a/e Arte & Ensaios
Arte & Ensaios
vol. 30, n. 48,
jul.-dez. 2024

Máquinas de desejo e risco aparecem e se dissipam: entrevista com Chelpa Ferro

Machines of desire and risk appear and dissipate: interview with Chelpa Ferro

Chelpa Ferro (Sergio Mekler, Barrão e Luiz Zerbini),
Livia Flores, Dinah de Oliveira, André Leal,
Bernardo Oliveira, Cabelo e Gabriela Mureb

Resumo

Nesta entrevista realizada via zoom em 18 de setembro de 2024, os membros do Chelpa Ferro, Sergio Mekler, Barrão e Luiz Zerbini, falam sobre os momentos e impulsos que originaram o coletivo no memorável CEP 20.000, em diálogo com suas trajetórias e com o desejo de fazer música. Os artistas refletem a partir de suas práticas experimentais discorrendo sobre as operatórias de investigação em diversas mídias, música eletrônica, esculturas tecnológicas, instalações e performances, sempre realizadas com a implicação afetiva de amigos e colaboradores. Comemoramos os 30 anos do Chelpa Ferro no cenário artístico da arte contemporânea, inspirados pela habilidade de invenção que emerge quando as pessoas estão juntas.

Palavras-chave

Experiências sonoras. Música eletrônica.
Instalação. Hibridismos. Práticas coletivas.

Abstract

In this interview conducted via Zoom on September 18, 2024, Chelpa Ferro members Sergio Mekler, Barrão and Luiz Zerbini talk about the moments and impulses that gave rise to the collective in the memorable CEP 20,000, in dialogue with their trajectories and with the desire to make music. The artists reflect on their experimental practices, discussing the operations of investigation in different media, electronic music, technological sculptures, installations and performances, always carried out with the affective involvement of friends and collaborators. We celebrate Chelpa Ferro's 30 years in the artistic scene of contemporary art, inspired by the ability for invention that emerges when people are together.

Keywords

Sound experiences. Electronic music. Installation.
Hybridisms. Collective practices.

---

[1] Bernardo Oliveira é professor de filosofia na Faculdade de Educação da UFRJ, pesquisador, crítico e produtor cultural. Cabelo é poeta, músico e artista plástico. Gabriela Mureb é artista, pesquisadora e professora do curso de bacharelado em artes visuais-escultura, da Escola de Belas Artes da UFRJ. Dinah de Oliveira e Livia Flores são professoras do Programa de Pós-graduação em Artes Visuais-EBA-UFRJ e editoras de *Arte&Ensaios*, com André Leal, que é pós-doutorando no Programa de Pós-graduação em Artes Visuais-EBA-UFRJ. A entrevista foi transcrita por Gabriela Massote Lima, com a colaboração de Marilene Maia e editada por André Leal, Dinah de Oliveira e Livia Flores, com a colaboração de Gabriela Oliveira.

PPGAV/EBA/UFRJ
Rio de Janeiro, Brasil
ISSN: 2448-3338
DOI: 10.60001/ae.n48.2

Dinah de Oliveira / Começamos pelos agradecimentos aos artistas que compõem o coletivo Chelpa Ferro, Luiz Zerbini, Barrão e Sergio Mekler, por aceitar estar nesta conversa que dialoga com o número atual da revista, cujo tema é Poéticas Sonoras na Arte Contemporânea e no qual nos interessam o pensamento e as práticas investidas em desalinhar as hierarquias dos processos perceptivos entre as experiências sonoras e suas analogias visuais. Assim, é com muita alegria e com muita honra que recebemos vocês. Agradecemos também às pessoas interlocutoras convidadas, Gabriela Mureb, Bernardo Oliveira e Cabelo, e aos coeditores, Livia Flores e André Leal. É um prazer imenso ter vocês conosco! Lanço então uma pergunta para começar esta conversa pelos começos possíveis que reuniram artistas com trajetórias e pesquisas singulares. Como aconteceu essa convergência de sentidos e de encontros que levou à configuração do Chelpa Ferro?

Barrão / Bom, eu posso começar dizendo que já tem um bom tempo que isso começou, foi bem antes do Zoom. Naquele tempo era um outro tipo de tecnologia que nós utilizamos para construir nossos trabalhos, mas no início foi basicamente a vontade de fazer música. Fazer um som. Então, resolvemos montar uma banda. Queríamos tocar guitarra e fazer uns barulhos. Acabamos tendo a oportunidade de gravar um CD pelo selo RockIt!, do Dado Villa-Lobos, e quando o CD ficou pronto percebemos que nós não sabíamos reproduzir aquelas músicas. A solução foi fazer uma exposição para lançar o CD; alguns trabalhos da exposição usavam os sons do álbum, eram instalações e objetos que exploravam e produziam sons. Nós nos apropriamos de máquinas e motores, que ligavam, funcionavam, criavam sons girando, batendo, se movendo. Eram mecanismos que permitiam entender como funcionavam pela observação de seus movimentos. A partir daí, cada vez mais, fomos indo para esse lugar entre o som e as artes visuais.

Luiz Zerbini / E essa já era uma coisa que você fazia no seu trabalho. A parte eletrônica, elétrica, você já lidava com isso. O Chelpa foi meio a consequência de um negócio que você já desenvolvia no seu trabalho individual. Você já tinha intimidade com isso. Nós entramos com outras informações, outras ideias.

B / Sim, eu estava desenvolvendo essas coisas, e cada um trouxe uma contribuição. E outra curiosidade é que, quando fomos gravar o disco, no estúdio do Chico Neves, já com computador, *sampler* e tudo, nós usamos um programa anterior ao Protools, o Vision, que tinha essa novidade de trazer a imagem do

som para a tela. Você via a onda sonora, você mexia, desenhava e editava a onda e os efeitos. Nós estávamos justamente tentando ver o som nesse momento; eu acho que funcionou bem.

André Leal / Para continuar nesse começo de história do Chelpa, queria saber mais dessa convergência das três trajetórias de vocês, que são artistas. Então, gostaria de perguntar sobre a relação de vocês com a música propriamente, se já tocavam algum instrumento.

Sergio Mekler / Eu não tive formação musical; tinha uma ligação forte com a música, mas nenhum conhecimento técnico. Quando o rap começou a tocar aqui nas rádios (acho que foi no início dos anos 1980 com a Sugarhill Gang), vi ali a possibilidade de poder fazer música. Ouvia muitas coisas e comecei a escolher alguns sons para poder montar depois... meu negócio sempre foi colagem... Nessa época conheci o Chico Neves, que é produtor musical e foi membro do Chelpa, compramos juntos um *sampler* e começamos a usar. Trabalhamos com a Fernanda Abreu, Fausto Fawcett, Gangrena Gasosoa. Quando Luiz e Barrão foram fazer uma instalação que se chamava *Acelera Deus*, eles me convidaram para fazer a trilha. E foi aí que começamos a trabalhar um pouco juntos. Trabalhamos juntos num *show* do Fausto Fawcett também: Santa Clara Poltergeist. No Chelpa, além das colagens, comecei a ver a possibilidade de gerar alguns sons também e, a partir daí, escolher e ordenar esses sons. Foi assim que o disco foi feito. Juntamos sons que nos interessavam independentemente da origem deles.

LZ / Outro dia foi aniversário do CEP 20.000. Acho que 34 anos, uma coisa assim e o Chelpa está fazendo 30 anos também. O CEP teve uma importância histórica, porque a maneira como nós trabalhamos se parece com o jeito que o CEP funciona. Era e ainda é um lugar onde as pessoas se apresentavam, em que você tinha chance de fazer, de propor alguma coisa inusitada, ou mesmo fazer um *show* musical, ou declamar uma poesia, mesmo sem saber tocar como era o nosso caso. Isso facilitou a nossa existência. Agora há pouco teve a inauguração da exposição aqui, no CCBB, e eu fiz uma fala, com Fred Coelho e com a Clarissa Diniz, e o Chacal estava na plateia; isso foi logo no dia seguinte desse aniversário do CEP. Então, eu contei a história de como o convite que o Chacal fez ao Barrão teria dado origem ao Chelpa. Eu falei se era verdade, que ele te perguntou, se você conhecia alguma banda que nunca tinha se apresentado, uma banda inédita, porque ele queria lançar um grupo novo de música no CEP e te ligou. E aí você me ligou.

Arte & Ensaios
vol. 30, n. 48,
jul.-dez. 2024

Figura 1
Sergio Mekler, Barrão e Luiz Zerbini, relax em Berlim, acervo Chelpa Ferro

B / Ele estava lá em casa e falou: "Conhece uma banda nova para tocar lá no próximo CEP?" Eu falei: "Vou fazer uma banda para tocar lá." E aí, chamei vocês.

LZ / E foi quando o Barrão me ligou e falou que, como o Chacal estava precisando de uma banda, iríamos fazer uma banda. E eu falei: "Mas a gente não sabe tocar nada!" E ele me falou: "Não tem problema, a gente dá um jeito. Não precisa saber tocar." E eu respondi: "Se você acha que tudo bem, tá legal. Ele não sabia tocar, eu não sabia tocar, ninguém sabia tocar. E esse tipo de relação, esse jeito de fazer as coisas acontecerem, tinha muito a ver com a liberdade que o CEP dava a todo mundo fazer o que quisesse. Hoje em dia, tudo é muito diferente. Então, era só para registrar esse momento aí, o contexto, que eu acho importante. Eu não sou músico, também não sei tocar, mas nunca deixei de tocar, sabe? Eu tinha um piano na minha casa que eu tocava direto mesmo sem saber. Eu não sabia tocar música de ninguém, não podia reproduzir uma música de alguém. Mas eu sempre me sentava ao piano e ficava tocando muito, ficava horas tocando e pegava o violão e também tocava, tirava uns sons, batucava muito também, batuquei a vida toda. Se você for ver a maneira como o Chelpa funciona é muito em cima dessa incapacidade, de nossa impossibilidade de construir uma música que tenha começo, meio e fim. Achamos um jeito de ouvir o que o outro está fazendo e nos relacionar, seguir um caminho até chegar num lugar onde algo acontece, em alguns momentos, rola uma coisa que é incrível, que dá uma emoção que logo depois desaparece se desmancha, dilui se desfaz e fica um barulho desconexo, sei lá, meio sem sentido até. Às vezes demora para dar certo, mas quando dá, é demais. Bom, isso que eu estou falando, tem a ver com *shows*, não com os objetos. O Chelpa tem dois lados: um é a gente se apresentando ao vivo, que são os *shows*. Outro, são os objetos sonoros e as instalações, que são ideias trabalhadas em conjunto, muito mais racional, toda pensada, muito trabalho e muita construção, pesquisa e ralação mesmo. E, no *show*, é puro improviso, é instinto, tem essa coisa misteriosa que conseguimos fazer. Essa massa sonora louca que em algum momento se transforma em música.

B / Só para completar, eu nunca tive o menor talento musical, mas eu sempre gostei bastante. Quando eu conheci o Luiz e o Sergio a música era sempre um assunto. Quando o Sergio começou a trabalhar no lugar onde eu tinha ateliê, íamos quase todo dia numa loja de discos de segunda mão, lembra?

SM / Sim, frequentávamos os sebos na hora do almoço.

Arte & Ensaios
vol. 30, n. 48,
jul.-dez. 2024

Figura 2
Reinventando o mundo, 2012, Museu Vale, Vila Velha, acervo Galeria Vermelho

Figura 3
Futuro do presente, 2007, Instituto Itaú Cultural, São Paulo, acervo Galeria Vermelho

B / Me lembrei que nessa época o Serginho e o Laufer fizeram um projeto em que eles usavam uma ilha de edição para montar umas músicas. A música era construída na edição. Eles iam editando o som em vídeo e fazendo uma colagem com muitas repetições e *loops*, usando um equipamento de edição, fitas de vídeo. Se chamava U-matic, que é o nome do formato dessa fita que eles usavam. Essa técnica tinha uma ligação com o visual. Eu acho que cada um trouxe coisas para o Chelpa tentar, sei lá, criar uma experiência nova, algo assim.

LZ / Teve a importância do Chico Neves também naquela hora ali. O Chico conseguiu. Ele nos chamou para fazer esse primeiro disco, ele nos deu a chance de realizar um trabalho mesmo, fizemos um disco com várias faixas e ficamos dois meses gravando. Ele disponibilizou o estúdio dele, que era um estúdio incrível, onde ele gravava com os melhores artistas da época, nos anos 1980.

SM / A gente dividia o horário com Lenine, lembra?

LZ / Lembro, era Paralamas, Lenine, Fernanda Abreu, Arnaldo Antunes. Era uma turma incrível, e ele nos chamou. Ele viu qualidade no que estávamos desenvolvendo ali. Eu me lembro que, durante as apresentações do CEP, o som era muito ruim na época. Ele foi para a mesa tentar organizar o som e no final do *show*, ele veio e falou: "Cara, esse tipo de som, vocês não podem fazer com equipamento ruim." E nós nunca imaginamos que pudéssemos ter um equipamento bom. O equipamento era o que tinha no lugar, não tínhamos essa necessidade. E aí, foi quando ele nos chamou para o estúdio. E foi incrível, porque era um ambiente novo. Eu nunca tinha entrado, já tinha entrado, mas nunca tinha mexido no equipamento dentro do estúdio. Estávamos entrando na era digital, foi quando os programas passaram a ser visuais, gráficos. Então, nós passamos a resolver as questões sonoras, visualmente pelos gráficos. Eu me lembro de o Chico ficar surpreso. Acho que ele nunca tinha pensado nisso. Fomos levando a construção da música por esse caminho que foi dar numas coisas bem loucas que depois eram reorganizadas musicalmente por ele. Ficamos dois meses só gravando barulho dentro do estúdio, só fazendo pesquisas e gravando, gravando, gravando, gravando um monte de coisas e ficamos com um arquivo enorme de sons e de experiências sonoras. Fomos gravar no mato, fizemos um monte de gravação pela rua.

Arte & Ensaios
vol. 30, n. 48,
jul.-dez. 2024

SM / Tínhamos muita liberdade cara de pau, tocávamos qualquer instrumento sem nenhum conhecimento técnico.

LZ / E no final tínhamos um CD, o que foi incrível. Tínhamos um produto nas mãos. E aí, para lançar esse CD decidimos fazer uma exposição. Fizemos dez ou 12 instalações. Para cada instalação aproveitamos uma das faixas do disco. Foi uma exposição grande no Paço Imperial usando as músicas e os sons das gravações. Foi nesse momento que entendemos que poderíamos expor numa galeria de arte. Eu e Barrão já éramos da mesma galeria, a Fortes Vilaça. O problema era que naquela época não existia equipamento de som para alugar por um mês, que era o tempo de uma exposição.

Figura 4
MIC, 2010, acervo Galeria Vermelho

Figura 5
Totoro [Projeto Octógono], 2009, Pinacoteca de Estado de São Paulo, acervo Galeria Vermelho

O cara que aluga uma caixa de som, aluga por dia. Precisamos do equipamento – não só da caixa de som, mas do computador e um projetor – por um mês. Então era uma conta que não fechava. Era uma fortuna, era inviável fazer aquilo, mas conseguimos fazer; fizemos muita coisa. Depois de pronto, a galeria perguntava: "Como vamos vender isso?". A galeria tinha que colocar um dinheiro na exposição que não ia ver de volta mesmo, entendeu? E foi quando mudamos para Galeria Vermelho, que tinha uma visão mais adequada ao tipo de trabalho que estávamos fazendo. Eles tinham alguns equipamentos. Depois com o tempo isso foi mudando. Vários grupos começaram a aparecer depois. Performance, tinha muita performance, e, em função disso, as galerias foram se equipando até virar uma coisa comum. Enfim, falei muito.

SM / Eu me lembro de você também falando do negócio do coletivo porque os galeristas achavam estranho a ideia de um grupo.

B / O Thomas Cohn falou: "Mas como assim, vocês são um grupo? Vai que vocês acabam?"

Bernardo Oliveira / Mas o destino dos grupos é acabar.

Gabriela Mureb / Vocês estão aí, fazendo 30 anos.

BO / Eu lembro de entrevistar o produtor Chico Neves, perguntando: "Como é que começou a gravação do disco?" Ele falou: "Luiz foi lá no estúdio e começou a mexer naquelas máquinas como um processo de experimentação, como se o disco fosse realmente pensado como uma linha de montagem." E aí, eu já fiquei pensando assim, caramba, desde sempre, cada disco é tipo uma plataforma para vocês criarem um projeto, desenvolverem um projeto. E esse espírito de experimentação se repetiu nos discos seguintes, no segundo disco e, sobretudo, no *Chelpa 3*, que eu considero um marco na discografia do Chelpa por uma série de razões que eu diria de cunho instrumental, porque eu vejo o Chelpa como uma banda, evitando a tentação de pensar o grupo como o encontro de três artistas. Eu não curto muito essa ideia. Eu acho que se pode pensar o Chelpa como uma cobra de dez cabeças, um ser à parte, um monstro que vocês criaram como uma escultura sonora. Mas também vejo muito a banda mesmo, sabe? Uma banda de *rock*, literalmente. Como eu sei que vocês gostam disso, então transparece um pouco essa característica tanto de uma banda, como também de um coletivo que inclui nomes como o Berna Ceppas, Leo Monteiro, Thiago Nassif... O próprio Chico Neves, muito importante. E aí, penso que cada disco tem uma maneira. No *Chelpa 3* você vê aquela improvisação a partir dos objetos. Logo depois, o *Ruim*, já acho que é um quase um *synth rock*. É o disco mais *rock pop* do Chelpa. E este último, o *Hip Hop*, que eu acho o mais ambicioso sonoramente. Lembro de uma provocação em torno da ideia, da palavra falada em torno do *hip-hop* e todo aquele papo. Lembro também, por exemplo, do quão interessante foi naquele momento que apareceu uma "exposição" como *Sonorama*. Como o Rio de Janeiro estava vivendo uma situação de Plano B, Rebel, aí, de repente, *Sonorama* trouxe aquilo e juntou com outras pontas. E num território muito... eu lembro do dia que o Cabelo foi apresentar lá. Foi um acontecimento. No primeiro dia, foi sensacional. Depois Fernando [Torres], que fez uma apresentação espetacular. Isso foi muito marcante para mim.

B / Foi muito legal ver aquelas pessoas ali.

BO / Aquele negócio aberto! Eu lembro que vocês ganharam um prêmio, não foi isso, no CCBB?

B / Prêmio CCBB contemporâneo

BO / Um edital para fazer um estúdio aberto. E, também lembro de uma outra história, que ressoou muito nesse registro meio irônico da música de vocês, de ironizar os próprios procedimentos. Barrão falou um pouco disso. Máquinas transparentes que se autossacaneiam. Eu lembro que vocês foram fazer na Cinemateca aquela retrilhagem de vários filmes picotados. E um desses filmes era *Live at Pompeii*, do Pink Floyd. E saiu no jornal: "Chelpa Ferro recria *Live at Pompeii*." Muitas pessoas esperando para ver *Live at Pompeii*. Achei isso muito um acaso muito oportuno para desenhar um pouco.

B / Realmente cada um dos nossos discos tem uma característica. No *Chelpa 3*, gravamos o som das instalações, o som dos objetos e chamamos para cada uma das cinco faixas um ou dois músicos; cada músico estabeleceu uma relação direta com o som das obras. Tem uma coisa que eu lembrei, uma imagem que eu sempre penso, que nesses *shows*, como Luiz falou, acontece algo, que vai sendo construído, é uma massa sonora que vai sendo esculpida. É o som como matéria. É como uma escultura, que você vai retirando ou adicionando, e vai construindo um volume uma massa de som dentro daquele espaço. Essa imagem, para mim, é a que melhor define o que é o Chelpa tocando junto.

BO / Eu me lembro que no *Sonorama* conversamos sobre isso e pensamos *Sonorama* como uma escultura dinâmica, onde as pessoas entram, constroem, ela se esvazia, fica preenchendo e esvaziando. Foi um pouco isso. Muita gente passou por ali fazendo sons muito diferentes.

LZ / O negócio do *Sonorama* também foi um resultado, uma conclusão desse processo que começou lá atrás no CEP. Assim como o Plano B. O Plano B nós frequentamos e tocamos algumas vezes. Como foi na Rebel também. Tinha uma cena musical da cidade naquele momento que inspirou o *Sonorama*. Tinha um caminho, a massa ia se movendo pela cidade. E também teve esse período longo no Plano B. O *Sonorama* era uma ideia de juntar mesmo todo mundo, de chamar todo mundo para tocar, uma chance de misturar. E aquele trabalho foi muito legal de fazer. Visualmente ficou bonito também. Me amarrei naquilo. Muito legal mesmo.

Arte & Ensaios
vol. 30, n. 48,
jul.-dez. 2024

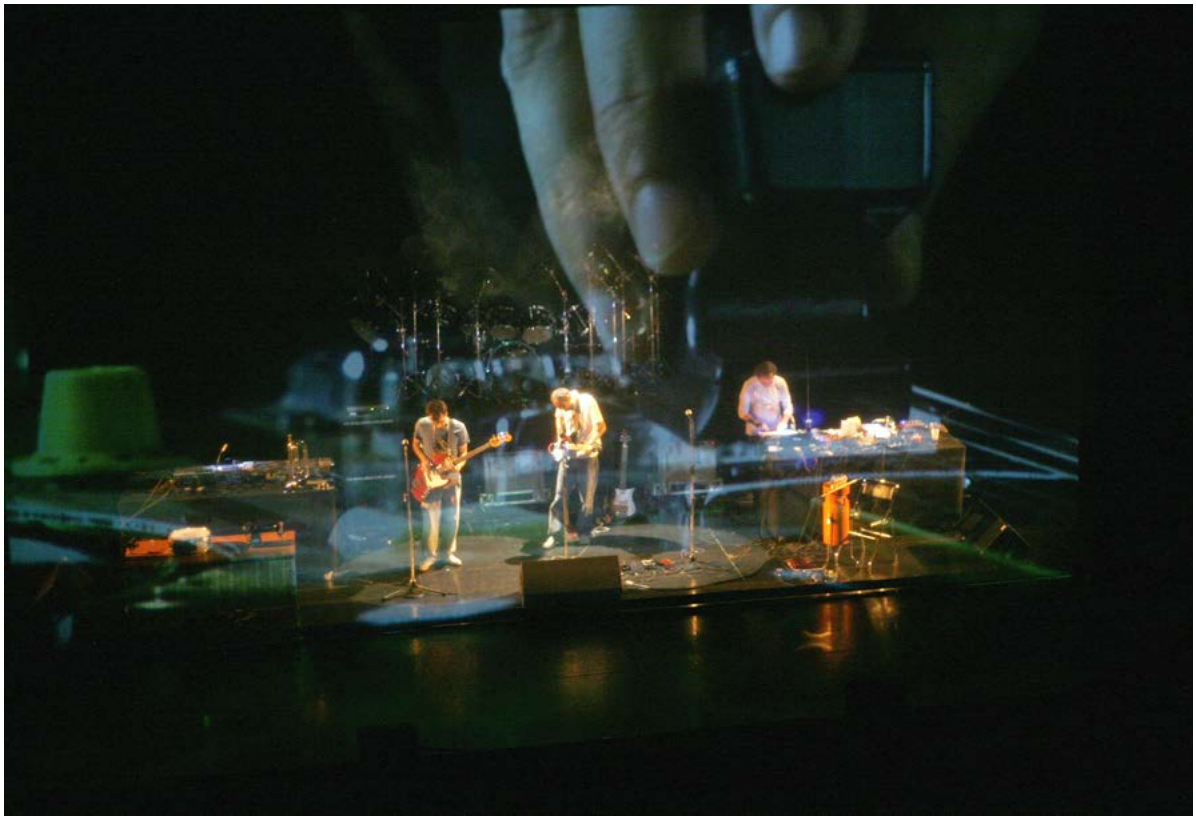


Figura 6
Autópsia da Cigarra Gigante,
2008, acervo Chelpa Ferro

SM / E já foi um passo além. Porque tínhamos feito a exposição Aquário Suave Sonora na Galeria Vermelho, em São Paulo, com boa parte daqueles trabalhos. Só que na Vermelho não podíamos tocar, e quando rolou de fazer o *Sonorama* no CCBB do Rio com mais dinheiro e espaço, nós fizemos aquilo funcionar. Funcionava com um estúdio de verdade, temos tudo gravado.

B / E o que funcionou no Rio, na verdade, foi que trouxemos para a exposição a nossa turma. Essa turma que era Chacal, Fernando Torres, do Plano B, a galera da Rebel. Tinha a galera das artes plásticas; Cabelo, que já tinha feito várias parcerias conosco; Vivian Caccuri, Chiara Banfi; Thiago Nassif, que gravou todas as apresentações e comandou o estúdio ...

[múltiplas vozes] / Fausto Fawcett, Dedo, Tantão e os fitas, Manso, Domenico Lanceloti, Leo Monteiro, Pedro Sá, Chinese Cookie Poets, Negro Leo, Insone, Ava Rocha...

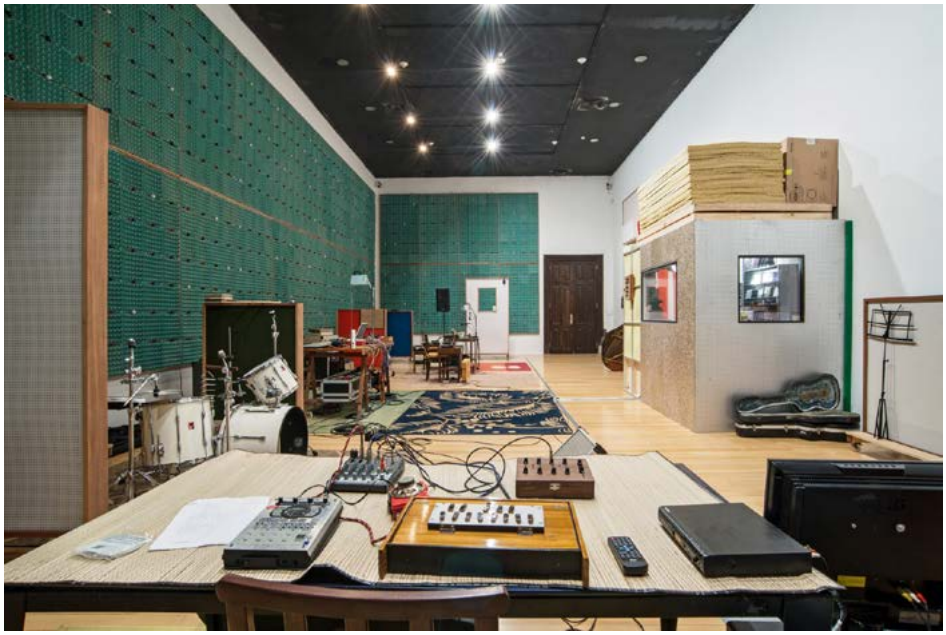
B / Dado Villa-Lobos, que era lá do início do Chelpa, chamamos ele.

BO / Bella e Thomas Rohrer.

SM / O Chelpa sempre agregou assim. Me lembro de um *show* em Londres que o motorista da van acabou no palco tocando conosco.

Cabelo / É, eu acho que o Chelpa tem também uma coisa que é, enfim, duas coisas, várias coisas, aliás. Primeiro que essa coisa, quando se fala assim, o campo visual, o campo sonoro, eu acho que na verdade isso não existe. Na verdade, o Chelpa traz tudo para um contexto só, que é um campo só. Está tudo na nossa apreensão sensorial, ela é múltipla, ela é multissensorial o tempo todo. Então essa questão, acho que não é nem uma questão para o Chelpa, é naturalmente, traz à presença isso. Quando acontece para mim o *show*, também não só o *show*, mas como Bernardo falou, é como se fosse uma banda mesmo, mas é uma banda também que tem essa inspiração *punk*, dessa coisa *do it yourself*. Eu não sei fazer música, mas faço, e também tem uma inspiração muito "cageana", muito do John Cage, de experimentar o som, de ter total abertura ao porvir. Uma coisa que para mim, quando ela acontece, quando vocês estão exatamente elaborando essa massa sonora, essa escultura sonora, quando os três estão pilotando suas carroças ao mesmo tempo, através desse campo, tem hora que está meio indefinido, mas tem hora que aquele monstro se forma, aquela maravilha se forma, pum! E depois volta. Então eu acho que esse desapego ao resultado que vocês têm, naqueles momentos eu acho muito bonito, e é daí que eu acho que surgem as maravilhas, não é?

Arte & Ensaios
vol. 30, n. 48,
jul.-dez. 2024



Figuras 7 e 8
Sonorama, I Prêmio CCBB Contemporâneo 2015-2016, acervo Chelpa Ferro

LZ / Desapego é engraçado, porque eu, várias vezes, agora não mais, menos, mas lá no começo, antes de começar o *show*, quando montávamos o equipamento e tal, me dava um pânico, sabe? "O que eu estou fazendo aqui?" Entendeu? Era uma coisa assim... a impressão que tinha, era que eu não era capaz de fazer o que estava me propondo, porque não tinha recurso mesmo, não sabia fazer, não sabia tocar aquilo. E aí, você ia achava um barulhinho, sabe? Ia lá e soltava outro barulhinho, vai dar certo, vai dar certo, aí o negócio ia. E isso durou um tempão. Toda vez que eu ia entrar eu falava assim: "Caralho, que coragem, que cara de pau." É uma mistura de coragem com cara de pau.

SM / É, exatamente.

LZ / Acreditar que aquele negócio vai dar certo, sabe? E toda vez deu certo, algumas menos, mas muitas vezes deu muito certo. Tinha uns *shows* que acabavam, e íamos para o camarim depois e nos abraçávamos. Era uma coisa mágica. Fizemos um *show* lá na Escola Guignard, no teatro lá de Belo Horizonte, sei lá, tinha quatro pessoas na plateia. O *show* foi sensacional! Eu nunca mais vou esquecer. Mas é uma coisa assim, você gosta daquilo. E quem estava lá, adorou. Esse público do Chelpa, esses quatro, que às vezes são 30, é uma turma, que entende.

C / Por falar nisso, vou trazer à tona outro acontecimento que foi muito bacana, que é válido para o papo, depois para a revista, que é o acontecimento do Maverick. Eu acho que isso é bacana, falar sobre o Maverick na Bienal.

LZ / Realmente, o Maverick foi um negócio, um investimento mesmo.

B / A ideia do Maverick é interessante, imagina uma batucada sendo levada até as últimas consequências.

LZ / E o carro era superpercussivo. Em geral, em qualquer lugar que você bate no carro, o som é legal. Na lataria, o vidro, sei lá, se bate o pé no chão, tudo dá som. E foi meio essa conversa, vamos fazer um carro e tal. E depois tinha essa viagem, sei lá como é que começou isso, de onde que tiramos isso, e todo mundo procurando um carro. E parecia que era um negócio de um dinheirão. Um Maverick todo pintado, era uma coisa. Fomos negociar o Maverick. Achamos o Maverick, pintamos ele.

B / Rebaixamos.

LZ / Depois me arrependi de ter rebaixado.

Arte & Ensaios
vol. 30, n. 48,
jul.-dez. 2024

Figura 9
Autobang, Bienal de São Paulo, 2002, acervo Chelpa Ferro

B / Nós construímos também um monte de objetos para tocar o Maverick. escovinhas, baquetas, martelos, marretas, barras etc. Não fizemos um ensaio batucando no carro. Ele estava novinho. Meio ensaiamos a entrada do carro, instalamos os microfones e conversamos como seria a ação. Só que não imaginávamos o efeito que essa performance ia provocar no público. Na verdade, a performance saiu totalmente do controle, uma hora voou uma dessas barras na direção do público, era uma barra de ferro com um Mozart fundido na ponta.

LZ / Ela era de bronze.

B / E atingiu uma pessoa. "Cara, é melhor a gente parar isso aqui. Vamos parar." Tinha um elevador que subia e descia o carro, um macaco hidráulico, nós paramos a performance. Mas o público realmente enlouqueceu e invadiu, querendo quebrar tudo. Resolvemos descer o carro, porque ficamos com medo. E era assim, tinha uma mulher que batia no carro com a bolsa! Uma menina, lembra Luiz, abriu um canivete e furou os pneus, outra pessoa riscava um fósforo e jogava dentro do carro, pulavam na capota. E não tinha ninguém da Bienal! Tinha um bombeiro, eu acho. "Cara, como é que vai ser isso?" Foi tudo filmado. Depois,

quando acalmou, apareceu uma mulher perguntando: "Vocês acharam uma bolsa aí? perdi a minha identidade"

GM / Tinha algum tipo de partitura, ou de orientação, para guiar o início da performance, o ritmo, a destruição do carro?

B / Então, a combinação era a seguinte: O Chico Neves, junto com o LC Varela, comandava a mesa de som e os processamento dos efeitos e microfones. Nós convidamos cinco músicos para batucar conosco – Bacalhau, Laufer, Dado Villa-Lobos, Léo Monteiro e Domenico Lancellotti. Fizemos algumas combinações: no início duas pessoas entravam no carro e começavam a abrir e fechar o porta-luvas, que fazia um som porque tinha uma mola, ligava e desligava o limpador de para-brisa, o carro estava todo microfonado. depois fomos explorando pequenos sons e construindo uma batucada. Quando o vidro da janela fosse quebrado era um sinal para aumentar a intensidade. Quando a lataria passou a receber golpes era outro código. O que não estava combinado era o final.

LZ / É muito complexo e muito ambicioso também. Tinha toda essa peça, o próprio carro, os microfones, as câmeras. E depois ainda editamos isso durante a noite, montamos o som durante a noite e no dia seguinte inaugurava a Bienal para o público. A performance foi na inauguração oficial. Mas quando a Bienal abriu, no dia seguinte, o carro já estava no segundo andar. E com o vídeo pronto, numa telinha, numa televisão. E todas as ferramentas que usamos no chão. Era um negócio muito, muito louco. Levamos o carro do primeiro andar para o segundo andar à noite, empurrando, porque uma menina furou o pneu. Combinou que não ia furar o pneu. Aí ela pegou e furou. Quando acabou fomos para um bar, estávamos comentando, ainda sob o efeito da performance, que foi forte o negócio. Aí eu falei: "Aí a menina pegou, furou o pneu..." E ficou um silêncio na mesa. A menina estava na mesa conosco, a menina que tinha furado o pneu. Estava lá junto de uma outra menina que tinha acendido um fósforo e jogado dentro do carro. As duas *punks* radicais. Aí eu falei: "Foram vocês?" Elas fizeram isso, mas elas eram fãs, embarcaram completamente na performance, rolou uma catarse aquele dia.

AL / E vocês empurraram o carro pela rampa da Bienal?

LZ / É, pela rampa da Bienal.

C / E depois, como consta, foram ameaçados de morte pelos caras do Clube do Maverick.

B / Os Maverickeiros from Hell, nós compramos esse carro do Jorginho Maverick, lá da Penha. Ele indicou um pintor, era uma galera que corria de carro. Anos depois essa turma de maverickeiros descobriu o vídeo do *Autobang* na internet entraram e derrubaram nosso *site*, nos xingaram para caramba. E volta e meia eles ameaçavam: "Vocês tinham que desamassar esse Maverick com a cabeça da mãe de vocês!" e se identificavam como Os Maverickeiros from Hell!

LZ / Eram muito raivosos. Mas, teve um cara que mandou várias mensagens; guardamos essas mensagens; devo ter guardado em algum lugar, não sei onde. Tem algumas coisas no filme. Mas um cara desses escreveu uma mensagem falando assim: "Eu não consigo entender por que vocês fizeram isso!" Mas chateado mesmo. Ele era um cara simples. "Eu trabalho como mecânico, trabalho a vida inteira consertando Maverick. E quando eu vi aquele vídeo que vocês fizeram, até agora eu não consegui entender por que que vocês fizeram isso com o Maverick." O cara arrasado. Eu tentei responder e escrevi umas coisas sobre isso, sobre essa vontade destruidora que aparece.

DO / Pois é, eu estava pensando isso, até trazendo um pouco o Fred Coelho para essa conversa, porque eu estava lendo um breve texto dele, em que ele conta que não viu a performance, mas um dia chega na Vila Maurino, em Botafogo e encontra a sucata do Maverick na frente. E pergunta para Luiza [Mello], "O que é isso?"

LZ / O negócio do Fred que você falou, ele não sabia que era o Maverick. Ele perguntou para Luiza: "O que é isso aqui?" Que é um quadrado de ferro, dois quadrados. Aí ela falou: "Isso aí é um Maverick." Aí que ele ficou assim: "Como assim um Maverick?" Depois de tudo que aconteceu, ele ainda virou um quadradinho de ferro que estava ali na porta da Automática. Ah, não sei responder assim. Eu sei que foi um marco. Muitas pessoas falam disso até hoje.

B / Foi um trabalho um pouco diferente dos outros. E ele tinha uma coisa nova que, talvez, nós só tenhamos percebido depois, no dia seguinte. Essa coisa de você destruir um carro, sentar a porrada no carro, é uma coisa bem primal, sabe? Primitiva mesmo, violenta. Uma hora eu olhei para o Serginho e ele estava segurando um osso e a mão sangrando, possuído. Eu falei: "Cara, o Serginho saiu de controle!" É o cara mais tranquilo.

LZ / Sabe o que eu lembrei agora? Eu e Raul Mourão indo em duas empresas atrás de patrocínio para comprar um carro, para poder destruir o carro. E as conversas eram maravilhosas.

B / Eu lembro. Quase conseguimos um Picasso, aquele carro da Renault. A gente falava assim: "Picasso é o cacete! Aqui é Chelpa Ferro!"

LZ / As coisas todas tinham que ter um significado. Aí, quando falamos "Picasso é ótimo!", já fizemos logo uma relação com as artes plásticas. Seria ótimo se fosse um Picasso. No começo, queríamos que fosse uma Ferrari. Era um carro *sport*, a ideia de destruir um carro *sport*.

SM / Falando sobre a pergunta da Dinah, eu sinto que nos *shows*, tem uma energia parecida com a do *Autobang* sim. Eu poderia quebrar uma guitarra no *show*, acho que tem uma energia parecida. Não sei se é de destruição, mas é uma afirmação, uma coisa grande que nos trabalhos fica mais controlada, mas nos *shows*, em alguns momentos chegamos nesse lugar. Eu, pelo menos, me sinto nesse lugar. Acho também, que o carro só ficou tão destruído porque paramos antes. E aí, eu acho que as pessoas que estavam lá vendo a performance decidiram "terminar o serviço".

LZ / E teve aquele lá do Casa Grande. Aquele *show* do Casa Grande que também era uma coisa complexa. Sei lá, muita coisa mesmo. Envolvendo orquestra...

SM / Gosto desse trabalho... fazer uma peça musical a partir só das partituras, só do visual.

LZ / Aquilo era bem John Cage, mesmo.

SM / Nem fomos ouvir, a primeira ideia era pegar várias partituras, rasgar e colar e dar para alguém tocar. E aí fomos vendo que isso não era possível, e foi evoluindo a ideia.

B / Toda a tecnologia que nós usamos está desaparecendo. CD, DVD, televisões, telefones, mas vai sobrar algum rastro.

GM / As performances também desaparecem.

B / Quem viu viu. Quem não viu vai ouvir ou ler esta matéria

GM / A performance do *Autobang* mesmo, eu acho difícil encontrar coisas sobre ela na internet. Tem um vídeo no canal de vocês no Youtube, pequenininho. E também, eu fico pensando no som do vídeo. Não sei como foi feito, se é uma colagem dos sons gravados da performance que vocês sobrepuseram ao som dos microfones que estavam nas câmeras. Porque, enfim, já mudando um pouco o assunto, mas é porque acho que também tem a ver com essa ideia de como produzir um registro de uma situação como essa.

Arte & Ensaios
vol. 30, n. 48,
jul.-dez. 2024

Figuras 10 e 11
Autobang, 2002. Bienal de São Paulo. Acervo Chelpa Ferro

LZ / Mas teve isso sim. Foi difícil. O Chico foi todo preparado para gravar tudo e a gente editar, virar a noite, fazendo a edição para o som ser o que aconteceu na hora. Só que, sei lá, o que que aconteceu, os *plug-ins* que ele usou na passagem de som funcionaram superbem. Deu supercerto, o som ficou incrível. Na hora, para nós, o som estava bom, mas na gravação não estava rolando, tinha alguma coisa que não rolou direito. E o som das câmeras, todas as câmeras tinham sons. E as câmeras eram boas, então resolvemos sobrepor os sons das câmeras. Algumas coisas funcionavam mais. Por exemplo, na hora que o vidro quebra, se você for ver o vídeo, quebra na hora certinho o som. Só que, aquele som, foi o som de outra câmera. Então, demos umas roubadinhas assim na edição do som. Não é o que era para ser. Mas, tivemos que mexer no som todo. Refazer o som para ficar como queríamos.

SM / Chegamos a fazer um CD, lembra? De um trecho do *Autobang*, que chamava *ChelpaFesta*. Só que acabamos desistindo de lançar, porque não gostamos muito, justamente por causa desses efeitos meio estranhos, que abafaram muito o som da performance.

LZ / E foi uma pena, porque a passagem de som tinha ficado incrível. É aquelas coisas, o cara está na hora ali, ele regula de um jeito e a coisa funciona. Na hora mesmo, com todo mundo em volta, rola uma adrenalina. E o Chico operar aquilo na hora, não é uma coisa simples de fazer, é difícil. Foi complexo ali.

GM / Mas como Barrão estava falando, o trabalho vai sobreviver por meio desses relatos também.

LZ / E ele durou muito tempo, porque depois não tinha onde guardar o carro. Ficou na garagem de alguém durante um tempo. Foi aí que resolvemos cortar o carro e o transformar naquele cubo lá. O cara, o piloto do trator, da máquina que esmagava as partes do carro era maravilhoso! Ele pegava, cortava e rodava assim, sabe? Uma parte do carro e jogava tudo dentro do compressor. Ele entendeu totalmente nosso espírito. No filme aparece um pouquinho dele fazendo isso. O cara era muito, muito bom. O trabalho foi todo o processo da compra, eu e Raul tentando arranjar o carro, até conseguir comprar o carro, reformar o carro, pintar, microfonar o carro, gravar, destruir o carro, levar o carro para cima, ele ficar exposto, destruído, com todos os objetos que usamos. Depois trazer o carro para cá, ficar na garagem da pessoa e destruir. Foram anos de trabalho. Não tem nem como dizer assim, um pouco como resposta da outra

Arte & Ensaios
vol. 30, n. 48,
jul.-dez. 2024

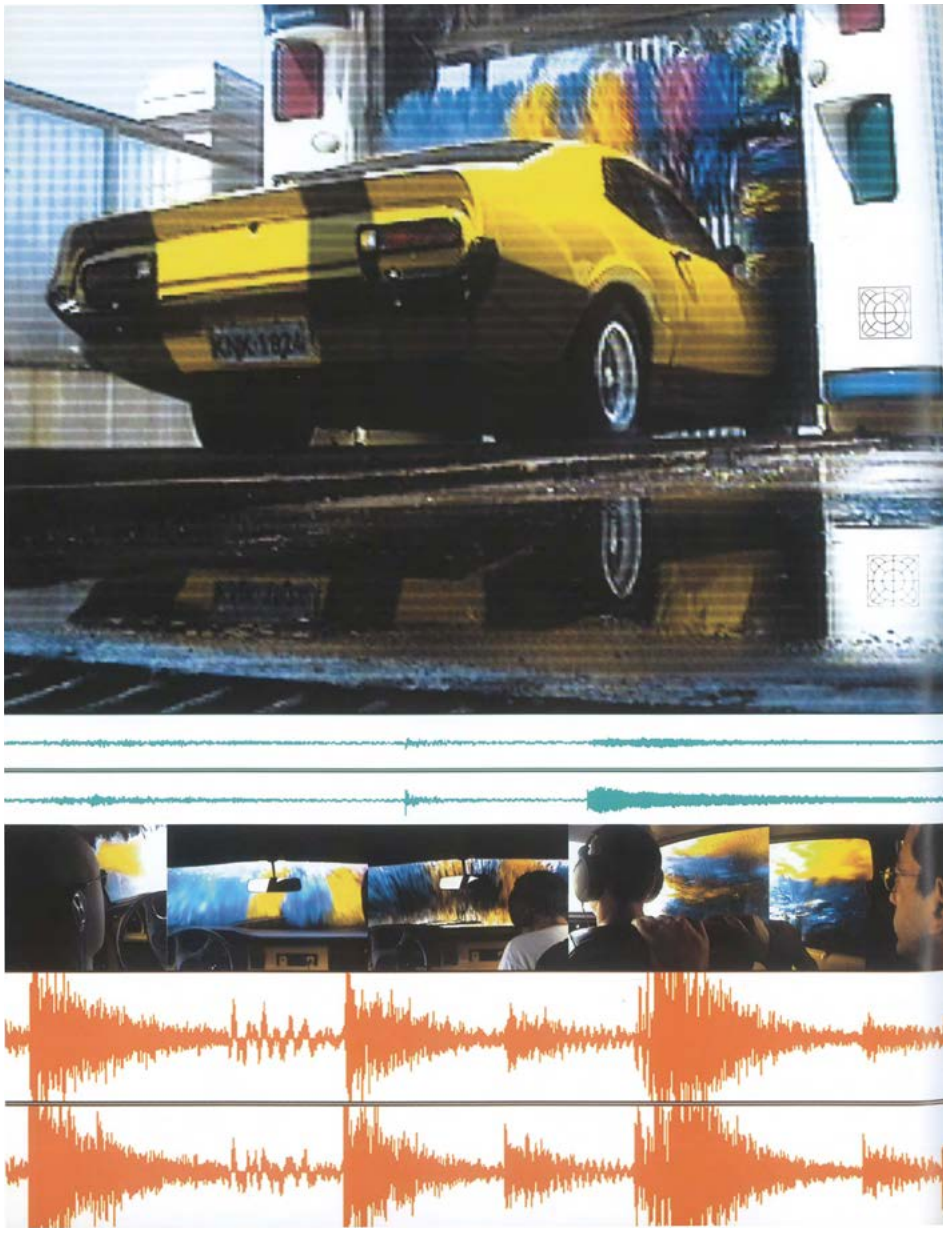


Figura 12
Catálogo da XXV Bienal, 2002, cortesia Galeria Fortes Vilaça, São Paulo

pergunta, ele é contínuo, sabe? Tem muito sentimento. Tem muitas etapas que vão passando por aquilo que vamos seguindo. Sei lá, é tudo meio interligado. E outra coisa que eu queria dizer, que é muito importante nessa história toda, é que contamos com muitos amigos. Sempre. Todo trabalho, se for ver, tem muito amigo. Essas produções todas que parecem incríveis, que você fala "esse cara tem muito dinheiro", ali tem amigos. O que tem ali, mesmo, é amigo. Sempre tínhamos apenas algum dinheiro, um décimo do orçamento. Nunca conseguimos ter o dinheiro todo. Nem na Bienal de Veneza, nem em nenhum lugar. Os amigos sempre ajudavam. Então dividíamos esse pouco que tínhamos com os amigos. Em geral, pagávamos todo mundo e não ficávamos com nada. Mas, sempre tem amigo, em todos os níveis. Desde o montador, até o dono do equipamento. Até o Chico Neves. O Chico Neves levou o estúdio dele para lá, para São Paulo. Computador com tudo. O Jaquinho Morelembaum, por exemplo, que regeu a orquestra no Casa Grande. O Jacquinho era muito ocupado, e caríssimo. "Vamos, vamos fazer!" Igual o Arto, Pedro Sá, igual todo mundo que toca conosco ajuda. Cabelo é do Chelpa. Muita gente. Muita gente, mesmo. Mesmo câmera, filme. Conspiração. O primeiro clipe que fizemos, 30 anos atrás, já era com uma puta câmera, já era muita sofisticação. E tudo isso vinha meio na base da amizade. O que é incrível.

AL / Quero puxar aqui outro fio: o da participação do público, dessa relação com o público, de que vocês falaram bastante com respeito ao *Autobang*. Primeiro, uma questão mais objetiva em relação ao *Autobang*: Vocês falaram que não estava prevista essa participação, não é? Foi bem espontânea. Mas, de qualquer jeito, eu acho que sempre demanda a participação, pelo acionar de um botão, por exemplo, sobretudo nos objetos instalativos. E tem também a parte em que vocês convidam o público a participar. Se vocês puderem falar um pouco mais sobre isso.

B / Fizemos alguns trabalhos em que a participação do público é superimportante, como aquele *Totó Treme-terra*, que na verdade é um jogo. No final da exposição no CCBB, o trabalho teve que ser restaurado inteiro, porque era uma partida atrás da outra, um monte de gente jogando. Em *A Cama*, também era preciso que a pessoa se deitasse para sentir as vibrações do som. Em outros, isso de apertar um botão era necessário, porque o trabalho não aguentava ficar ligado tanto tempo.

Arte & Ensaios
vol. 30, n. 48,
jul.-dez. 2024

Figura 13
Totó treme-terra, 2006,
acervo Chelpa Ferro

LZ / O trabalho dos galhos, que tinha que apertar o botão também.

B / Alguns tinham os sensores de presença.

AL / Mas no *Autobang* não foi previsto e foi completamente fundamental.

B / O *Autobang* foi diferente. Achamos que as pessoas iriam assistir sem participar. Aquela performance talvez tenha provocado uma necessidade, uma vontade, nas pessoas de também batucar, de quebrar um pouco aquele carro.

LZ / Eu acho que isso tem a ver com o que Serginho falou também, que não conseguimos ir até o final, e aí eles resolveram fazer o serviço por nós.

C / É aquela coisa que o músico fala quando vai começar o *show*: "quebra tudo!".

LZ / Mas esse dia, ninguém esperava que isso fosse acontecer, porque durante a montagem o carro era lindo. Então, durante a montagem, o carro estava parado ali, posicionado no lugar. Todo mundo que passava falava assim: "Vem cá, vocês vão quebrar esse carro mesmo?" Tinha um boato de que íamos fazer, mas ninguém acreditava que aquilo fosse realmente acontecer. E aconteceu de um jeito muito maior do que podíamos imaginar. Foi uma catarse mesmo. E ainda teve o cara lá. Qual era o nome do arquiteto da Bienal? O cara grosso para caramba, esqueci o nome dele. É um arquiteto famoso lá de São Paulo. Na última hora já estava tudo programado. Nós conseguimos patrocínios, que eu não me lembro quais eram, ou eu inventei essa história, não me lembro. Porque o carro ia ficar naquele lugar. Não podia tirar o carro de lá. E aí, ele resolveu que o governador ia na abertura da Bienal e que não ia mais poder ter a performance. Ele queria botar a performance lá para baixo, depois da rampa, e queria construir um praticável em que os fotógrafos ficassem em pé, para fotografar o governador. Isso, um dia antes da abertura.

B / Eu fui com você numa reunião com o presidente da Bienal.

LZ / Fomos eu e Rosa lá em cima, falar com esse cara, Carlos Bratke. Ele nem olhou para a gente. "Tira esse carro daí". No caso, essa porcaria daí, meio assim, sabe? Aí eu falei que não ia tirar, que não ia dar, não vou tirar, eu tenho um contrato, não sei o que, tal. Então, eu propus colocar uma roda no praticável. O carro não pode sair, mas podemos dar uma ré. Então afastamos o carro de ré para abertura, depois voltou para o lugar. Tivemos que tirar todos os microfones, tirar tudo, foi uma merda, aquilo atrapalhou também o negócio do som. Viemos com o carro na hora. O governador nem parou para fazer foto nenhuma, e não tinha fotógrafo nenhum Ele fez um praticável enorme para os sei lá quantos que ele esperava, mas não foi ninguém.

GM / Mas é muito incrível que um evento do porte da Bienal tope fazer alguma coisa nesse sentido, que também era totalmente experimental, cheia de riscos. Algo que nunca tinha sido feito, vocês não sabiam o que ia acontecer, não tinha como controlar. Vocês não tinham como testar, destruir um carro antes.

Arte & Ensaios
vol. 30, n. 48,
jul.-dez. 2024

Figura 14
Nadabrahma, 2003, acervo Chelpa Ferro

LZ / Isso é mérito do Agnaldo [Farias], que nos convidou para a Bienal. E que topou e que gostou da ideia.

GM / Porque fico pensando que talvez seja uma coisa característica desses outros espaços, que de alguma maneira produziram a possibilidade desse encontro de vocês do Chelpa. Tanto o CEP, Plano B. Eu fiquei pensando, quando vocês falavam nesses espaços, que são lugares onde mesmo essas categorias, artes visuais, arte sonora, música, isso não importa tanto. Tem uma fala do Barrão de que a ideia do Chelpa era vocês fazerem o que tinham vontade e pronto! Também tem outra entrevista em que vocês falaram que juntos vocês fazem coisas que, sozinhos, não fariam. Eu acho interessante que existam esses espaços onde essa experimentação e o risco sejam possíveis ou mesmo desejados, festejados de alguma maneira. E tem coisas que acontecem ali que podem ser mais difíceis de transportar para espaços mais institucionalizados das artes visuais. Mesmo o *Autobang*, me parece que ele carrega algo desses lugares.

LZ / Eu acho que os artistas vão meio moldando os espaços, que os espaços vão se adaptando às necessidades dos artistas em geral. Porque vamos levando isso aí. Eles vão se adaptando, porque vai mudando. E naquele momento ali, foi o lugar possível para fazer aquilo.

B / Apesar de o Chelpa Ferro ter um rigor, podemos dizer isso. Fizemos muitas parcerias. Cabelo, por exemplo; já fizemos várias performances e *shows* juntos. Fausto Fawcett é um antigo parceiro. Bernardo é um curador dessa área de som. Eu lembro muito bem o dia que ele nos convidou para tocar em algum projeto dele; ele pensou que nunca fôssemos aceitar, mas nós estávamos muito a fim de nos juntar com essa turma mais da música.

BO / Acho que nos conhecemos ali, quer dizer, Barrão, te conheci muito antes. Naquele estudiozinho ali da Major Rubens Vaz. Acho que o Luiz também trabalhava lá. Nos conhecemos lá em 1992, 1993. Eu trabalhava com a Virgínia [Casé]. E aí, eu lembro do Luiz escutando umas coisas que eu escutava também. *Nevermind*, do Nirvana, umas coisas assim, não sei se vai lembrar. Mas, eu lembro que nos reencontramos no primeiro *Antimatéria* em 2013. Foi no *SuperUber*, lembra dessa conversa? "Vamos chamar o Chelpa Ferro." Eu falei com o Renato [Godoy, que era do Quintavant]: "Pô, os caras não vão topar." Nós, um bando de maloqueiro da Lapa. Já conhecíamos o trabalho e tal. E quando ficamos amigos, começamos a fazer esses trabalhos juntos, a parada engatou.

Arte & Ensaios
vol. 30, n. 48,
jul.-dez. 2024

Figura 15
Sonoroma com Cabelo,
acervo Chelpa Ferro

Trabalhar com vocês é muito... isso é uma coisa que é importante dizer, as coisas funcionam quando você trabalha com esses três caras. Essa coisa funcional, a coisa anda, você tem as ideias, vai fazendo, combinando e cumprindo os combinados, a coisa anda como uma máquina mesmo. E eu acho que, um dos discos mais importantes do QTV, sem dúvida, é o *Hip Hop*. É um dos primeiros discos em que conseguimos, de alguma maneira, trabalhar em conjunto. Não só com os artistas, mas o selo mesmo trabalhando com os artistas. Renato Godoy fazendo som, Lucas Pires cuidando da parte visual, e todo mundo conectado. E aí, aquela coisa que eu falei no início e o Luiz também sublinhou, as amizades, a galera chega junto. Tipo [Thiago] Nassif e tal. E tudo baseado em muita coisa que falamos aqui, o *Hip Hop* foi muito isso. Era um projeto de vocês de estudar a palavra. E aí, eu lembro do Nassif fazendo testes, várias experimentações com isso, vários tipos de vocal diferentes, Cabelo ia gravando, ia fazendo. E teve a Ivana Vollaro também. Eles foram trazendo toda uma construção. É muito *easy going*, sabe? E, ao mesmo tempo, complexo, denso. O negócio nós íamos pensando, falando "tá ficando bom para caralho!" Então assim, vamos nessa! Para nós, para o QTV Selo foi foda. Foi um desafio no melhor dos sentidos encarar esse trabalho.

B / Foi superlegal! um desafio fazer aquilo funcionar. Fomos experimentando aos poucos. E tiveram umas sessões de gravação muito boas, né, Cabelo?

C / Até perdi um pedaço do dente.

B / No meio da gravação, o cara falou: "Engoli um dente! vocês vão ter que pagar!".

BO / Era um disco que você olhava o processo e era complexo. Foi bem paulatinamente, bem devagar a construção. Lembro de conversar muito com Serginho na época por causa disso. Tentando gravar, aí veio a pandemia. Mas ao mesmo tempo, tudo assim, isso que o Barão está falando, muita gente, muitas vozes, ideias e toda uma caixinha de ferramentas conceituais que íamos trabalhando. Achei esse processo muito interessante. Eu acho que, talvez, um dos mais importantes para o selo é entender mesmo como é que é esse trabalho. Por que fazemos disco hoje, gente? A real é que, o formato disco é uma coisa superproblemática. Eu acho que quando você faz um disco, você tem que saber muito bem que você está fazendo, o que era o caso.

B / Mas, tem uma coisa que aconteceu; nesse tempo todo nós compramos e criamos alguns instrumentos, nos apropriarmos de objetos que produziam som, desde rádios, osciladores de teste de eletrônica, não sei mais o quê, e eu fui me interessando muito por isso, aprendi a mexer em alguns programas digitais de áudio, fiz curso de *Circuit band*, comprei um gravador portátil Zoom, para gravar ambientes na rua, passei a gostar muito de preparar esse material que serve para iniciar as nossas gravações.

SM / Isso é bem a base dos dois últimos. Do *Ruim* e do *Hip Hop*. Cada um por um lado, mas essas suas coisas que você foi fazendo em casa, é muito um começo para isso; fomos construindo em cima disso.

BO / Eu ia perguntar sobre isso, sobre essa família de instrumentos inventados para ser tocados. Eu fico pensando se não vem antes do *Ruim* também. Se não é no *Chelpa 3*, *Mesa de Samba*, esses negócios.

SM / Na verdade isso vem desde o começo. Na primeira exposição já tinha um carrinho de pipoca microfonado que funcionava como um instrumento de percussão. O Barrão tocava numa mesa cheia de pequenos objetos eletrônicos adulterados, tocávamos uma mesa de totó com eco e por aí vai.

BO / Já está ali de alguma forma. Veja se eu estou viajando. A coisa de você botar a peça para tocar e vamos tocar em cima. Eu acho que os dois primeiros,

eles são mais pensados, do ponto de vista daquilo que vocês falaram no início, de uma coisa mais gráfica, de uma montagem, desmontagem. E vai ter um apelo visual. Enquanto o *3*, o *Ruim* e o *Hip Hop* são discos para ser tocados ao vivo mesmo. É tipo caixa de som, fazendo muito volume com um aspecto de bandas de *rock* mesmo, mas com muito volume.

LZ / Teve uma época em que queríamos gravar um disco tocando guitarra e que a guitarra soasse igual nos *shows*. Então, acho que isso, não sei qual o disco que foi, mas tentamos muitas vezes, e nunca ficou, porque é difícil gravar guitarra do jeito que nós queríamos.

B / É o *Ruim*. Mas o *CF 3*, a ideia dele surgiu da seguinte forma: nós fizemos uma exposição na Galeria Progetti e quando estava terminando a exposição, nós resolvemos gravar e registrar o áudio dos trabalhos. Chamamos o Dany Roland e o Stephane San Juan para fazer essa gravação. No *Acusma*, nós usamos uma técnica de solfejo que os cantores solfejam números em vez das notas. Então o dó era o 1, o ré 2 etc. escolhemos uma partitura e os cantores gravaram em 30 canais que tocavam em 30 vasos espalhados pela sala. O trabalho é bem matemático. Quando o Stefane olhou e ouviu aquilo, ele falou: "Eu quero trazer minha bateria e tocar junto com essa instalação". Aí surgiu a ideia de gravar o som dos trabalhos com os músicos. O Stephane gravou com o *Acusma*. O Jaquinho Morelenbaum, tocou violoncelo com o Microfônico, um microfone caminhando por cima de vasos...

LZ / Era um *feedback* do vaso, que passava e dava uma nota.

B / Arto Lindsay e Pedro Sá tocaram guitarra juntos com a *Mesa de Samba*, que é uma máquina de costura com um tambor, um arame e um molinete de pesca. Aquilo cria um *swing* incrível. O Kassin e o Berna nós chamamos para tocar junto com um trabalho intitulado *On-Off Poltergeist*.

SM / Não, esse foi o Chico. O Berna foi com *Jungle Jam*.

B / Isso, *Jungle Jam* são os sacos que vão batendo na parede. *On-Off*, são televisões com circuitos que ligam e desligam o som das tvs.

LZ / Uma coisa que dá para entender como funcionamos, como o Chelpa conseguiu sobreviver, financeiramente, porque não ganhamos nada com o Chelpa, acho que pouquíssimo, mas tentamos em alguns momentos fazer uns objetos, umas instalações, uns objetos sonoros que vendíamos pela Galeria Vermelho. Então entrava um dinheirinho, que aplicávamos no Chelpa mesmo, e íamos conseguindo, fazer as coisas. Mas, agora você estava falando do negócio do

Arte & Ensaios
vol. 30, n. 48,
jul.-dez. 2024

Figuras 16 e 17
Chico Neves e Chelpa Ferro
3 jan. 2012, vinil, Carimbo I,
32x32cm, edição exclusiva,
acervo Chelpa Ferro

Stephan, não é? Quando ele tocou na Galeria Progetti com o *Acusma*, o Maneco Muller da Galeria Múltiplo, já tinha proposto: "Vamos fazer um novo disco do Chelpa, nós bancamos a produção". Aí já pegamos a ideia do Stephan de tocar bateria com a instalação, gravamos em vinil e temos um múltiplo para vender e financiar a performance. Consideramos o vinil um múltiplo, porque ele é realmente um múltiplo, só que era uma tiragem pequena. Carimbamos cada capa de uma maneira e vendemos.

B / Foi a maneira que conseguimos de financiar. Fizemos 300 vinis, e mais os CDs do mesmo disco. No lançamento o Stefane San Juan tocou junto com o *Acusma*.

LZ / E foi boa para caramba. Aqui no Teatro do Jardim Botânico, foi muito lindo. Foi muito legal. Mas as ideias vão indo assim, essa ideia vai dar nisso, vai dar um dinheiro ali, vamos vender uma gravura ali, e o negócio vai indo.

B / Uma coisa legal do *Sonorama* é que todo o dinheiro do edital foi investido no projeto. Todo mundo que tocou ali ganhou um minicachê, tudo foi filmado e gravado, então pode ser que a qualquer momento...

Livia Flores / De onde vem o nome e quando vocês passam a se entender como um coletivo sonoro? Pelo menos na rede, coletivo sonoro é a definição mais difundida, embora insuficiente, pois é difícil categorizar o que vocês fazem, ora se apresentando em salas de concerto como no Casa Grande, ora em espaços e exposições de arte, em algumas inesquecíveis instalações e performances.

B / Então, eu vou poder responder essa aqui?

SM / Essa é sua!

B / Sempre achei que éramos um grupo e não um coletivo. A verdade é que até algumas horas antes da nossa primeira apresentação o CEP 20.000 não tínhamos um nome. É aí, eu lembro que passamos o som, montamos tudo, fui em casa tomar um banho para voltar para o Sérgio Porto, eu tinha feito uma anotação numa folha de papel com sinônimos de dinheiro. Era uma lista que tinha vários nomes, entre eles, Chelpa. No dicionário uma frase para explicar o significado chelpa dizia "pobre coitado, chegou aqui sem chelpa, sem nada". Ferro era outro sinônimo. E no papel em que eu tinha anotado, estava assim, na linha de cima, chelpa e na linha de baixo, ferro. Eu olhei e gostei da sonoridade. O fato do significado de Chelpa Ferro ser dinheiro era engraçado porque o projeto não tinha a menor relação com grana. Eu cheguei lá no CEP e propus usarmos esse nome.

Figuras 18 e 19
Acusma com Stephane San Juan, 2009, Galeria Progetti, acervo Chelpa Ferro

LZ/ Eu não tenho uma palavra melhor. Antigamente era multimídia, não era um coletivo sonoro, era multimídia, pior ainda, mas a verdade é que, não tem uma palavra melhor para definir, porque não somos uma banda também; de vez em quando somos uma banda, mas banda não dá conta do que somos. Então não tem uma palavra melhor do que coletivo sonoro, não acho ruim, não. E a consciência de que éramos um coletivo sonoro, para mim, foi quando fizemos a primeira exposição no Paço Imperial, onde tivemos que resolver o negócio do som, e aí deixou de ser uma coisa sonora e passou a ser outra coisa, arte sonora. Então, acho que ali, é que, tudo começou.

B / Mas também nunca usamos esse nome, arte sonora.

SM / Não.

LZ / Mas fomos convidados para vários festivais de arte sonora e, aliás, uma coisa que eu queria falar, que é incrível, só para encerrar aqui, é tudo que o Chelpa Ferro nos deu de retorno; viajamos muito com o Chelpa Ferro, muito surpreendentemente. Por isso tudo que falamos aqui. Os trabalhos foram meio que acontecendo. Viajamos muito pelo mundo, por causa do Chelpa Ferro. Hoje em dia eu viajo mais, faço mais exposições, tenho galeria fora, mas tudo o que eu fiz fora do Brasil antes, foi com o Chelpa Ferro.

B / Me lembro que o Chelpa foi convidado para o festival Maerz Musik na Alemanha; é um festival incrível que dura um mês inteiro, várias apresentações pela cidade, desde orquestras a música eletrônica, apresentações por toda cidade, nós tocamos num teatro, e a programação era uma turma tocando os instrumentos do Smetak e tinha a nossa grande dama, Jocy de Oliveira. Nós nos olhávamos e falávamos assim: "nós estamos tocando aqui nesse festival, saímos lá do CEP 20.000 para vir tocar aqui".

LZ / Eu toquei violão nesse *show*, para você ter uma ideia. E o *show* da Polônia? Fomos para a Polônia, para Gdansk, ficar naquele lugar lá, fomos para a Escócia.

GM / Bienal de Veneza...

B / Estávamos dominando geral. Esse da Alemanha foi realmente uma loucura!

LZ / Fomos duas vezes à Alemanha, tocamos duas vezes lá.

GM / E a Bienal de Veneza?

LZ / Aí era arte mesmo, não tinha som. Não tocamos. Era separado, e até hoje é.

Arte & Ensaios
vol. 30, n. 48,
jul.-dez. 2024

Figura 20
Acqua Falsa, 51ª Bienal de Veneza, 2005, acervo Galeria Vermelho

GM / "Era arte mesmo".

DO / Muito boa essa frase!

B / Nesse show no Maerz Musik, na passagem de som estávamos nós três e o Berna Ceppas, que produzia os discos e fazia a mixagem. Estávamos lá tocando, o Berna desce lá da cabine e fala assim: "Cara, vamos parar, porque o técnico alemão, se retirou, reclamou para caramba da altura do som, foi embora. Ele falou que o som está muito alto". Chamou a produtora, do festival, e ela trouxe de volta o técnico que disse: "Eu não vou fazer esse som, porque é um som insuportável, alto à beça, eu preciso da minha audição para trabalhar". Aí ficou uma situação, que colocou uma pressão danada na gente. A produtora falava assim: "Toca aí para ouvir se está muito alto". Aí, tocamos, supercontidos. Fizemos o *show* nessa pressão...

SM / Tinha um policial com decibelímetro ao lado do técnico de som.

C / Passa cada coisa na Alemanha!

DO / Bom, meus caros, seria uma alegria estender nossa conversa, não é, André? Mas depois não tem como caber na revista. Vocês querem fazer um fechamento?

LZ / Queria só agradecer o convite; legal poder falar; fazia tanto tempo que não nos encontrávamos, não conversávamos, legal, obrigado pelo convite.

AL / Não sei se o Sergio lembra, mas e eu te entrevistei, há uns 12 anos, acho. Eu estava fazendo meu TFG em arquitetura. E aí eu vim para cá, mandei um e-mail para vocês, para o e-mail do site mesmo. E eu te entrevistei, até encontrei o áudio esses dias, uma hora e meia!

SM / Eu me lembro de você, mas eu não sabia de onde. Foi um privilégio ter essa conversa com os três juntos. Bem legal. E nossos convidados também, interlocutores, agradeço demais a todos.

C / Muito agradecido também, foi um prazer, uma alegria sempre estar com meus amigos, com vocês, um abraço.

BO / Valeu, prazer máximo revê-los. Valeu demais pelo convite. Fazer perguntas para esses caras é difícil, porque nunca sabemos o que vai vir. Deixar isso em aberto é a melhor maneira de terminar.

B / Muito obrigado. Uma coisa que eu gostei que o Luiz falou hoje, é que realmente as parcerias e a amizade sempre estiveram presentes no Chelpa. Cabelo, Bernardo, sempre foram bons parceiros e amigos. E o Chelpa é movido por isso.

LZ / Chega, senão eu vou chorar, gente.

[múltiplas vozes] / Valeu, tchau, obrigada, sorte.

Como citar:

Chelpa Ferro (Barrão, Luiz Zerbini, Sergio Mekler), Livia Flores, Dinah de Oliveira, André Leal, Bernardo Oliveira, Cabelo e Gabriela Mureb. Máquinas de desejo e risco aparecem e se dissipam. *Arte & Ensaios*, Rio de Janeiro, PPGAV-UFRJ, v. 30 n. 48, p. 12-47, jul.-dez. 2024. ISSN-2448-3338. DOI: https://doi.org/10.60001/ae.n48.2. Disponível em: http://revistas.ufrj.br/index.php/ae