that on one hand respects the density of his works, and on the other, meets the diverse CCBB public (from the curious, and the art novice, all the way to the expert).

The course taken was to create pathways where the visitor could access conceptual layers given by the curatorial scope, by the division of spaces, by the use of various supports permitted by the works (sound installations, sculpture, paintings, drawings, videos, audio, etc.), by the design of the communication and signage pieces in the environment, by the textual layer that surrounds the presentation of groups of works or exhibition areas and even by the work’s information labels and documents, presented by the curator and discussed by the artist.

Another course was established contemplating his extensive bibliography⁵ with an abundant set of images, works, videos, audio, documents

Nossos encontros indicaram a necessidade de se produzir uma exposição que apresentasse seus mais de cinquenta anos de produção. Inicialmente elaboramos uma proposta que apresentava seu trabalho em três frentes distintas: sua atuação nas artes visuais, no cinema e na música, mas, ao travar contato com seu acervo – organizado de forma caótica mas que preservava o necessário para reconstruir seus passos –, percebemos que a organização devia se dar de outra maneira.

Assim, procuramos atender ao pedido do artista para que a exposição fosse “de grande caráter espiritual, força expressiva e humildade em sua apresentação”.⁴ Para isso, colocamos o artista, sua fala e seu percurso intelectual no centro da questão, de modo que não fosse necessário separá-los por assunto (arte, cinema e música), uma vez que esses campos se misturam em seu trabalho.

Três desafios se apresentaram: o primeiro foi o de tornar mínimas as intervenções curatoriais, pois, o simples fato de institucionalizar a obra (selecionar, organizar, criar sentido etc.) já se constitui em uma forte intervenção; o segundo desafio foi adequar o conteúdo ao espaço disponibilizado pelo Centro Cultural Banco do Brasil; e, por fim, apresentar os mais de 40 trabalhos que foram encontrados e/ou construídos, através de um sistema de mediação que, por um lado, respeitasse a densidade de sua obra e, por outro, atendesse aos variados públicos do CCBB (desde o curioso, passando pelo iniciante até o especialista).

O partido adotado foi a criação de percursos por onde o visitante podia acessar camadas conceituais dadas pelo recorte curatorial, pela divisão dos espaços, pelo uso dos diversos suportes que o trabalho permite (instalação sonora, escultura, pintura, desenho, vídeos, áudios etc.), pelo design das peças de comunicação e sinalização ambiental, pela camada textual que envolve a apresentação de grupos de trabalhos ou áreas da exposição e até pelas etiquetas dos trabalhos e documentos, apresentados pela curadoria e comentados pelo artista.

Outro percurso foi estabelecido contemplando sua extensa bibliografia,⁵ com farto conjunto de imagens, obras, vídeos, áudios, documentos e

4 VAZ, Guilherme. [16/06/2015]. Rio de Janeiro. Interview granted to Franz Manata and Saulo Laudares.

5 When we started the research we had ten lines of text, at the end we had thirty pages. However, considering the nature of Guilherme Vaz’s work, we can not claim to have finalized the subject. Certainly new data will emerge.

4 VAZ, Guilherme. [16/06/2015]. Rio de Janeiro. Entrevista concedida a Franz Manata e Saulo Laudares.

5 Quando começamos a pesquisa tínhamos dez linhas de currículo, ao final encontramos trinta páginas. Contudo, considerando a natureza do trabalho de Guilherme Vaz, não podemos afirmar que esgotamos o assunto. Certamente, novos dados surgirão.

textos, disponíveis de forma cronológica em vitrines, nas paredes e neste livro, que tem ensaio visual realizado pelo artista Pedro Victor Brandão; documentos, textos apresentados na exposição e inéditos e, por fim, trabalhos que não estavam fisicamente na exposição, mas que foram utilizados pelo educativo, como um documento encontrado em seu acevo, escrito com caneta esferográfica e em braile,⁶ no qual descreve as propriedades do som; e o vídeo *Música concreta para estudantes*,⁷ realizado com estudantes secundaristas no interior de Goiás, e instrui os alunos a fazer música com o arrastar de carteiras e o amassar de papel.

Depois desse contato com todo o material encontrado, a mostra foi organizada em dois núcleos: um deles apresenta a experiência de Guilherme como artista e pensador e o outro mostra sua vivência no “Oeste” do Brasil, numa decisão artística de carácter conceitual.

Na sala que aborda sua vivência no “Oeste”, Ivan Pascarelli, arquiteto da exposição, desenvolveu, a pedido da curadoria, uma parede curva para acolher os trabalhos e visitantes reforçando a noção fundamental para o artista de que “a curva é social e inclusiva”. A sala possui duas entradas onde se veem, de um lado, o vídeo *Uma fração do infinito* e, na outra extremidade, o vídeo *Música em Manaos*.

Nessa sala estão: *Solos ardentes*, políptico composto por dezesseis fotos realizadas com câmera amadora apresentando, repetidamente, a imagem de uma criança indígena da tribo gavião-ikolen diante de uma pilha de carvão da selva dentro do escritório da Sociedade Pró-Arte (Pró-Amo), em Ji-Paraná (RO); um conjunto de sete pinturas realizadas com o índio Carlos Bedurap Zoró, da tribo Zoró Pangyjej, na qual Guilherme pede para que o índio pinte, em escala maior, as pequenas pinturas que fazia nos objetos com a ponta de sua lança.

Foram mostrados, também, a instalação com seixos rolados *Jardim sem nome*, o inédito *Totem*, repleto de maracás, feitos por índios da etnia fulni-ô; e, por fim, um conjunto de objetos indígenas, acumulado por Guilherme durante sua estada com os índios.

and texts, available in chronological order in display cases, on walls and in this book, which has a visual essay by artist Pedro Victor Brandão; documents, texts presented in the exhibition as well as unpublished ones, and finally, work that was not physically in the exhibition, but was used for educational purposes, such as a document found in his collection, written in ballpoint pen and braille,⁶ which describes the sound properties and the video *Tangible Music for Students*,⁷ conducted with high school students from the interior of Goiás, where they were instructed to make music by dragging wallets and crumpling paper.

After reviewing all of the material encountered, the exhibition was organized into two parts: one presents the experiences of Guilherme as an artist and thinker and the other demonstrates his experience living in “Western” Brazil, in an artistic decision of conceptual character.

In the room that contains his experiences in the “West,” Ivan Pascarelli, the architect of the exhibition developed, at the request of the curator, a curved wall to accommodate the work and visitors, reinforcing the artist’s fundamental notion that “the curve is social and inclusive.” The room has two entrances where on one side the “A Fraction of Infinity” video can be seen, and on the other the “Music in Manaos” video.

Within this area is: *Burning soils*, a polyptych composed of sixteen photographs, taken with an amateur camera, repeatedly showing the image of an indigenous child from the gavião-ikolen tribe in front of a pile of coal from the jungle inside the offices of the Pro-Art Society in Ji-Paraná (RO), a set of seven paintings made with Carlos Bedurap Zoró, an indian from the Zoró Pangyjej tribe, in which Guilherme asked the indian to paint on a larger scale the small paintings he would make on objects with the tip of his spear.

Also shown were the installation with pebbles *Nameless Garden*, for the first time *Totem*, full of marks made by Fulni-ô indians; and finally, a collection of indigenous objects, acquired by Guilherme during his stay with the indians.

6 Texto escrito a pedido de amigas do Departamento de Letras da UnB, que queriam apresentar os aspectos do som para uma turma de deficientes visuais.

7 Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=26DID_92SKM.

6 Text written at the request of friends from the UnB Language Department, wanting to present the aspects of sound to a visually impaired group.

7 Available at: https://www.youtube.com/watch?v=26DID_92SKM

In the other room, the architectural solution was to build a large corridor allowing the creation of pathways and limits for specific topics. The interior had the Portuguese version of two instructions that Guilherme had recorded for the exhibition “Information” (MoMA, 1970); on the exterior a new version of the sound installation *Crude* was mounted, now open for public participation. In addition the room had an extensive illustrated chronology and the various types of musical notations that appear in his work: the graphic reference points for popular film and music, the traditional music scores and the ones for conceptual operations.

In that space we highlight three fundamental aspects: Guilherme’s relationship with the social group and his instructions for conceptual performances; the need to clarify the controversial exhibit “Agnus Dei”, which lasted only one night and the only one he had done up to then; and finally, we decided to present a small aspect of the long partnership between Guilherme and cinematographer and documentary filmmaker Sérgio Bernardes, presenting the video installations: *Atlantic Rain Forest* and *Amazonia*.

The book was edited by the exhibition curators, by me and by André Lenz, and completes the communication project for the exhibition to publish the life and the work of the artist. The work started with a year long research project by me, André, Caio and Saulo, where we did extensive work on: identification, cataloging, cleaning, photographing, restoring and organization of works, documents, images, and audio recordings. During our conversations, Guilherme asked that the essays were written by younger researchers, because according to him “he didn’t believe that those closer to his generation were capable of understanding his work”.⁸ I invited art critic and researcher Marisa Flório Cesar to reflect on Guilherme’s work in the context of conceptual art formation; researcher Suzana Reck Miranda, from USP in São Carlos, to discuss Guilherme’s relationship with film soundtracks, specifically for *Hunger For Love*, by Nelson Pereira dos Santos, first solid musical experience in Brazilian cinema; and a text by J.-P. Caron, musician and researcher from Curitiba, already corresponding with the artist.

Na outra sala, a solução arquitetônica foi a construção de um grande corredor central permitindo a criação de percursos e limites para assuntos específicos. Em seu interior, a versão em português para duas das instruções que Guilherme havia gravado para a exposição “Information” (MoMA, 1970), em seu lado externo, foi montada uma nova versão da instalação sonora *Crude*, agora aberta para a participação do público. Além disso, a sala contava com uma vasta cronologia ilustrada e os diversos tipos de notações musicais que aparecem em seu trabalho: os balizamentos gráficos para cinema e músicas populares, as partituras convencionais e as partituras para operações conceituais.

Naquele espaço destacamos, ainda, três aspectos fundamentais: a relação de Guilherme com o corpo social e suas instruções para performances conceituais; a necessidade de se esclarecer a polêmica exposição que durou uma noite – “Agnus Dei” –, única realizada por ele, até então; e, por fim, resolvemos apresentar um pequeno aspecto da longa parceria desenvolvida entre Guilherme e o cineasta e documentarista Sérgio Bernardes, apresentando as videoinstalações: *Mata Atlântica* e *Amazônia*.

O livro foi editado a partir da curadoria da exposição, por mim e André Lenz, e encerra o projeto de comunicação da exposição ao publicar a vida e a obra do artista. Todo trabalho partiu de uma longa pesquisa realizada durante um ano por mim, André, Caio e Saulo, quando fizemos um extenso trabalho de identificação, catalogação, higienização, fotografia, restauro e tratamento de trabalhos, documentos, imagens e áudios. Durante nossas conversas, Guilherme pediu que os ensaios fossem realizados por pesquisadores mais jovens, pois, segundo ele, “não acreditava que os mais próximos de sua geração seriam capazes de entender seu trabalho”.⁸ Então, convidei a crítica de arte e pesquisadora Marisa Flório Cesar para refletir sobre o trabalho de Guilherme no contexto da formação da arte conceitual; a pesquisadora Suzana Reck Miranda, da USP de São Carlos, para abordar a relação de Guilherme com as trilhas para cinema, mais especificamente sobre *Fome de amor*, de Nelson Pereira dos Santos, primeira experiência de música concreta no cinema brasileiro; e um texto de J.-P. Caron, músico e pesquisador de Curitiba, que já vinha se correspondendo com o artista.

8 VAZ, Guilherme. *Arte Sonora: Podcast #01—Guilherme Vaz*. Interview granted to Franz Manata and Saulo Laudares. Rio de Janeiro, 2013

8 VAZ, Guilherme. *Arte sonora: podcast #01 – Guilherme Vaz*. Entrevista concedida a Franz Manata e Saulo Laudares. Rio de Janeiro, 2013.

Senti a necessidade de desenvolver dois ensaios e este posfácio. O primeiro ensaio “O vento sem mestre” apresenta, de forma poética e didática, suas inquietações artísticas e intelectuais, seu percurso, obras; e expõe suas ideias e as articula com reflexões éticas e filosóficas associadas à história da arte. No segundo ensaio “Guilherme Vaz: eu sou o que eu posso ser”, realizado em parceria com Caio Neves, assistente curatorial do projeto, colocamos a fala do artista em primeiro plano. Foram reunidos seus textos públicos, as entrevistas e extensa troca de e-mails e editamos um novo texto, organizando seu pensamento de forma cronológica e por grupo de assuntos.

Também foram incluídos, neste livro, os textos publicados por Guilherme, além de uma entrevista particular com o amigo Peer Raben – parceiro do cineasta alemão R. W. Fassbinder em alguns filmes –, na qual discorre sobre trilhas para cinema, e ainda um texto sobre maracás contido em um e-mail enviado a Vera Terra, ex-esposa e mãe de uma de suas filhas.

Logo que comecei a redigir meu texto, percebi que não faria um ensaio biográfico. Optei por fazer um texto escrito por um artista, na forma de uma prosa jornalística de caráter ensaístico em que sua biografia aparece, apenas, com a finalidade de reconstruir seu percurso intelectual e artístico. Segui seu rastro, li os livros, textos e artigos de jornais que guardou, falando sobre seu trabalho e sobre questões diversas, e procurei relacioná-los com a história da arte, com a crítica e a construção de seu pensamento, associando as questões estéticas apresentadas por ele e por nós.

Neste posfácio incluí o que chamo de “notas curatoriais”, texto que acompanha as exposições que realizo desde o fim da década de 1990, e onde descrevo o engenho curatorial elaborado para a realização daquela exposição ou projeto. Nele procuro ressaltar todas as etapas envolvidas no processo, apresentando os aspectos formais e conceituais adotados.

Durante o período da pré-produção da exposição, Guilherme Vaz sofreu um AVC, que afetou parte de sua memória e, por sorte, seu pensamento artístico foi preservado. Nesse período contamos com a preciosa ajuda de Regina Vaz, sua irmã e “anjo da guarda” sempre presente e disposta.

No plano das relações afetivas e profissionais de Guilherme, agradeço a família Vaz, amigos e parceiros que de alguma maneira colaboraram para a compreensão de sua obra. É preciso destacar a colaboração dos

I felt the need to write two essays and this afterword. The first essay “Wind Without Master” presents, in poetic and didactic form, his artistic and intellectual concerns, journey, works, exposes his ideas and articulates them with ethical and philosophical reflection associated with art history. The second essay “Guilherme Vaz: I am what I can be”, done in partnership with Caio Neves, assistant curator on the project, where we place the voice of the artist in the foreground. His public texts, interviews and extensive e-mail exchanges were collected and edited as a new text, organizing his thoughts chronologically and by topic.

Also included in this book are texts published by Guilherme, a personal interview with his friend Peer Raben—partner to German filmmaker R. W. Fassbinder on some films—where he discusses film soundtracks, and a text about maracas within an e-mail sent to Vera Terra, ex-wife and one of his daughters mother.

After I began to write my text, I realized that I would not include a biography. I opted instead for a text written by an artist, as a journalistic prose with essay characteristics where his biography appears merely to rebuild his intellectual and artistic journey. I followed his trail, read the books, texts and newspaper articles he saved, talking about his work and various other issues, and tried to relate them to art history, with the critique and the construction of his thinking, associating the aesthetic issues placed by him and by us.

In this afterword I include what I call “Curatorial notes,” text that accompanies the exhibitions I’ve done since the late 1990’s, describing the curatorial skill prepared, for the presentation of each exhibition or project. In it I try to highlight all the steps involved in the process, presenting the formal and conceptual aspects adopted.

During the exhibition pre-production period, Guilherme Vaz had a stroke which affected his memory, but luckily his artistic thought was preserved. During this period we had the invaluable help of Regina Vaz, his sister and “guardian angel” always present and willing.

In terms of Guilherme’s personal and professional relationships, I would like to thank all his friends and partners that in some way contributed to the understanding of his work. I must high-

light the collaboration of the family: Ana Vaz, Cláudia Pereira, Getúlio Vaz, Isabel Vaz, Jaqueline Magalhães, Vera Terra, and long time friends and partners Luiz Guilherme Vergara, Júlio Bressane, Ney Matogrosso and Rosa Bernardes.

I'd like to thank our staff and suppliers that even in the face of adversity, made an effort to always give their best. I must highlight the participation of those, that in addition to being artists, are excellent professionals: Saulo Laudaes, life companion and artistic practice partner for twenty-one years, general coordinator of the exhibition and catalog, and mediator for institutional relations with the CCBB and the Ministry of Culture.

The designer and editor André Lenz, dedicated and tireless partner who brought valuable and decisive contributions to the research process, signage, organizational timeline, design and editing of the book. Caio Neves, assistant curator who worked on the writing and organization of textual materials for the exhibition, on the essay written based on Guilherme's texts, and for the patient organization of my notes and bibliography. It is also important to mention the valuable contribution of Gustavo Prado, who conducted the archives research at MoMA, NY.

I especially thank Guilherme Vaz for this magnificent work, produced through consistency and ethics, that in my opinion, provides fundamental tools for understanding what art will be in the XXI century and how to face the thinking and making of art in the information age.

This exhibition does not intend to exhaust the subject, there are still texts, compositions and other materials being studied and certainly, new materials will emerge. Let this be just the beginning of research on his work.

This project was carried out thanks to the trust and autonomy that the artist placed in us. It was a great adventure to reconstruct the journey of this author unconcerned with cataloging and recording, that is now being presented as one of our greatest artists.

familiares: Ana Vaz, Cláudia Pereira, Getúlio Vaz, Isabel Vaz, Jaqueline Magalhães, Vera Terra, e os amigos e parceiros de longa data: Luiz Guilherme Vergara, Júlio Bressane, Ney Matogrosso e Rosa Bernardes.

Agradeço a nossa equipe e fornecedores que, mesmo diante das adversidades, se esforçaram e deram sempre o seu melhor. Devo ressaltar a participação decisiva de alguns que, além de artistas, são excelentes profissionais: Saulo Laudaes, companheiro de vida e parceiro de prática artística há vinte e um anos, coordenador geral da exposição, do catálogo e mediador nas relações institucionais com o CCBB e o Ministério da Cultura.

O designer e editor André Lenz, profissional dedicado e incansável, que trouxe contribuições valiosas no processo de pesquisa, sinalização ambiental, organização da cronologia, design e edição de conteúdo para o livro. Caio Neves, curador assistente que trabalhou na redação e organização do material textual para a exposição, no ensaio escrito a partir dos textos de Guilherme e na paciente organização de minhas notas e da bibliografia. É igualmente importante citar a valiosa contribuição de Gustavo Prado, que realizou a pesquisa nos arquivos do MoMA (Nova York).

Agradeço, especialmente, a Guilherme Vaz por essa obra magnífica, produzida segundo coerência e ética únicas que, no meu entender, fornece ferramentas fundamentais para compreender qual será o objeto da arte no século XXI e enfrentar o pensar e o fazer arte na era da informação.

Esta exposição não pretende esgotar o assunto, ainda existem textos, composições e outros materiais a serem investigados e, certamente, novos materiais surgirão. Que este seja apenas o início das pesquisas sobre sua obra.

Este projeto foi realizado graças à confiança e à autonomia que o artista depositou em nós. Foi uma grande aventura reconstruir o percurso desse autor arredo a catalogações e registros, que agora se apresenta como um dos nossos maiores artistas.

Ficha técnica | *Technical Crew*

Patrocínio | *Sponsorship*
Banco do Brasil

Realização | *Presented by*
Centro Cultural Banco do Brasil
Ministério da Cultura

Organização | *Organization*
EXST

Curadoria | *Curator*
Franz Manata

Coordenação Geral
General Coordination
Saulo Laudares

Assistente de Curadoria
Curator Assistant
Caio Neves

Produção Executiva
Executive Production
Denise Grimmig

Projeto Expográfico
Exhibition Project
Ivan Pascarelli
Maria Eneida Amaral

Design e Sinalização
Design and Signalling
André Lenz

Edição do livro
Book Publishing
André Lenz
Franz Manata

Pesquisa | *Research*
André Lenz
Caio Neves
Franz Manata
Gustavo Prado – NY
Saulo Laudares

Fotografias | *Photographs*
Pedro Victor Brandão

Revisão | *Proofreading*
Rosalina Gouveia

Versão para inglês
English Translation
Renato Rezende
Ann Perpetuo (p. 85)
Paulette Parent (p. 7, 312)
Steve Yolen (p. 11)

Iluminação | *Lighting*
Carlos Lafert

Cenotécnica | *Scenography*
H.O. Silva Produções e Eventos

Coordenação de montagem
Set Up Coordination
Marcello Camargo

Montagem | *Set up*
Okan Montagens

Áudio e Vídeo | *Audio and Video*
Novamídia Soluções Audiovisuais

Técnico de Áudio e Vídeo
Audio and Video Technician
Caio Cesar Loures

Monitores | *Monitors*
Bruno Lopes
Clécia dos Reis Oliveira
Consuelo Barros
Rodrigo de Pádua Carneiro

Sinalização | *Signing*
Multspace

Impressão
Printing
Gráfica Sol

Seguros | *Insurance*
Carrara Seguros

Molduras | *Frames*
Le Cadre

Assessoria de Imprensa
Press Office
A Dois Comunicação

Agradecimentos
Acknowledgements

Ana Vaz
Angélica Pimenta
Bruno Queiroz
Catia Louredo
Cláudia Pereira
Fernando Cocchiarale
Getúlio Vaz
Gráfica Sol
Gustavo Prado
Jessica Gogan
Isabel Vaz
Isis Passos
Jaqueline Magalhães
Júlio Bressane
Luiz Guilherme Vergara
Marcia Muller
Maximo Carrara
Ney Matogrosso
Regina Vaz e família
Rosa Bernardes
Sérgio Bazi
Tarcísio Vidigal
Verra Terra
Zuleica Porto

Agradecimentos institucionais
Institutional Acknowledgements

CCBB
Instituto Mesa
MAM-RJ
MAC-Niterói
MinC
MoMA-NY

E a toda nossa equipe.

Catologação na Fonte do Departamento Nacional do Livro [Fundação Biblioteca Nacional]

Manata, Franz [1964]

Guilherme Vaz: Uma fração do infinito.

Textos Franz Manata, Caio Neves, Marisa Flório Cesar,
Suzana Reck Miranda, J.-P Caron, Guilherme Vaz

Versões para o inglês Ann Perpetuo, Paulette Parent, Renato Rezende, Steve Yolen
Exposição realizada no Centro Cultural Banco do Brasil, Rio de Janeiro

12 de janeiro a 4 abril de 2016

Rio de Janeiro: EXST, 2016.

320 p. : ilust. ; 27 x 21 cm

Inclui bibliografia e cronologia

ISBN 978-85-69956-00-6

CDD 709.81

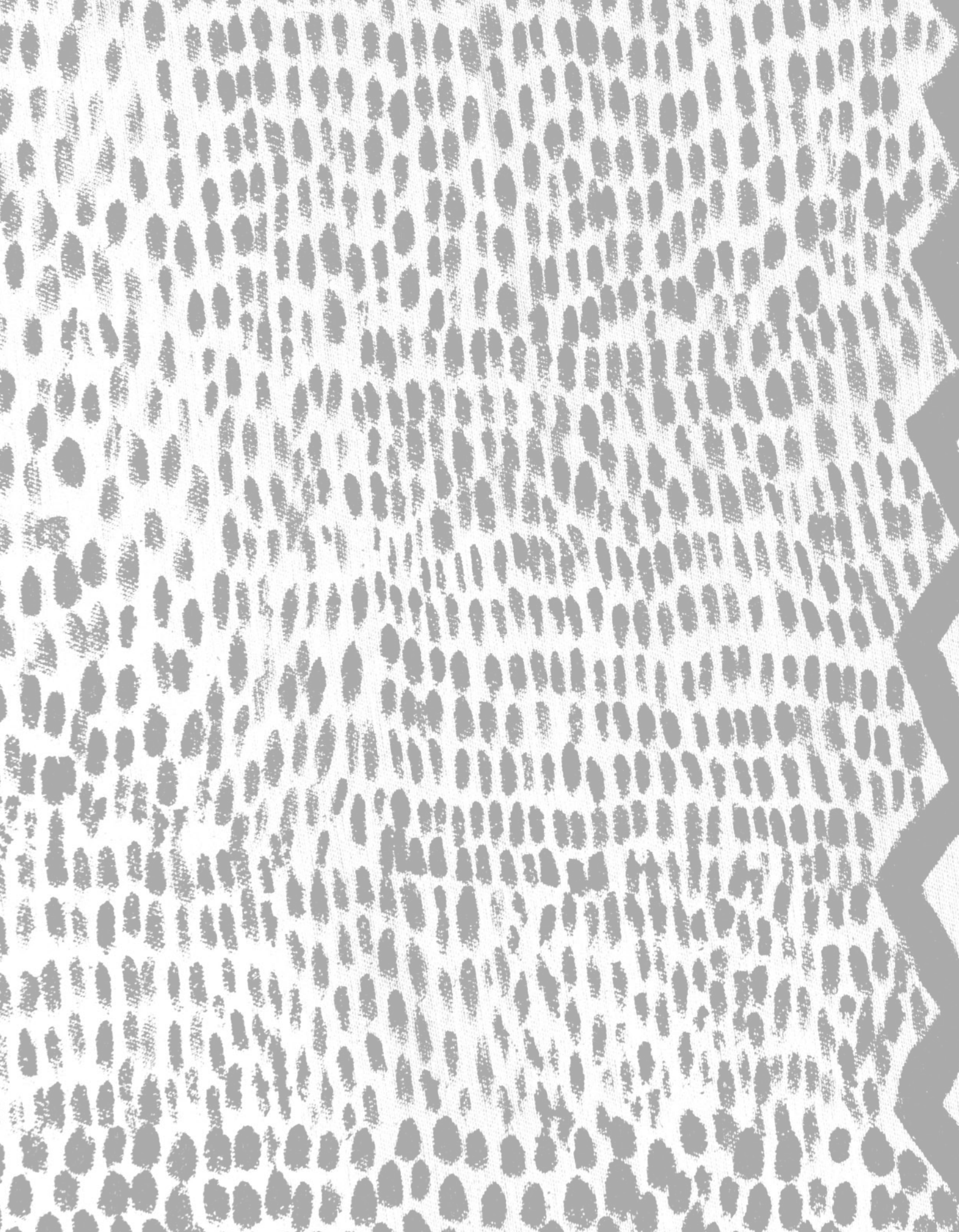
1. Arte brasileira. 2. Arte Contemporânea. 3. Arte Sonora

I. Guilherme Vaz. II. Uma fração do infinito. III. Franz Manata

As obras, fotografias e documentos citados e apresentados neste livro tiveram, sempre que possível, seus autores identificados e consultados. Caso seja constatada alguma lacuna nos créditos, favor enviar e-mail para info@exst.net, teremos todo interesse em saná-la em futura edição.

The works, photos and documents cited and presented in this book had, whenever possible, their authors identified and consulted.

If found any gap in the credits, please send e-mail lto info@exst.net, we will like to fix it in a next edition.





// Apesar do meu trabalho passar longe do construtivismo, eu queria que a geometria indígena, feita à mão livre, atingisse uma determinada categoria. Nessa geometria existe uma filosofia, um pensamento de mundo. É uma geometria da vida. Uma das questões que me incomoda no construtivismo brasileiro é que tudo acontece distante da geometria indígena, distante dos sertões.

// Você pode ordenar o mundo com uma geometria muito mais avançada, que assuma curvas. A curva é geométrica e você já viu coisa mais brasileira do que a curva? Além disso, ela não fecha e o Brasil é esférico e circular. A curva é social e incluyente.*

// Despite my work passes far away from Constructivism, I wanted Indian geometry, made at freehand, which would reach a certain category. Within this geometry there is a philosophy, a thought of world. It is a geometry of life. One of the issues that bothers me in the Brazilian Constructivism is that everything happens away from the Indian geometry, far from the outbacks.

// You can ordinate the world with a much more advanced geometry, which takes curves. Curve is geometric and have you seen anything more Brazilian than a curve? Moreover, it does not close and Brazil is spherical and circular. Curve is social and inclusive.*

* VAZ, Guilherme. *Arte sonora: podcast #01 — Guilherme Vaz*. 2013. Rio de Janeiro. Entrevista concedida a | Interview given to Franz Manata e | and Saulo Laudares.

Organização

Realização



EXST



Ministerio da
Cultura

