

ÓPERAS CONTEMPORÂNEAS: análise de exemplos e implicações conceituais ¹

CONTEMPORARY OPERAS: analysis of examples and conceptual implications

Marcus Vinicius Fainer Bastos ²

Patricia Moran³

Resumo: *O artigo propõe uma análise de performances multimídia realizadas entre os anos 1970 e 1990, que ressignificam o formato da ópera e exploram as possibilidades de montagem espacial que o ambiente do palco permite. O texto parte de uma contextualização sobre os desafios que se apresentam à análise crítica do audiovisual experimental, como consequência da constante mudança terminológica que o surgimento de novas tecnologias provoca no campo conceitual voltado para os estudos das linguagens audiovisuais e seus desdobramentos. Em seguida, procura organizar o repertório crítico e conceitual constituído em torno dos diálogos entre a ópera e a performance audiovisual contemporânea, examinando de que forma os pensamentos mais recentes sobre as articulações intermídia de linguagem se inserem na longa tradição da gesamtkunstwerk wagneriana. Por fim, o texto dedica-se à análise de obras significativas deste universo, com um olhar mais detido sobre a produção de artistas como José Roberto Aguilar, Laurie Anderson, Arrigo Barnabé e Décio Pignatari em parceria com Lívio Tragtenberg e Wilson Sukorski.*

Palavras-Chave: *Experimentalismo, Gesamtkunstwerk, Intermídia, Montagem Espacial, Multimídia, Ópera, Performance Audiovisual.*

Abstract: *The article proposes an analysis of multimedia performances carried out between the 1970s and 1990s, which redefine the format of the opera and explore the possibilities of spatial montage allowed by the stage environment. The text starts with a contextualization on the challenges that are presented to the critical analysis of experimental audiovisual, as a consequence of the constant terminological change that the emergence of new technologies provokes, in the conceptual field focused on the studies of audiovisual languages and their consequences. Then, it seeks to organize the critical and conceptual repertoire constituted around the dialogues between opera and contemporary audiovisual performance, examining how the most recent thoughts on intermedia articulations of language are part of the long tradition of the Wagnerian gesamtkunstwerk. Finally, the text focus on the analysis of significant works from this universe, with a closer look at the production of artists such as José Roberto Aguilar, Laurie Anderson, Arrigo Barnabé and Décio Pignatari in partnership with Lívio Tragtenberg and Wilson Sukorski.*

Keywords: *Audiovisual Performance, Experimentalism, Gesamtkunstwerk, Intermedia, Multimedia, Opera, Spatial Montage.*

¹ Trabalho apresentado ao Grupo de Trabalho Comunicação, Arte e Tecnologias da Imagem do XXIX Encontro Anual da Compós, Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, Campo Grande - MS, 23 a 25 de junho de 2020

² Pós-Graduação em Tecnologias da Inteligência e Design Digital da PUC-SP; doutor, marcusbastos@pucsp.br.

³ Pós-Graduação em Meios e Processos Audiovisuais da ECA-USP, patriciamoran@usp.br; contou com bolsa regular FAPESP.

1. Introdução

Os anos 1980, especialmente no Brasil, representam um momento de deslocamento de trajetória das linguagens audiovisuais mais experimentais, que em vagas no início e meados do século 20 vinham ampliando o repertório possível de montagens entre som e imagem em movimento. Há uma diversificação de abordagens, que dificulta estabelecer fios condutores tão explícitos como haviam sido os da *visual music*, nos anos 1920 e 1930, ou da performance, nos anos 1960 e 1970. Esta heterogeneidade também representa um desafio em termos críticos e conceituais. Este será o foco deste artigo: refletir sobre os desafios que uma análise detida de um conjunto de obras apresenta ao pensamento conceitual sobre as linguagens audiovisuais, e em certa medida, extrapolar um pouco para uma reflexão sobre os modos como o surgimento de novas tecnologias possibilita novas formas expressivas afeta o léxico da área.

O texto será dividido em três momentos. Primeiro, uma discussão conceitual sobre o problema da análise crítica de obras que reformulam os repertórios audiovisuais existentes, levando, assim, a uma ressignificação de seu tecido conceitual. Segundo um relato sobre os diálogos entre as experiências de mistura entre música pop e projeção que, nos anos 1980, vêm a constituir uma espécie de releitura contemporânea da ópera. Terceiro, uma leitura crítica de alguns dos trabalhos significativos desta vertente.

2. Os dilemas do pensamento sobre o audiovisual experimental

O campo do audiovisual experimental⁴ sugere uma série de problemas teóricos que levam à necessidade de ressignificar as terminologias existentes em campos análogos, e quando

⁴ Em **Audiovisualidades: diálogos entre conceitos das artes visuais, do audiovisual e da música**, artigo submetido por Marcus Bastos para publicação na revista ARS, do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, da ECA-USP, há um desenvolvimento do que ele propõe como campo expandido do audiovisual. É um repertório constituído por obras que investem em certas possibilidades de experimentação nos modos de articular as relações entre som e imagem em movimento, divergentes dos modos que tornam-se convencionais em suas respectivas áreas, como as artes visuais ou o cinema. Desta forma, é possível reunir um conjunto de obras do cinema das vanguardas, da *visual music*, da videoarte, do audiovisual que circula nas redes digitais e da performance audiovisual contemporânea, entre outros. São experiências excepcionais em seus campos, que muitas vezes ocupam as frestas e margens destas linguagens. Quando relacionadas, constituem um repertório coerente, marcado por certos interesses persistentes, como a montagem sem hierarquia entre imagem e som, as

necessário criar novos conceitos capazes de abranger as questões suscitadas pelas experiências que constituem o campo. Não se trata de uma questão nova. Os estudos do audiovisual, periodicamente, se deparam com este problema, conforme os desdobramentos tecnológicos fazem com que, por exemplo, as produções com som e imagem em movimento mudem de plataformas de produção e exibição, ou deixem de ser feitas em película e passem a ser feitas eletronicamente, como acontece como o surgimento da TV. Ou, quando a linguagem de uma mesma mídia vive um desvio de utilização em função de interesses dos realizadores, como é o caso do surgimento da videoarte (que, de forma muito simplista e resumida, subverte as práticas da televisão apesar de ambas compartilharem dispositivos comuns, e representarem duas facetas dos modos de uso da linguagem eletrônica).

Também não se trata de uma questão isenta de polêmicas, especialmente no contexto das pesquisas contemporâneas com meios expressivos audiovisuais, em que houve um certo desmonte das organizações mais sistemáticas e estruturadas em favor de um discurso menos linear, hierárquico, teleológico e formalizante. Neste contexto, o esforço por sistematizar um grupo de conceitos como resultado da análise de certas obras pode implicar num retorno involuntário às estratégias mais estruturantes e formalistas que os estudos das formas expressivas dos meios audiovisuais, há muito abandonaram. Por isso, este artigo não se propõe a formular um conjunto estruturado resultante das análises propostas, senão a tarefa mais modesta de traçar certos fios que as ligam, e que podem sugerir conexões que extrapolam os vetores de continuidade arqueológicos que aproximam as experiências em palco com música, performance e projeção de certos sonhos de diálogo intersemiótico pleno, surgidos nas reflexões sobre a ópera, especialmente através de Wagner. Neste sentido, não será descartada a expectativa de que, em meio ao exame direto das obras, ao cotejamento dos repertórios que elas movimentam com elementos mais amplos de seu contexto (por exemplo, o diálogo entre música e quadrinhos na obra de Arrigo Barnabé como consequência de sua convivência com um grupo de estudantes da FAU-USP interessados em todo o tipo de mistura de matéria expressiva), e ao modo como dialogam entre si, possam surgir pistas para repensar aspectos mais amplos do debate conceitual sobre as linguagens audiovisuais experimentais.

quebras de continuidade, um engajamento intenso com as materialidades das diferentes mídias com que experimentam, muitas vezes explorando defeitos, ruídos e imprecisões, entre outras que não cabe listar exaustivamente aqui.

O próprio caso de Philippe Dubois, que será melhor desenvolvido em seguida, é um exemplo de um desdobramento interno de pensamento em que o ponto de partida em torno da tentativa de sistematizar certas categorias de análise do vídeo, de acento mais formalista, talvez até teleológico, é abandonado em favor de um entendimento sobre figuras expressivas comuns e recorrentes à produção videográfica, raramente presentes em certas cinematografias. Num segundo momento de seus escritos, ele deixa de lado seus esforços iniciais em torno de estabelecer sintaxes da linguagem eletrônica.

Um exemplo desta mobilidade do conjunto semântico e conceitual que se organiza em torno do surgimento de novas modalidades de articulação entre som e imagem em movimento, aparece nas reflexões que surgem em torno da TV e do vídeo, como de certa forma já foi sugerido alguns parágrafos acima. Ao mesmo tempo que essas novas formas expressivas mantêm certas características da montagem cinematográfica, também vão introduzir novos aspectos, num jogo de continuidades e descontinuidades que provavelmente nunca levará a uma acomodação definitiva. Um exemplo de como estas mutações semióticas afetam a terminologia especializada é o conceito de fluxo, formulado por Williams, em **Televisão**. Ele constata, diante da experiência da grade de programação, que “os modos de descrição e de observação que já possuímos não nos preparam para lidar com esta característica” (p. 104).

Com isto, o crítico inglês quer dizer que pensar separadamente as unidades que compõem um repertório audiovisual, como faz a crítica de cinema quando se volta para os filmes, não é produtivo em se tratando da televisão. Seria possível inferir, do pensamento de Williams, que a montagem na TV não acontece apenas pelo encadeamento entre planos ou pela articulação entre sequências em um todo coerente, mas também pela justaposição de elementos que irrompem em meio à exibição de um programa (como comerciais, inserções sobre a programação do próprio canal ou trailers de filmes a serem exibidos). Isto não significa que noções plano e diegese não sejam úteis na análise de programas de TV, mas que além destes aspectos mais ligados às articulações entre som e imagem em movimento no âmbito dos filmes e programas exibidos, a TV também outras articulações que dependem de uma *Gestalt* mais complexa, decorrente das relações que surgem a partir da acomodação destes filmes e programas em uma grade de programação.

Em **Cinema, Godard, Vídeo**, Dubois também introduz questões parecidas, em dois artigos. Em *Máquinas de Imagem: uma questão de linha geral*, o recorte transversal de problemas — como as questões do lugar do sujeito, da analogia e da mimese ou da

materialidade e da imaterialidade das imagens técnicas — mostra que a abordagem por dispositivos não resiste a um exame que vai além do presente (e passado mais imediato). Da mesma forma, o campo das audiovisuais aqui constituído procura colocar em relação momentos diferentes do fazer audiovisual, desvelando seus fios de continuidade. Em *Por uma estética da imagem de vídeo*, o crítico francês pergunta-se se existe uma imagem videográfica:

Nos discursos acerca do vídeo, quase sempre se fala de sua imagem em termos importados de outros domínios. Costuma-se recorrer ao léxico que caracteriza esta "grande forma", bem estabelecida, de imagem-movimento que é o cinema. Nas críticas, nas revistas e nos catálogos, desde que se fale de uma imagem de vídeo, usam-se termos como plano, montagem, corte (de olhar, de movimento), espaço off (fora de campo), voz off, close, campo/contracampo, ponto de vista, profundidade de campo etc. Todo vocabulário forjado para se falar das imagens cinematográficas acaba sendo transposto, tal e qual, sem maiores cautelas, como se esta transposição não apresentasse problema. Como se pudéssemos apenas pensar a imagem eletrônica por meio dos conceitos (e do filtro, e da linguagem em si) do cinema. Como se não houvesse diferenças entre ambos (Dubois, 2004, Kindle Edition, LOC 985 de 5559).

A avaliação de Dubois, aponta para duas direções, uma relacionada às figuras de linguagem criadas pelo cinema narrativo, relacionadas à continuidade espaço-temporal, e outra, podemos inferir, relacionada a questões das materialidades dos meios. Dubois reivindica outro “léxico” para a análise do conjunto de obras produzidas em vídeo que adotam outras figuras de estilo, técnicas de criação distantes do cinema da continuidade espaço-temporal produzida pelo corte, pela entrada e saída de personagens em quadro. Estes vídeos, praticamente não utilizavam o extracampo. Os eventos e situações evoluem no centro da tela. As imagens se substituem por sobreposições a partir de fusões ou de múltiplas janelas, cada qual com um momento de entrada e saída não sincrônico. Deste modo, cabe indagar a eficácia da noção de corte, como pensada para a sucessão de uma mesma imagem em um filme visando não deixar dúvidas sobre o caminho narrativo a ser seguido. Em suma, o léxico deste cinema, não consegue dar conta das figuras expressivas do vídeo.

Não cabe desenvolver muito a questão, pois este não é o foco principal deste artigo, mas um bom exemplo é a obra **The Fourth Dimension**, de Zbigniew Rybczynski. Nela, uma série de anamorfoses tornam visíveis a trajetória de rotação dos objetos e corpos presentes diante da câmera. O desenrolar dos acontecimentos diante do olhos e ouvidos do espectador sugerem uma lógica completamente diferente de estabelecer nexos de continuidade. O espaço e suas

topologias complexas importa muito mais que a continuidade temporal. O encadeamento de momentos vistos *ao mesmo tempo*, em frames cuja complexidade está além do que o enquadramento tradicional contém, desafia a lógica figurativista que as ideais de plano e enquadramento sugerem, para inaugurar um jeito de organizar as imagens envolvidas pela moldura da tela em articulações conceituais que desafiam o mundo do registro, inaugurando um tipo de imagem pensamento mais próximo daquilo que Eisentein sonhou quando formulou seu conceito de montagem intelectual.

A segunda direção, aponta para a natureza da imagem e em certa medida, torna-se mais complicado com o surgimento da imagem digital. De um lado, a síntese em computadores emula as linguagens audiovisuais existentes, o cinema, o vídeo e a animação. Isto implica em elos formais inegáveis, apesar deles não resistirem a um exame mais cuidadoso. O procedimento de emular características do cinema no audiovisual digital é uma operação *na superfície*. O uso de um *plugin* que imita o batimento ou o registro tonal de um filme, a inserção de uma vinheta que simula o modo como a luz incide sobre determinada lente, tudo isso são efeitos na tela.

Um pouco do problema formulado por Dubois desapareceu, na medida em que uma geração de críticos, curadores e pesquisadores especializados formula as questões em outros termos. A rapidez com que os ciclos tecnológicos começam a se suceder, na cultura contemporânea, resulta tanto no desaparecimento de uma escrita crítica mais detida quanto num imaginário volátil, que consegue rapidamente reformular os termos que usa para se referir aos próprios processos. Mesmo assim, a inquietação quanto às implicações deste trânsito lexical, formulada em *Por uma estética da imagem vídeo*, perdura e nos auxilia a ler as estratégias expressivas do momento em que o vídeo emerge como uma forma artística. Hoje ela pode ser transposta ao momento atual de maior heterogeneidade de processos, pontos-de-vista e terminologias voltadas às práticas audiovisuais, conferindo singularidade a procedimentos de criação.

Nunca se examinaram seriamente a validade desta transposição lexical e os problemas que ela coloca. Ora, as imagens em movimento funcionam todas do mesmo modo? A operação de montar planos no cinema é a mesma de editar imagens em vídeo? As questões em jogo são as mesmas em ambos os casos? O espaço off videográfico - ou extra-campo - se ele existe, é do mesmo tipo que o do cinema? O close, olhar da câmera ou a profundidade de campo repousam nos mesmos dados e possuem o mesmo sentido nos dois casos?

Mesmo que a porosidade dos sinais videográficos, e a posterior hibridez dos meios e linguagens reduzidas ao código binário, coloquem em outros termos o jogo de relações que articulam, os fios de continuidade que se mantém, nos mais de cem anos de montagem audiovisual, sugerem que ainda é preciso examinar até que ponto os vocabulários inventados para escrever sobre cinema, vídeo ou performance audiovisual podem manter elos, até que ponto são profícuos os trânsitos de conceitos, e quando tornam-se necessários outros vocabulários. Ao observar os termos propostos neste texto, fica claro que o problema deve ser recolocado: pois alguns deles vão se referir a operações audiovisuais em filme que, todavia, puderam ser melhor reconhecidas depois do surgimento do vídeo, da computação gráfica e do audiovisual digital.

Não se trata, portanto, de um problema tecnológico, tampouco de sugerir uma linha evolutiva das linguagens audiovisuais. Pelo contrário, há uma mirada *à contrapelo*, que procurar evitar o deslumbre pelo novo ou a suposição de vínculo entre avanço tecnológico e progresso. Como na *angústia da influência* formulada por Bloom, trata-se aqui de um audiovisual presente que reinventa seus passados, como tem sido realizado por autores como Sean Cubitt em seu *The cinema effect* ou Philippe Alain-Michaud em *Por uma teoria expandida do cinema*, que através de recortes transversais mesclam obras de épocas e circuitos distintos. O alargamento de horizontes que o audiovisual vai permitir também alarga os modos de pensar o vídeo e o cinema. A seguir, passaremos a um relato sobre os diálogos entre as experiências de mistura entre música pop e projeção que, nos anos 1980 vêm a constituir uma espécie de releitura contemporânea da ópera, como transição para propor — através de algumas análises de trabalhos significativos — um primeiro esboço do vocabulário crítico sinalizado na introdução deste artigo.

3. Diálogos entre música e pop e projeção como releituras da ópera, dos anos 1970 aos anos 1990

A década de oitenta começa embalada pela música. No Brasil, o rock'n roll vive um momento de reestruturação, mescla-se a lírica do samba de morro no Rio, ao som das guitarras. Em São Paulo prevalece a temática urbana, sob a égide do pós-punk, que mundo afora afirmara ecos ainda hoje presentes. Este cadinho cultural, mescla a herança da contracultura e seu ideário psicodélico de meados dos anos 1960, ao ideário punk DIY (do it yourself), o “faça você mesmo”, estimulando os criadores a desenvolverem além do trabalho, suas ferramentas de

trabalho. O *circuit bending*, prática contemporânea de customização de brinquedos eletrônicos e eletrodomésticos para sua utilização no palco como instrumento de som ou produção de imagens, é adotado em alguns shows pelo artista Fernando Velásquez ou pelos grupos Pan&Tone e Duo-N, entre outros. Eles seguem o ideário da independência criativa em termos materiais e de experimentação ao criar seus próprios objetos no processo de aproveitamento e mudança da função pelo *circuit bending*.

Tanto o ideário hippie quanto o punk, endereçam críticas ao consumo e às pressões morais e sociais impostas pelas instituições das artes e da comunicação, os hippies reagindo negando valores e a sociedade e os punks ocupando à sua moda. Às exigências da indústria fonográfica e do bom comportamento exigido pela mídia, sobrepõe-se a valorização de posturas iconoclasta, como do grupo inglês *Sex Pistols* em bombástica entrevista à TV em 1976, com a duração de três minutos, que graças à palavrões e impropérios são retirados do ar. Certamente a mídia sabe se valer do escândalo, dele também vive, mas o radicalismo do grupo alcança patamares únicos. O afã do choque ressurgiu nos filhos do operariado inglês que capitalizam o desconforto dos jovens no início dos 80, conferindo um tom crítico e agressivo à época. Seu legado pouco contribuiu para o repertório audiovisual, permanece o ideário do faça você mesmo, e uma série de experiências criativas para além da expertise técnica e do virtuosismo.

Um dos fios condutores dos anos 1980, quando observado pelo ângulo dos desdobramentos das formas expressivas audiovisuais, é o surgimento de experiência no palco em que a mistura de música ao vivo e projeções resulta numa espécie de releitura contemporânea da ópera. Os cruzamentos entre as poéticas ao vivo com a música pop e outros gêneros destinados ao palco (dança, teatro) costumam resultar em experiências bastante férteis de vídeo-cenários. A prática não é recente, pois artistas como Moholy-Nagy, entre outros, dedicaram-se aos cruzamentos entre linguagens da luz, do movimento e do palco, conforme bem desenvolvido em *Entagled: technology and the transformations of performance*, de Christopher Salter. O autor, assim como outros pesquisadores das teorias e arqueologia da performance audiovisual, aponta nos artigos de Richard Wagner e em seu projeto do teatro especialmente pensado para a ópera, inconteste eventos próximos à contemporaneidade, se não em relação às condições de realização, pelo menos ao ideário. Fazemos esta ressalva em relação às condições de realização, dado o atual estado do desenvolvimento técnico, inalcançável na segunda metade do século XIX, ressaltando ainda a preocupação do

compositor com as condições de recepção da obra, ao se dedicar por anos a acompanhar a construção de teatro em condições arquitetônicas ideais à época para a ópera.

Em seus escritos, Richard Wagner idealizava uma arte do futuro a partir da união da arquitetura, música, pintura, poesia e dança, para uma experiência de arte total. Em Wagner a ópera tem por horizonte a valorização do drama, os recursos expressivos a serviço do apagamento dos meios de enunciação. Buscava-se a supressão da realidade por um mergulho na obra, então capaz de proporcionar “se esquecer do confinamento do auditório, e viver e respirar apenas o trabalho de arte que se parece com a Vida em si” (WAGNER, 1849, pg.6), este objetivo foi cumprido pela ópera e ainda é meta de certos espetáculos e filmes contemporâneos.

Redigido em 1849, o artigo “Esboços para o Trabalho de Arte do Futuro”, além de valorizar o crescimento da potência dramática da ópera ou dramas musicais costumavam se referir à ópera, valoriza o potencial de afetação de uma arte pela outra, através de sua execução em conjunto. Assim as artes se ganhavam outra potência pela troca do palco.

Assim, a ilusão das artes plásticas transformará a verdade em Drama: *o artista plástico estenderá as mãos para o dançarino, para o mímico, se perderá neles e, assim, se tornará ele mesmo mímico e dançarino* (WAGNER, 1849, p.7).

Wagner se apresentava nas capitais do mundo, merecendo de Charles Baudelaire defesa incontestada. As impressões e precisa apreciação de Baudelaire, encontra na obra de Wagner, entre outros méritos, um jogo de correspondência entre artes, afirmando em mais de uma passagem a relação entre sons e cores, um dos problemas centrais deste campo de pesquisas.

Aqui não será ridículo argumentar a priori, sem análise e sem comparações, pois o que seria verdadeiramente surpreendente seria que o som não pudesse sugerir a cor, que as cores não pudessem dar a uma ideia de uma melodia, e que o som e a cor fossem impróprios para traduzir ideias, sendo as coisas sempre exprimidas por uma analogia recíproca, desde o dia em que Deus criou o mundo como um complexo e indivisível totalidade (BAUDELAIRE, 1861, p.27).

⁵ Em artigo recente, de título **Uma arqueologia da Performance Audiovisual**, apresentado por Marcus Bastos e Patrícia Moran no *9º Encontro Internacional de Grupos de Pesquisa — Convergências entre Arte, Ciência, Tecnologia e Realidades Mistas*, os autores desenvolvem de forma mais ampla este tema da relação entre cores e som, com ênfase num resgate da história dos órgãos de cor, instrumentos musicais modificados que associam as notas do teclado a uma tira de papel ou emissão luminosa colorida. Ao se remeter às passagens de Baudelaire sobre as relações entre cor e som, o texto indiretamente refere-se a essa longa discussão que, todavia, não faz sentido resgatar neste contexto, pelo enfoque adotado neste artigo.

A ópera em Wagner exalta o drama musical e a arte total do final do romantismo, investe na criação de grandioso evento de fantasia. Hoje, artistas e pesquisadores como Chris Salter e Steve Dixon, reconhecem na obra arquitetônica e musical de Wagner um antecedente. Salter trata o teatro de Bayreuth como uma tecnologia:

um design de mídia cuidadosamente coreografado, conforme um espaço arquitetônico especialmente projetado para se criar uma total imersão nos sentidos do espectador, literalmente varridos (sweeping) em uma vertigem hipnótica, o que Albert Goldman, estudioso e editor da obra de Wagner chama de *teatro do narcótico* (SALTER, 2010, p. 2).

O desconcerto dos sentidos e os sentidos como tema, atendem em Wagner como vimos, ao suposto controle das emoções do público, sua conquista pelo transbordamento provocado pela música e descrito com riqueza de detalhes por Baudelaire. Os ataques dos instrumentos, os timbres produzindo brilhos com os metais, enfim, um som com algum grau de codificação e com intensidades capazes de suscitar estados de atenção e adesão eram algumas das estratégias da ópera de criar o envolvimento dos sentidos.

Salter e Dixon, ao contrário, aliam sua investigação artística à inclusão do público, à explicitação dos meios de produção. Salter visa aos sentidos, indaga aos sentidos o que e como percebem em suas instalações, devido à sobrevalorização da visão, este sentido está excluído de sua obra. Já Dixon (2007, p. 41-42), tem na multimídia seu campo de atuação. Ator e diretor, faz de suas peças eventos onde se mesclam sincronicamente atores de corpo presente e em projeção, evidenciando-se a presença de aparatos e a convocação do público a perceber o espetáculo como tal. Assim, as tendências mais recentes da performance deixam entrever feedbacks entre suas práticas e as experiências dos pioneiros, através de dobras e frestas, ou seja, pela apropriação de um elemento, aqui e outro acola em um gênero no qual seria inimaginável até então essa presença.

A ópera no geral, abriga amplo leque de formas. Acolhe eventos simultâneos e plurais, em presença, sem estreitas definições e filiação a procedimentos anteriores. Sua abertura enseja potencial fonte de invenção dado às possibilidades de arranjos formais acionados pela quantidade de expressões poéticas e mídias em curso simultaneamente. O leque de

combinações possíveis entre artes em um palco é bastante amplo, resultando a Ópera Pop⁶, em evento barroco no volume e assimetria dos estímulos. É do tratamento e arranjo dos elementos cênicos - quantidades, materiais e cores - que se estruturam os trabalhos. Música, imagens, sons, luz, dança de corpos presentes; encenação na rua, em teatros e arenas os mais diversos. Em suma, amplo leque de circuitos e formas cabem na ópera.

3.1. Colagens pop tropicais

Gostaríamos de apontar um problema insolúvel imbricado à análise e descrição dos eventos em presença aqui tratados, ou seja, destas performances audiovisuais. Os autores deste ensaio compareceram a muitas das apresentações analisadas, experimentando o impacto dos trabalhos, tendo uma relação vívida com estes. No entanto, em muitos casos, restaram exíguos registros. Sendo a memória traiçoeira e imprecisa, como garantir a coincidência entre as lembranças e os eventos em si? Este desafio perpassa a pesquisa da performance, trabalhos efêmeros cuja obra é um acontecimento. Nos munimos de entrevistas com os artistas, fotos, teses, pesquisas em periódicos pela internet e eventuais registros em vídeo das obras, visando minimizar problemas. Além disso, consideramos que a presença do crítico nas obras comentadas é importante nestes casos, pois se tratam de trabalhos em que a dimensão do acontecimento é central à poética em jogo. Escrever sobre trabalhos presenciais apenas através de documentação suprime a dimensão mais importante da obra. Por isso, evitamos obras que não pudemos experimentar ao vivo, salvo exceções cuja importância e a riqueza da documentação com material audiovisual, justificam uma incursão sobre o trabalho.

Em **Avant-garde Performance — Live Events and Electronic Technologies**, Gunther Berghaus discorre sobre o desafio metodológico enfrentado pelos teóricos e críticos voltados para o estudo de eventos efêmeros:

Ainda que eu mesmo tenha sido um observador interessado de muitas das performances de vanguarda do último terço do século XX., eu não me consideraria necessariamente uma testemunha confiável e objetiva destes eventos. Os caprichos do gosto e da predileção pessoal, das modas e coqueluches temporárias, assim como as limitações de acessibilidade, verba para viagem, agendas, etc., determinaram o que eu poderia ou gostaria de ver. Isto, inevitavelmente, significou que eu perdi algumas

⁶ As origens da ópera remontam ao século XVII na Itália, mas segundo outros países acolhem este evento multimídia, há mudanças substantivas. Do cômico com a ópera bufa, à solenidade da ópera alemã, prossegue hoje tanto como reapresentação de clássicos como com a ópera rock Tommy (1969), da banda The Who e peças audiovisuais de Philip Glass.

grandes oportunidades; mas mesmo espetáculos que eu consegui ver começaram a esmaecer em minha memória depois de dez, quinze anos. Por isso, todas as performances discutidas neste volume tiveram de ser revisitadas pelo exame de relatos escritos ou visuais recuperados em arquivos, bibliotecas, museus e coleções particulares. Isto incluiu, em primeira instância, documentos deixados pelos artistas, como textos, partituras, projetos cenográficos, projetos, artigos, entrevistas, etc. /.../ Desnecessário dizer, registros deste tipo demandam avaliação cuidadosa, já que tendem a ser altamente seletivos e determinados pelos interesses da pessoa que os produz (ou preserva) (BERGHAUS, 2005, Kindle Edition, LOC 215 de 10076).

O cruzamento da música, com a arte institucionalizada de galerias também extraí sua potência da mescla de referências eruditas e da cultura de massas concentrou-se na música, especialmente no tropicalismo. O artista visual José Roberto Aguilar é um nome exemplar, integrara com Jorge Mautner e José Agripino de Paulo, a ação artístico literária Kaos, tendo Nietzsche, Lao-Tse e o rock como referências temáticas para suas colagens multimídia. A filiação de Aguilar ao pensamento de Mautner é de toda uma vida, do colégio até hoje dividem valores e entendimento da arte, Aguilar é o líder do grupo de rock Banda Performática, ou seja, também ocupou o palco para um espetáculo de música. “Um conjunto de rock sempre será um conjunto de rock: desencadeador, deflagrador de ética libertária. Música da sociedade pós-industrial, música democrática, popular” (MAUTNER, 1976, pg.15), externa Jorge Mautner o lugar do rock no final dos anos 60 e início de 70. Estas performances audiovisuais multimídia são fruto da expansão da classe média urbana e do estabelecimento da cultura urbana renovada pelo processo de industrialização em vigor.

O tropicalismo também se inscreve nestas mudanças se apropriando da antropofagia e ideário oswaldiano. Aguilar, integrante transversal da tropicália, faz do modernismo performance com *O circo antropofágico* (1977), uma versão da ópera moderna. Os temas e posturas revisitados e inventariados no tropicalismo conquistam com Aguilar, uma versão de acontecimento descolado do rendimento musical demandado pela indústria. Enfim, Aguilar se transveste em performer idealizador de uma série de eventos em que prevalece a alegoria e a paródia em espetáculos colagem, recurso largamente adotado pelo tropicalismo, evidente em músicas como Domingo no Parque de Gilberto Gil e Alegria, Alegria de Caetano Veloso. O povo, a cidade, o excesso de informações propiciados pela comunicação massiva, enfim, um

país montado por imagens incompletas e transitando entre significados muitas vezes em choque.

Aguilar procederá com profusa produção de imagens em sua ópera, assumida nominalmente na performance audiovisual *Opera do terceiro mundo*, de 1979, montada no Centro Georges Pompidou, a convite do curador e pesquisador de performance Jorge Glusberg, para as *Journées Intercisiplinaires sur L'art Corporel et Performances*. Os repertórios de Aguilar são justapostos sincrônica e diacronicamente. A apresentação mescla simultaneamente, dois telões com uma cerimônia do Laos e outro com um ritual de candomblé gravado em Itaparica, sucede-se aos rituais religiosos representativos de um Brasil profundo e da cultura popular, um líder despótico com faixa presidencial, de óculos e revólver na mão. Um monitor de TV ligado exhibe o debate do primeiro dia do encontro, a cenografia e encenação remetem a rituais pelas velas utilizadas, enquanto os performers pronunciam aos berros em português, espanhol, francês e inglês as frases: *Eu sou América Latina e Não, eu não sou América Latina* (MEIRELLES). Ismail Xavier e Celso Favaretto analisam a figura alegórica no cinema e tropicalismo, contemporâneos de Aguilar como colocamos, a estrutura multimídia da ópera acentua a potência espalhada de cada uma das mídias, acentuando a incongruência da profusão de imagens deslocadas em ação. As figuras alegóricas deslocam por si só as imagens evocadas, representam figurativamente mais de um significado, adotando como ponto de partida o duplo sentido. Na ópera este emerge pela colagem presente nas frases ditas, nas figuras projetadas no telão e no monitor, além da duplicidade significativa da evocação de um mídia pela outra como recurso intermídia. A América Latina é aqui fraturada, potência na cultura e violência na política, fruto da somatória destas ações.

3.2. Violências urbanas entre séries dodecafônicas

Uma das obras que marca a paisagem estética dos anos 1980, nestes campos de intersecção entre as linguagens sonoras e audiovisuais, é **Clara Crocodilo**, de Arrigo Barnabé. O disco que deu origem ao show é um dos marcos da música pop brasileira, em sua tentativa de incorporar em seu repertório tanto recursos da música instrumental de vanguarda, quando diálogos intersemióticos dos mais diversos, especialmente com as histórias em quadrinhos. Esta abordagem está ligada a um certo clima de época:

O processo até tornar-se músico profissional, todavia, demandou bastante tempo. Em 1970, Arrigo Barnabé foi para São Paulo estudar para o vestibular de Engenharia

Química; acabou desistindo e fez cursinho para Arquitetura (Cassoli, 2001, p. 110). O colega Luiz Gê, mais tarde autor de ilustrações das capas de seus dois primeiros LPs e seu parceiro em “Tubarões voadores”, levou a uma exposição de história em quadrinhos no Museu de Arte de São Paulo (MASP). A partir daí, Arrigo começou a “curtir história em quadrinhos”, linguagem decisiva na criação de “Clara Crocodilo” e de outras composições. Ingressou na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo (FAU) da Universidade de São Paulo (USP), uma faculdade onde conviviam pessoas que se interessavam por diversas artes, fotografia, cartum, música, “todo mundo lá misturado”⁷.

É este investimento no diálogo entre artes que fará com que o show Clara Crocodilo explore um repertório mais amplo de recursos cênicos. Em certo sentido, há uma lógica de buscar o engajamento do público por recursos que extrapolam a música, que não é estranha ao universo da música pop pelo menos desde os shows das bandas de música psicodélica e hard rock dos anos 1970. Mas em Clara Crocodilo esta mistura de elementos musicais e cênicos acontece com um sentido completamente diferente, mais ligado à tradição performática das vanguardas históricas, com sua atitude iconoclasta e irônica.

O modo como as linguagens articuladas no show Clara Crocodilo se arranjam invocam o conceito de montagem espacial. Em **A montagem dos VJs: entre a estimulação ótica e físicas**, Moran discute de que modo as teorias de montagem de Eisentein estão na base do pensamento sobre os modos de articulação audiovisual espacializados, que todavia sugerem novas configurações e arranjos impensáveis nas organizações voltadas para exibição em tela única posicionada de forma fixa no centro e ao fundo das salas de cinema. Esta estimulação ótica e física que futuramente virá a ser uma das características centrais das práticas de VJ é um dos elementos centrais do show Clara Crocodilo. De certa forma, há até um exagero retórico nos modos como as músicas são apresentadas, com uma ênfase na gestualidade irônica, num certo distanciamento calculado e provocativo, e numa fricção entre os elementos em palco, que leva ao estranhamento. Há um elemento de violência em jogo, ainda que Luiz Nazário o considere uma agressividade apenas aparente, na medida em que se trata de um exercício bem-sucedido de traduzir em linguagem a violência do cotidiano:

⁷ Garcia, Walter. “Clara Crocodilo” e “Negó Dito”: dois perigosos marginais?, in: revista **Antíteses**, v. 8, n. 15, p. 10 - 36, jan./jun. 2015

⁸ Moran, Patricia. **A montagem dos VJs: entre a estimulação ótica e a física**.

http://www.compos.org.br/data/biblioteca_640.pdf

Nesse sentido, a música de Arrigo apenas parece agressiva: de fato, limita-se a tornar transparente a agressividade da realidade que emoldura - o processo de industrialização total por que passa a América Latina: internacionalizada e urbanizada em seus pontos nevrálgicos, ela só pode manter o ritmo de crescimento sobre a ruína de suas tradições. O sonho agrário do populismo é desfeito pela realidade tecnológica, como um castelinho de areia que se dissolve, engolido pela onda. As novas gerações são formadas por mutantes, que tentam sobreviver arrastando-se do centro para a margem, da cultura para a natureza (NAZARIO, 1983, p. 29-34).

Este aspecto de montagem espacial que agrupa os elementos que compõe o jogo de cena no show Clara Crocodilo está ligado a um aspecto central da obra, que é seu diálogo com a Ópera. Apesar da literatura especializada nem sempre tocar no assunto, preferindo enfatizar as conversas que Arrigo Barnabé estabelece com a música instrumental de vanguarda, conforme a *Wikipedia*, a revista “*Rolling Stone* classificou o disco como uma “ópera pop” cujo pano de fundo é a vida degradada nas cidades”⁹. Esta proximidade com a Ópera e o caráter de montagem dos elementos no palco conectam o show Clara Crocodilo com a tradição da *gesamtkunstwerk* wagneriana discutida na segunda parte deste artigo. Portanto, seria até mais preciso dizer que o disco e o show exploram a abordagem wagneriana da Ópera, em que há uma busca pelo amálgama entre os elementos que constituem a peça, procurando evitar uma hierarquia explícita entre eles.

3.3. Diálogos entre corpo, tela e dispositivos customizados

Outra obra que se insere nesta tradição de diálogo com a Ópera, ressignificando seus procedimentos, é *Home of the Brave*, de Laurie Anderson. Anderson organiza seu trabalho a partir do contexto da cena urbana nova-iorquina, que cruza artes visuais, música, performance e outras artes de forma intensa, sendo o lugar onde a influência de John Cage e de instituições como o Black Mountain College repercute de forma mais intensa. *Home of the Brave* é um dos trabalhos mais potentes neste espaço de intersecções entre a música pop e as práticas de projeção. Para além disso, é uma experiência das mais complexas de aproximação entre as mais diversas linguagens, incorporando elementos de poesia, performance e animação, fora o uso sofisticado de recursos eletrônicos como instrumentos modificados e microfones de contato

⁹ Em https://pt.wikipedia.org/wiki/Clara_Crocodilo#cite_note-RolSton-4.

posicionados no corpo, que todavia tem sempre um papel conceitual que faz com que seu uso nunca seja gratuito, fetichista ou tecnicista.

Logo no início do show, estes elementos já surgem de maneira contundente. A primeira música é um instrumental de título *Good Evening*. Ela começa com uma sequência repetitiva e meio tribal de bateria, enquanto Anderson dança diante de uma tela azul que exibe o título *Home of the Brave*. A iluminação é construída de forma ao corpo da artista se transformar numa silhueta, que desloca-se com desenvoltura de um lado a outro do palco. A certa altura, ela pega no chão uma versão atualizada com tecnologia MIDI do *Tape Bow Violin* que havia criado nos anos 1970. Ao passar o arco no instrumento, emitindo sons que formam um arpejo eletrônico quase cromático, a luz muda, e um foco ilumina seu corpo, revelando uma máscara branca com detalhes em preto que ressaltam as principais partes do rosto (olho, boca, nariz). A máscara cobre o rosto da artista e continua num conjunto de blazer e calça também brancos. Mais duas passadas de arco no violino, que agora emite sons de voz modificados de forma que soam incompreensíveis, e uma animação de uma montanha sobre a qual voam elementos desconexos (um avião, um guarda-chuva, um raio, nuvens, uma tela de TV), aparece na tela do fundo, ao mesmo tempo que os músicos da banda começam a transitar pelo palco até chegarem em suas posições. Todos também vestem máscaras no rosto, gerando um efeito geral de estranhamento e despersonalização. Extrapolando um pouco a interpretação possível destes figurinos, e levando em conta um dos temores da época, talvez seja possível pensar em máscaras de proteção contra a contaminação por radiação nuclear.

A ideia de montagem espacial também se aplica a este espetáculo de Anderson, na medida em que os elementos que compõem a cena constituem um conjunto resultante do amálgama das partes. Há, por exemplo, um contraste entre o efeito perturbador, distópico, das máscaras, e o caráter idílico da animação de fundo. Outro aspecto é a heterogeneidade condensada de estratégias de linguagem. É como se, logo de início, todos os repertórios que serão depois desdobrados ao longo do show surgissem na forma de capsulas curtas. O gesto performático, a movimentação coreográfica do corpo, que oscila entre a dança e o movimento cotidiano exacerbado, o diálogo entre a palavra tomada como um material, as imagens e os sons. Em aproximadamente dois minutos de espetáculo, Anderson movimenta-se na direção do saxofonista até então estático em sua posição e o toque dos dois corpos faz com que ele se desloque. Um pouco depois, Anderson para de tocar o instrumento e o usa seu arco como se fosse uma espada, em gestos curtos que lembram a esgrima. A combinação dos elementos

resulta em um conjunto que sugere a multiplicidade que está por vir, escapando pelas frestas do anonimato solene que as máscaras e os corpos em sua maioria estáticos sugerem.

Um dos momentos mais potentes em termos de montagem entre os elementos que constituem o espetáculo acontece durante *White Lilly*. A composição propriamente dita já é um híbrido, que oscila entre a canção e a leitura de poesia. O texto interpretado por Anderson se desenrola enquanto ela movimentava o braço direito em gestos coreografados em intervalos regulares, resultando em uma dança de sua sombra projetada sobre um feixe circular de luz de tamanho um pouco maior que o corpo da artista. Os movimentos do braço, apesar de simples, resultando numa composição imagética bastante formal, quase abstrata, emprestam sentidos bastante precisos ao texto que ela declama, pois acontecem em momentos bastante precisos. Enquanto esta situação se desenrola, um boneco gigante, destes sem detalhes, que parecem aqueles bonecos usados nos testes de acidente da indústria automobilística, flutua no espaço numa projeção branca sobre fundo negro. Ele caminha de forma ininterrupta, fixo no extremo superior esquerdo da cena, ao mesmo tempo que a coreografia de Anderson desloca-se aos poucos na direção contrária. Quando o texto chega ao final, há um estouro de luz, e uma imagem de Anderson em alto contraste, segurando um lírio como quem oferece uma flor a alguém, surge no fundo, em sincronia perfeita com o momento que ela havia feito o mesmo gesto em cena. A artista termina seu movimento no escuro, deixando apenas a imagem na tela como um resquício deste potente haicai intersemiótico que ela constrói, com poucos elementos mas uma condensação enorme entre um efeito formal deslumbrante e a concretização figurativa dos movimentos até então abstratos, num acontecimento que leva a um transporte do corpo à tela.

3.4. Desvios intersemióticos da palavra

Apesar de ter sido lançada em disco em 1993, **TemperaMental**, a ópera interativa de Décio Pignatari, em parceria com Livio Tragtenberg e Wilson Sukorski, se insere nestas inquietações poéticas que movimentaram os anos 1980 no trânsito entre as performances audiovisuais e a ópera. Ela difere das obras apresentadas até aqui em dois sentidos, permitindo expandir ainda mais o repertório de experimentações a que este texto se dedica. Ao contrário da colagem multimídia e intervenções como as de Aguilar, a obra de Pignatari enverada por esforços de montagem intermídia, ou seja, da busca de articulações lógicas e qualitativas entre os elementos de linguagem que movimenta. E, diferente do trânsito entre as linguagens pop e

experimental que aparecem nas obras de Arrigo Barnabé e Laurie Anderson, **TemperaMental** desdobra as pesquisas da vanguarda poética e musical, levando adiante os diálogos entre palavra e som que marcaram a poesia concreta desde seus primórdios.

De fato, este assunto poderia até ser tratado de forma ainda mais complexa, pois o conceito de *verbivocovisual* proposto pelos poetas concretos, já nos anos 1960, é uma destas formulações ligadas à tradição de *gesamtkunstwerk* wagneriana, ainda que os próprios poetas concretos provavelmente não aceitassem este diálogo. De fato, há um bom motivo para isso, pois as estratégias de diálogo intersemiótico na poesia concreta filiam-se à uma tradição de montagem com a linguagem que remonta às reflexões *eisensteinianas* sobre a montagem como ideograma e a montagem intelectual, em que a relação qualitativa e dialética entre os elementos articulados resulta num amálgama em que o resultado é maior do que as partes envolvidas. Isto aparece textualmente no texto **poesia concreta**, de Augusto de Campos, onde ele sustenta que a poesia concreta explora “o uso substantivo do espaço como elemento de composição”, numa “dialética entre olho e fôlego, que, aliada à síntese ideográfica do significado, cria uma totalidade sensível *verbivocovisual*”. (CAMPOS, 1975, p. 45)

Wagner também propôs um conceito ligado aos processos de amálgama entre as artes, mas seria possível questionar até que ponto suas obras não acabam assumindo uma estratégia menos condensada em termos das combinações intersemióticas que propõe. Não se trata de falta de rigor conceitual, mas simplesmente do fato de que em suas longas óperas não é possível atingir o tempo todo o mesmo grau de concentração e síntese possível nas obras sempre curtas da poesia concreta. Todavia, em certas leituras mais detidas da obra de Wagner, há muitos relatos sobre os arranjos complexos entre palavra e som que ele obtém, em misturas em que ambos tornam-se indissociáveis, afetando-se mutuamente de forma a resultar em achados de montagem conceitualmente complexos¹⁰. Não vamos destrinchar este tema a esta altura, pois ele levaria a um desvio muito grande. Do ponto de vista dos autores deste texto, há mais relações entre a *gesamtkunstwerk* e os processos *verbivocovisuais* da poesia concreta do que os próprios poetas concretos estariam prontos para reconhecer.

Em **TemperaMental**, um dos principais focos de tensionamento poético é a fricção entre a palavra e suas sonoridades. Em *Peirce Poem*, por exemplo, o texto oscila entre o canto

¹⁰ Para uma dessas análises, ver Kittler, Friedrich. *World-Breath. On Wagner's Media Thechnology*. In: **The truth of the technological world**. Essays on the genealogy of presence. Stanford: Stanford University Press, 2013.

e a fala. A composição, construída em torno da formulação “chaos / peirce poem” escande as possibilidades de vocalização deste par central, que se desdobra em diversas combinações, num equivalente sonoro dos efeitos de leitura múltipla provocado pela espacialização da palavra na página que a poesia concreta inventa.

Em **Interesse**, este diálogo intersemiótico entre palavra e som fica em segundo plano, em favor de uma estratégia mais declamatória. Os opostos formulados pela letra (“Na arte interessa o que não é arte”, “Na poesia, interessa o que não é poesia”, “Na história, interessa o que não é história”, etc”) vão sendo recitados de forma ríspida, às vezes como num discurso, às vezes num grito um pouco mais pronunciado. Esta camada textual mais monocórdica contrasta de forma radical com os passeios quase jazzísticos de piano que, todavia, dispara notas e acordes atonais, em contraste com interferências de percussão eletrônica de acento quase industrial.

4. Conclusão

Ao fazer a análise das obras apresentadas no presente artigo, fica claro que a terminologia que envolve o discurso crítico é bastante heterogêneo, tendo em vista as particularidades de cada trabalho. Mesmo assim, certas preocupações parecem persistir, especialmente em torno de problemas ligados à montagem entre linguagens, que ora aparecem em formulações relativas ao diálogo com o espaço do palco, ora aparecem em formulações sobre o diálogo entre corpo e tela, ou entre palavra e som. Em consequência, é possível concluir que este conjunto de obras específicos não suscita grandes alargamentos semânticos do campo conceitual construído em torno das linguagens audiovisuais experimentais, dialogando com categorias de análise já consolidadas na bibliografia especializada, através de conceitos como *gesamtkunstwerk*, intermídia, multimídia, colagem, montagem e montagem espacial.

Há, sobretudo, uma recontextualização destes termos, que ganham novos sentidos conforme são usados para pensar sobre obras que operam na esfera do ambiente e do acontecimento. Talvez o conceito de ambiente seja um dos termos que merece maior exploração neste contexto, ficando como um dos desafios possíveis para pesquisas futuras (já que o termo acontecimento já foi bastante discutido em outras oportunidades, e vai aparecer como um dos fios condutores do livro que os autores deste texto estão concluindo como forma de sistematizar as pesquisas que fizeram até o momento em torno dos temas, conceitos, arqueologias e tendências da performance audiovisual contemporânea).

A principal conclusão deste percurso é que a riqueza das obras que compõe este universo de diálogo entre as práticas experimentais mais consolidadas e o campo emergente da performance audiovisual contemporânea implica numa complexidade maior que o esforço conceitual sugerido consegue abranger. Como resultado, seria necessário ampliar este esforço, a partir do reconhecimento de que os vetores para que as obras apontam são mais heterogêneos do que qualquer possível corpo teórico organizado em torno deles. Também fica claro que os anos 1980 parecem ser o momento chave deste percurso, na medida em que começam a aparecer experiências que relacionam a música e a projeção no palco de formas bastante parecidas com as que serão exploradas no contexto do chamado *live cinema* e da performance audiovisual.

Referências

- BAUDELAIRE, Charles. *Richard Wagner e Tannhäuser em Paris*. (1861) (org. e tradução: Eliane Marta Teixeira Lopes.) Belo Horizonte: Autêntica, 2013.
- BASTOS, Marcus. **Limiares das Redes**. Escritos sobre Arte e Cultura Contemporânea. São Paulo: Intermeios, 2014.
- BASTOS, Marcus; MORAN, Patricia. **Uma arqueologia da Performance Audiovisual**, in: *9º Encontro Internacional de Grupos de Pesquisa — Convergências entre Arte, Ciência, Tecnologia e Realidades Mistas*. São Paulo: Unesp, 2019.
- BERGHAUS, Gunther. **Avant-garde Performance — Live Events and Electronic Technologies**. Londres: Palgrave Macmillan, 2005. Loc 215 de 10076.
- CAMPOS, Augusto de; CAMPOS, Haroldo de; PIGNATARI, Décio. **Teoria da Poesia Concreta — Textos Críticos e Manifestos 1950-1960**. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1975.
- CUBIT, Sean. **The cinema effect**. Cambridge/London: The MIT Press, 2005.
- DIXON, Steve. **Digital performance. A history of new media in theater, dance, performance art, and installation**. Cambridge/London: The MIT Press, 2007.
- DUBOIS, Philippe. **Cinema, vídeo, Godard**. Campinas: Papyrus, 2004.
- FAVARETTO, Celso. **Tropicália. Alegoria, Alegria**. São Paulo: Kairos, 1979.
- GARCIA, Walter. “Clara Crocodilo” e “Nego Dito”: dois perigosos marginais?, in: revista **Antíteses**, v. 8, n. 15, p. 10 - 36, jan./jun. 2015.
- KITTLER, Friedrich. *World-Breath. On Wagner’s Media Thechnology*. In: **The truth of the technological world**. Essays on the genealogy of presence. Stanford: Stanford University Press, 2013.
- MAUTNER, Jorge. **Fragments de um sabonete**. RJ: editora Ground Informação, 1976.

MEIRELLES, Lucila Carvalho Junqueira. **3 Óperas de José Roberto Aguilar e algumas referências da arte conceitual dos anos 70**. Pdf. da dissertação de mestrado realizado no programa de pós-graduação em Artes Visuais. ECA/USP, sob a orientação da Dra. Silvia Laurentz. 2011.

_____. *Óperas conceituais' dos anos 70 de José Roberto Aguilar*. In: **19º Encontro da Associação Nacional de Pesquisa em Artes Plásticas. Entre Territórios**. 2010 – Cachoeira – Bahia, Brasil.

MICHAUD, Philippe-Alain. **Filme — Por uma teoria expandida do cinema**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2014.

MORAN, Patricia. **A noção de tempo na performance como acontecimento**. Palestra na Ephemeral Expanded - Lecture Series 2015.

_____. **A montagem dos VJs: entre a estimulação ótica e a física**. http://www.compos.org.br/data/biblioteca_640.pdf.

NAZARIO, Luiz. *O universo de Clara Crocodilo*, in: **Da natureza dos monstros**. São Paulo: Editora do Autor, 1983.

RAJEWSKY, Irina O. *Intermediality, Intertextuality, and Remediation: A Literary Perspective on Intermediality*. Journal: *Intermediality History and Theory of the Arts, Literature and Technologies*. *Intermediality* 6 (2005): 43–64. <https://www.erudit.org/en/journals/im/2005-n6-im1814727/1005505ar/>

SALTER, Chris. **Entangled. Technology and the transformation of performance**. Cambridge/London: The MIT Press, 2010.

SARMENTO, Fernanda. **Jose Roberto Aguilar. 1960-1989**. São Paulo: GPA Projetos Culturais, 2013. Introdução: Nelson Aguilar; Textos Solange Lisboa.

WAGNER, Richard. *Outlines of the Artwork of the Future*. In: Packer, Randall and Jordan, Ken (ed.) **Multimedia. From Wagner to virtual reality**. New York. London: W.W. Norton & Company, 2002.

WILLIAMS, Raymond. **Televisão**. São Paulo: Boitempo, 2016.