

PELE

A

Floriano
Romano

DO
MUNDO

FLORIANO ROMANO: ESQUINA E OUTRAS INTERSECÇÕES	08
OBRAS EXPOSTAS	62
EQUIPE	104
AGRADECIMENTOS	106
BIOGRAFIAS	108



FLORIANO ROMANO: ESQUINA E OUTRAS INTERSECÇÕES

Michael Asbury

A recente exposição de Floriano Romano, *A Pele do Mundo*, evoca duas singularidades: o ser individual subjetivo, o Eu, e uma totalidade - o mundo, que tudo abrange. Se a pele cobre, envolve e engloba o Eu, ela também delimita esse espaço. Ela estabelece a porção perceptível do Eu, o que torna visível ao Outro. Podemos, portanto, pensar na pele como um interstício sensível entre o que está dentro e o que está fora, uma membrana obstrutiva que também é porosa, receptiva a estímulos externos. Enquanto a pele separa o indivíduo do mundo, o mundo nos une dentro da sua própria camada porosa e protetora, a atmosfera. É nesta macro delimitação que se torna possível a transmissão do som, entre outras percepções sensoriais.

Se nossa pele nos denota enquanto indivíduos, estabelecendo nossa presença perante os outros, seja como entidade visível ou objeto sonoro, emissor e receptor, a noção de “pele do mundo” denota um corpo coletivo ligado através da transmissão do som, além do tato e da visão. Para Romano, tal percepção do Eu se manifesta claramente quando “mergulhamos no mar”. Segundo o artista:

A nossa consciência corporal, seja ela cultural ou não, trata o ar como um espaço vazio *entre* as coisas tangíveis do mundo. Quando submerso na água, porém, essa impressão deixa de existir. Quando mergulhamos o nosso corpo no mar, tomamos consciência de estar no mundo, sentindo a materialidade da água tocando a superfície do nosso corpo.¹

No entanto, se a consciência de estar no mundo e com o mundo, ao mergulhar na água, é sem dúvida verdadeira, há também uma sensação simultânea de estar em si mesmo, desapegado de tudo, em absoluto isolamento. Essa percepção aparentemente contraditória de conexão

FLORIANO ROMANO: ESQUINA (CORNER) AND OTHER INTERSECTIONS

Michael Asbury

Floriano Romano's recent exhibition, *A Pele do Mundo* (The Skin of the World), evokes two singularities, the individual subjective being, the Self, and a collective all-encompassing world. If the skin covers, involves, encompasses the Self in its totality, it also delimits that space. It establishes, the perceptible portion of the Self, which makes it visible to the Other. We may think of skin as a sensible interstice between what is inside and that which lies outside, an obstructive membrane that is also porous, receptive to external stimuli. While the skin separates the individual from the world, the world brings us together within its own porous and protective layer, the atmosphere. It is within this macro-delimitation that the transmission of sound, amongst other sensory perceptions, is made possible.

If our skin denotes the individual and establishes our presence to others, whether as a visible entity or sound object, an emitter and receptor, the notion of ‘the skin of the world’ denotes a collective body, connected through the transmission of sound, in addition to touch and sight. For Romano such a perception of one's bodily self, manifests itself most clearly when we ‘plunge into the sea.’ According to the artist:

Our bodily awareness, whether cultural or not, treats air as an empty space *between* tangible things in the world. When submerged in water however, this impression ceases to exist. When we plunge our bodies into the sea, we become aware of being in the world, feeling the water's materiality touching the surface of our body.¹

Yet, if the awareness of being in and with the world when plunging into water is undoubtedly true, there is also a simultaneous feeling of being in oneself, detached from

¹ Romano em correspondência eletrônica com o autor, 10/11/2023. Minha ênfase.

¹ Romano in electronic correspondence with the author, 10/11/2023. My emphasis.

e isolamento ao mergulhar o corpo parece já ter sido uma preocupação do artista ao apresentar a instalação *Cidades Sonoras*. Originalmente concebida para a Galeria Funarte no Palácio Gustavo Capanema em 2012, a instalação consistia em apresentar paisagens sonoras distintas de cidades ao redor do mundo, nas quais os visitantes *mergulhavam* ao mover-se pelo espaço. Essas paisagens sonoras eram emitidas através de cabines telefônicas públicas, os agora quase obsoletos Orelhões. Não mais eretos, como inicialmente pretendido, os Orelhões de Romano estavam caídos e espalhados pelo chão. Estes pareciam estar ofegantes, como naquele anúncio de televisão em 1980, contra a vandalização das cabines telefônicas.² Outras referências históricas se desdobram quanto à questão do suporte da obra e do local da exposição. Por exemplo, no seu depoimento, Romano referiu-se à importância do edifício que acolheu a obra:

A instalação com Orelhões emitia paisagens sonoras de 15 cidades diferentes. Realizado no Palácio Gustavo Capanema, um edifício modernista, uma cidade dentro da cidade, ela reuniu paisagens sonoras de outros lugares com diferentes sotaques, experiências e culturas num ideal de metrópole cosmopolita.³

O projeto do Palácio Capanema é de 1936 e foi o marco inicial da abordagem brasileira ao chamado estilo internacional. O edifício contou com uma equipe de design composta por Lúcio Costa, Affonso Eduardo Reidy, Oscar Niemeyer e Roberto Burle Marx, entre outros, tendo Le Corbusier como consultor. A instalação de Romano coloca o legado daquele edifício icônico em contraste com o Orelhão, originalmente projetado por Chu Ming Silveira como a solução brasileira, funcional ‘tropical’, para telefones públicos. O local e o objeto de arte são postos em relação um com o outro através de seus respectivos declínios como soluções de design. Elegantes, porém cada vez mais obsoletos. A arquitetura moderna, outrora disseminada com entusiasmo mundo afora, mas hoje vista em grande parte como projeto fracassado, encontra através da instalação,

everything else, in absolute isolation. This apparently contradictory perception of one’s body in the world, was already a noticeable concern in Romano’s installation *Cidades Sonoras* (Sonic Cities), originally conceived for the Funarte Gallery at the Gustavo Capanema Palace in 2012. The installation presented distinct soundscapes of cities from across the world, which gallery visitors *plunged into* as they moved around the space. These soundscapes were emitted through public telephone cabins, the now almost obsolete *Orelhões* (literally translated as ‘Big Ears’). No longer erect, as originally intended, Romano’s Orelhões lay scattered across the gallery floor, as if gasping for their last breath, in a position reminiscent of a well-known 1980 Brazilian public service TV advert against vandalising telephone cabins². Other historical references are quick to arise relating subject matter, support, and the site of display. For instance, in his statement for that exhibition, Romano referred to the significance of the building which hosted the work:

The installation with *Orelhões* emitted soundscapes from 15 different cities. Held at the Gustavo Capanema Palace, a modernist building, a city within a city, it brought those soundscapes from other places together as different accents, experiences and cultures mixed within an ideal of a cosmopolitan metropolis.³

The planning of Capanema Palace in 1936, marked the birth of the Brazilian take on the so-called International style with a design team composed by Lúcio Costa, Alfonso Eduardo Reidy, Oscar Niemeyer and Roberto Burle Marx amongst others, with Le Corbusier as consultant. Romano’s installation places the legacy of the iconic building in contrast with the *Orelhão*, originally designed by Chu Ming Silveira as the Brazilian ‘tropical’ functional solution for public telephones. Site and art object are placed in relation to one another through their respective demise, as once elegant yet increasingly obsolete design solutions. Within the installation, modernist architecture, once disseminated enthusiastically across the world yet seen today as a failed

² O comercial de TV de 1980 produzido pela agência de publicidade DPZ para a TELESP, terminava com a legenda: ‘[O *Orelhão*] acabou de morrer’

³ Romano, Depoimento em ‘Cidades Sonoras’, Galerias Funarte Artes Visuais: Rio de Janeiro, 2012.

² The 1980 TV advert produced by DPZ publicity agency for TELESP, São Paulo’s telephone company, concluded with the caption: ‘[O *Orelhão*] acabou de morrer’ ([The *Orelhão*] just died).

³ Romano, Statement, ‘Cidades Sonoras’, Galerias Funarte Artes Visuais: Rio de Janeiro, 2012.

outro exemplo brilhante e pragmático de design: o Orelhão. O declínio deste último não se dá por culpa própria, mas pela obsolescência da tecnologia de comunicação que o design pretendia abrigar. Se hoje o edifício permanece como vestígio de futuros utópicos não realizados, as cabines telefônicas caídas no chão na instalação de Romano lembram o fracasso dos ideais utilitários delineados por Corbusier em *Une Ville Radieuse*. A relação lúdica entre as palavras *radieuse* e *rádio* talvez não tenha sido intencional, porém a conjunção é fortuita.

Em 2009, a artista e na ocasião curadora Lenora de Barros convidou Romano para colaborar na programação *Radiovisual* da 7ª Bienal do Mercosul, sob o tema *Grito e Escuta*. Naquela ocasião, uma conversa com o teórico e praticante de arte sonora Brandon LaBelle levou a um intercâmbio produtivo de longo prazo. Nas últimas duas décadas, Romano tem explorado a relação entre som e paisagem urbana, expandindo o que LaBelle descreveu como “pensamento sonoro”, como maneira de estender o campo da arte sonora através de um tipo de “trabalho ordinário, intensamente afetivo, que define a vida contemporânea”.⁴



⁴ LaBelle, B., *Sonic Agency: Sound and Emergent Forms of Resistance*, (London: Goldsmiths Press, 2018), p.4.

project, meets a brilliant pragmatic design solution that has likewise faded into oblivion. The latter not by any fault of its own but due to the obsolescence of the communication technology it was intended to shelter. If today, the building stands as a vestige of unrealised utopian futures, Romano's fallen telephone cabins recall the failure of the utilitarian ideals outlined by Corbusier in *Une Ville Radieuse*. Whether or not Romano chuckled at the play on words between *radieuse* and *radio* is questionable, yet such a fortuitous conjunction is telling.

In 2009, artist and on that occasion curator Lenora de Barros invited Romano to collaborate within the *Radiovisual* programme at the 7th Mercosul Biennial, under the theme *Grito e Escuta* (Shout and Listen). On that occasion, a conversation with sound art theoretician and practitioner Brandon LaBelle, led to a long-term productive exchange. Over the past two decades Romano has explored the relationship between sound and cityscape, expanding upon what LaBelle has described as ‘sonic thought’, a means of extending the field of sound art towards ‘the intensely affective and worldly labours defining contemporary life’.⁴



⁴ LaBelle, B., *Sonic Agency: Sound and Emergent Forms of Resistance*, (London: Goldsmiths Press, 2018), p.4.

No entanto, a obra de Romano não se preocupa, nem se limita, apenas às propriedades e características do som, muito menos com os avanços tecnológicos nesse respeito. Ele parece muito mais preocupado em criar uma arte socialmente engajada que vai desde o ato performativo até as condições de possibilidade do som como meio de produção artística. A própria escrita de Romano já afirma sua preocupação, partilhada com LaBelle, com a questão de como o som é mediado e ganha agência através do espaço urbano.⁵ Apesar disso, ele permanece cauteloso quanto ao próprio termo “arte sonora”:

Na minha opinião, a arte sonora é um fenómeno da década de 1990, que surge a partir da popularização da tecnologia de gravação e mixagem de uma forma semelhante à música concreta e seu uso dos gravadores de fita. Na década de 1960, por exemplo, alguns artistas recusaram-se a adotar o termo alegando que atuavam no domínio da arte contemporânea ao produzirem instalações sonoras. Max Neuhaus, por exemplo, afirmaria que grande parte da arte sonora não é nem som nem arte. Pode-se argumentar que falar em arte sonora é redundante, pois seria como dizer ‘escultura da matéria’. Há uma divisão, portanto, entre aqueles que consideram a arte sonora como proveniente da vanguarda histórica e aqueles que nem sequer percebem que aquele precedente existe, ao invés veem sua interdisciplinaridade a partir do ponto de vista da música, etc. Estes últimos consideram a música concreta e a electrónica como fases iniciais do género, sendo John Cage um dos seus pioneiros. Tal concepção nega uma história vasta e interdisciplinar. Na minha experiência, o campo da arte sonora parece estar preso a essa genealogia musical ou, alternativamente, consideram-na como campo de investigação autónomo.⁶

A admiração de Romano pelo trabalho de artistas como Janett Cardiff e Susan Philipsz - cuja obra considera o som através da instalação - demonstra como a obra do artista incorpora som, performance e instalação. Tal abordagem intermedia é evidente em obras como a instalação *Errância* apresentada em 2016 no Centro Cultural Banco do Brasil no Rio de Janeiro. A instalação foi criada a partir de gravações de paisagens sonoras no entorno de bares da Gávea, Lapa, Leblon, Rocinha e Praça Tiradentes, bairros conhecidos da vida noturna carioca.⁷ Trazidas para dentro do cubo branco, essas paisagens sonoras eram emitidas por alto-falantes

Yet, Romano’s practice does not concern or limit itself solely to the properties and characteristics of sound, even less so with the advances offered by recent technological developments in that respect. Instead, he seems far more concerned with creating a socially engaged art that ranges from the performative act to the conditions of possibility of sound as a means of art production. Romano’s own writing affirms a shared preoccupation with how sound is mediated and gains agency through the urban space⁵. He remains nevertheless cautious about the term ‘sound art’ itself:

In my opinion, sound art is a phenomenon of the 1990s, owing to the popularization of recording and mixing technology in a similar manner to how concrete music depended upon tape recorders. In the 1960s for example, some artists refused to adopt the term claiming they acted within the domain of contemporary art by producing sound installations. Max Neuhaus, for example, would claim that much of sound art is neither sound nor art. It may be argued that to speak of sound art is redundant, since it is like saying ‘sculpture of matter’. So, there is a division between people who consider sound art as stemming from the historical avant-garde and those who don’t even realise that that precedent exists, who rather than recognise its inherent interdisciplinarity understand it from the standpoint of music etc. If the latter consider concrete and electronic music as initial phases of the genre, whereby John Cage is seen as one of the initiators, such a conception denies a vast and interdisciplinary history. From my experience, the field of sound art seems to be either stuck within a musical genealogy or, alternatively, considers itself an autonomous field of enquiry.⁶

Romano’s admiration of the work of artists such as Janett Cardiff and Susan Philipsz - whose work considers sound as installation - is demonstrative of his own intermedia approach encompassing sound, performance, and installation. This is evidenced in works such as the installation *Errância* presented in 2016 at the Centro Cultural Banco do Brasil in Rio de Janeiro. The installation was comprised of recordings of soundscapes surrounding bars in Gavea, Lapa, Leblon, Rocinha and Praça Tiradentes, neighbourhoods where Rio’s vibrant nightlife unfolds. Brought into the white cube, these soundscapes were emitted through loudspeakers positioned in a grid formation

⁵ Romano, ‘On Air’, in: LaBelle, B. e Martino, C., (eds.) Sites of Sound #2: of architecture and the ear, (Berlin: Errant Bodies Press, 2011), pp. 241-3.

⁶ Floriano Romano em correspondência eletrônica com o autor, op. cit

⁷ Duarte, L. ‘Desorientação Afetiva Pela Noite’, O Globo, 04/07/2016.

⁵ Romano, ‘On Air’, in: LaBelle, B. and Martino, C., (eds.) Sites of Sound #2: of architecture and the ear, (Berlin: Errant Bodies Press, 2011), pp. 241-3.

⁶ Romano in electronic correspondence with the author, op. cit.



colocados acima de uma demarcação de grade ao longo do espaço. Tal uniformidade serviu para destacar ainda mais as divisões sociais que caracterizam a paisagem urbana do Rio. Assim a vida invade o território sacrossanto da arte, apresentando os rastros sonoros das perambulações do artista e dos seus colaboradores pelo espaço fragmentado e desigual da cidade. Tais aproximações, entre arte e vida, nos convidam para fazer uma pausa refletindo sobre como Romano entende a natureza transdisciplinar inerente ao som na arte, assim como seu desenvolvimento histórico e desdobramento contemporâneo.

across the length of the floor. The uniformity of the display only served to highlight the social divisions that characterise Rio's cityscape⁷. Life thus invaded the 'sanctimonious' place of art, staging the traces of the perambulations of the artist and his collaborators across the city's uneven and unequal territory. Such approximations, between art and life, invite a pause for reflection on how Romano understands the inherent transdisciplinary nature of sound within art, its historical development and contemporary context.

While dismissing the author as 'old hat', Romano seems to concur with R. Murray Schafer's notion of soundscapes as

Embora considere o autor muito antiquado, Romano parece concordar com a noção de paisagem sonora articulada por R. Murray Schafer no que diz respeito à relação entre a arte e o som. O artista admite que até o início dos anos 2000, em seu círculo de interlocutores, todo mundo, mesmo que vagamente ligado à área, já tinha lido Schafer.⁸ Investigando a intersecção entre o ambiente e a música orquestral, Schafer vê um paralelo emergir entre a expansão urbana no século XIX e o aumento no número de músicos executando composições orquestrais, de Berlioz a Wagner, por exemplo. Esta expansão orquestral, estaria correlacionada com o aumento exponencial do número de moradores urbanos nas nações europeias da época. Enquanto os compositores procuravam “emocionar, exaltar e esmagar o crescente público metropolitano”, Schafer cita Oswald Spengler ao apontar que “a arte de Wagner significa uma concessão à barbárie da Megalópolis, o início da dissolução sensatamente manifestado numa mistura de brutalidade e requinte.”⁹

Brutalidade e requinte, ou o potencial da arte para sustentar ideias contraditórias ou antagônicas, manifestam-se na obra de Romano na sua percepção e referência à cidade. É neste sentido, e na relação entre som e paisagem urbana, que um meio fala através do outro. Se, por exemplo, Caetano Veloso e Gilberto Gil afirmaram que “O filme quiz dizer, eu sou o samba”, para Romano é a própria cidade que ganha voz, como se dissesse: “minha paisagem sonora é arte”.¹⁰ Esta abordagem transmídia, na qual o prefixo trans implica tanto tradução quanto transgressão, torna-se o meio através do qual a arte de Romano é produzida e compreendida, transmitida e recebida.

Da mesma forma, as genealogias do próprio Schafer não se restringem à música. Sua narrativa, com um efeito crescendo, liga a arte à máquina, e suas manifestações por meio do som. Nesta narrativa o *Ballet Mécanique de Antheil*, de 1926, Prokofiev, Mosolov, Carlos Chavez, o poeta Ezra Pound e, claro, Marinetti, Fernand Léger e a Bauhaus

far as the relationship between art as sound is concerned. He admits that up until the early 2000s, amongst his circle of interlocutors Schafer had been ‘read by everyone’ concerned with the subject⁸. Investigating the intersection between the environment and orchestral music, Schafer had suggested a parallel between the nineteenth century expansion in the number of musicians performing orchestral compositions, from Berlioz to Wagner for example. This expansion was correlated with the exponential rise in the numbers of urban dwellers in European nations at the time. While composers sought to ‘thrill, exalt, and crush swelling metropolitan audiences’, Schafer cites Oswald Spengler in pointing out that ‘Wagner’s art signifies a concession to the barbarism of the Megalopolis, the beginning of dissolution sensibly manifested in a mixture of brutality and refinement’⁹.

‘Brutality and refinement’ or the potential for holding contradictory or antagonistic ideas, in perceiving and referencing the city, manifests across Romano’s work. In the relationship between sound and cityscape, one medium speaks through another. If, for example, Caetano Veloso and Gilberto Gil stated that ‘O filme quiz dizer, eu sou o samba’ (Film would like to say I am the samba), for Romano, it is the city itself that gains voice as if saying, ‘my soundscape is art’¹⁰. This inherent transmedia approach, in which the prefix ‘trans’ implies both translation and transgression, becomes the means through which Romano’s art is both produced and understood, transmitted and received.

Similarly, Schafer’s own genealogies do not restrict themselves to music. His narrative, with a crescendo effect, brings art, the machine, and their manifestations together through sound. In this key text, Antheil’s ‘Ballet Mécanique’ of 1926, Prokofiev, Mosolov, Carlos Chavez, poet Ezra Pound and, of course, Marinetti, Fernand Léger and the Bauhaus are mentioned while the emphasis dwells

⁸ Romano em correspondência eletrônica com o autor, op. cit.

⁹ Schafer, R. Murray, *The Soundscape: Our Sonic Environment and tuning of the World*, (Rochester, Vermont: Destiny Books, 1994), p. 110. (1st ed. 1977).

¹⁰ “Cinema Novo” de Caetano e Gil, no álbum “Tropicália II” de 1993. Aqui os músicos fazem referência ao filme ‘Rio 40 Graus’ de Nelson Pereira dos Santos, considerado marco inicial do Cinema Novo. Os créditos de abertura no filme são acompanhados pela música ‘A voz do morro’ de Zé Keti, cujo refrão ‘Eu sou o Samba’ se repete a longo da canção.

⁸ Romano in electronic correspondence with the author, op. cit.

⁹ Schafer, R. Murray, *The Soundscape: Our Sonic Environment and tuning of the World*, (Rochester, Vermont: Destiny Books, 1994), p. 110. (First ed. 1977).

¹⁰ The quote is taken from the song ‘Cinema Novo’ by Caetano and Gil, from the Tropicália II album released in 1993. They refer to Nelson Pereira dos Santos ‘Rio 40 graus’ (Rio 40 Degrees) which is considered the inaugural film of the Cinema Novo genre. The film’s opening credits were accompanied by Zé Keti’s song ‘A Voz do Morro’ (the Voice of the Hill) whose chorus repeats the phrase ‘Eu sou o samba’ (I am samba).

são mencionados, enquanto a ênfase recai sobre os Futuristas e o manifesto de Luigi Russolo *A Arte dos Ruídos* em particular. Duchamp, John Cage e a música concreta completam o esboço conciso desta leitura específica do tempo da história da arte. Marshall McLuhan entra mais adiante, interrompendo o ritmo vertiginoso da história com a afirmação de que “o homem só descobriu a natureza depois de a ter destruído”.¹¹ O contraste com a afirmação do próprio Russolo de que “na antiguidade a vida não passava de silêncio”, não poderia ser mais evidente.¹² Outros desenvolvimentos semânticos secundários ou talvez mesmo não intencionais ocorrem naquele texto. Em primeiro lugar, Schafer afirma que o som é transversal a diversas disciplinas artísticas, como se vê na música, na poesia, nas artes plásticas e assim por diante. Em segundo lugar, argumenta que esta permeia as principais expressões da arte ocidental, desde o simbolismo do século XIX até às práticas modernas e contemporâneas, negando inadvertidamente aquela teleologia simplista que coloca a arte sonora como um subproduto de práticas pós-minimalistas.

Enquanto Schafer se refere à natureza mutável do som que nos rodeia desde o advento da máquina, Romano usa a palavra “pele”, e assim devolve a discussão ao campo do sensível. A pele age assim como uma metáfora orgânica para a intersecção entre o objeto e a paisagem sonora. Referências ao Futurismo, como a reprodução de ruídos de máquinas, o interesse pela simultaneidade, e Russolo em particular, são evidentes na obra de Romano. No entanto, estes são insignificantes se considerados frente a sua posição crítica ao avanço tecnológico e sua relação com o consumismo. O interesse de Romano pela natureza afetiva da prática artística é muito mais proeminente:

upon the Futurists and Luigi Russolo’s manifesto ‘The Art of Noises’ in particular. Duchamp, John Cage and concrete music complete the concise outline of this particular reading of the time of art history. Marshall McLuhan is brought in later, interrupting the dizzying narrative pace with the claim that ‘man only discovered nature after he had wrecked it’¹¹. The quote stands in direct contrast with Russolo’s own statement that ‘in antiquity life was nothing but silence’¹². Other secondary or perhaps even unintended semantic developments take place, however. Firstly, Schafer asserts that sound cuts across several artistic disciplines, as seen in music, poetry, the fine arts and so forth. Secondly, he argues it surreptitiously pervades the principal expressions of Western art, from nineteenth century symbolism to modern and contemporary practices, inadvertently denying the simplistic teleology that places sound art as a by-product of post-minimalist practices.

While Schafer refers to the changing nature of the sound that surrounds us since the advent of the machine, Romano’s use of the word ‘skin’ brings this back to the field of the sensible, as an organic metaphor for the sound object, the soundscape, and their respective intersections. References to Futurism, such as the reproduction of machine noises, the interest in simultaneity, and Russolo in particular, are evident in Romano’s work. However, these pale into insignificance compared to his distinct reproach of technological advancement and its relation to consumerism. Romano’s interest in the affective nature of art practice is far more prominent:

Russolo’s interest in noise arises from the assumption that the world had been silent prior to the development of society. I, on the other hand, see the world as being naturally noisy, and that nature impresses upon our bodies sound and light waves. We create sound fields that portray our own autonomy within space, and all this is noise, the noise of humans, machines, the city. These are only part of a much larger totality.¹³

¹¹ Schafer, op. cit.

¹² Ibid.

¹¹ Schafer, op. cit.

¹² Ibid.

¹³ Romano in electronic correspondence with the author, op. cit.

O interesse de Russolo pelo ruído surge da suposição de que o mundo estava em silêncio antes do desenvolvimento da sociedade. Eu, por outro lado, vejo o mundo como sendo naturalmente barulhento, e que a natureza imprime em nossos corpos ondas sonoras e luminosas. Criamos campos sonoros que retratam a nossa própria autonomia dentro do espaço, e tudo isso é ruído, o ruído dos humanos, das máquinas, da cidade. Tais ruídos são apenas parte de uma totalidade muito maior.¹³

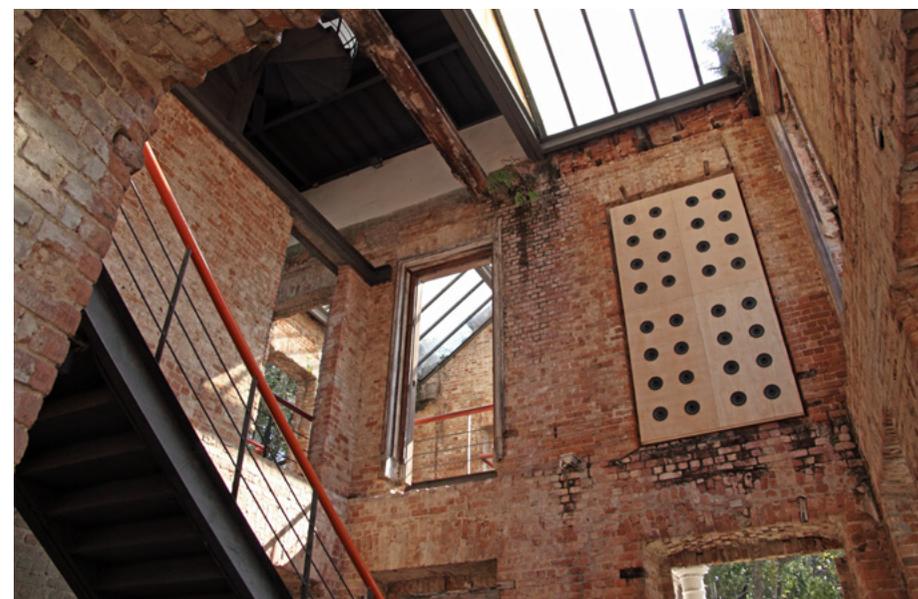
Schafer também dirige nossa atenção para o ambiente, seja ele urbano ou natural, afirmando que este é um gerador de som e de ruído. Sua posição difere daquela proposta por Romano que afirma a “inutilidade” da arte, ao identificar um propósito prático para o estudo do som, no qual as paisagens sonoras deveriam ser reconhecidas tanto pelo seu potencial poético como por razões mais práticas relativas à saúde e ao bem-estar.

Na exposição de Romano em 2016 no Parque das Ruínas, também no Rio, podemos, talvez, ainda observar um certo aceno irônico aos Futuristas. Segundo o curador Guilherme Bueno, uma das obras centrais daquela exposição, *Parede de Som*, apresentou referências históricas semelhantes às mencionadas por Schafer, como por exemplo, Wagner e a ligação entre a ópera e o seu público.¹⁴ Para Bueno, o ruído emitido pela parede de alto-falantes era percebido pelos espectadores por meio de seu deslocamento no espaço. Este fator era imposto pela escada em frente à obra, enfatizando o campo sonoro e seu caráter tridimensional.¹⁵ Para Romano, a própria escada é historicamente significativa como um meio de desvendar ou desemaranhar a maneira em que certos precedentes se relacionam com o seu trabalho atual:

Duchamp, ao capturar o instante de cada degrau no ato de descer uma escada, na minha opinião, resolve o problema entre Delaunay e o Futurismo, ou seja, do simultaneísmo versus simultaneidade. Para mim, o Futurismo vê a velocidade apenas como parte da nova vida maquínica – obviamente a escultura de Boccioni vai muito além disso. Vejo hoje a noção de um mundo simultâneo apoiado pela tecnologia, numa linha semelhante à de Duchamp que encontra sua própria solução através das fotografias de Muybridge.¹⁶

Similarly, Schafer turns our attention to the environment, whether urban or natural, claiming that it is itself a generator of sound, of noise. His position differs however from Romano’s embrace of the ‘uselessness’ of art, in identifying a practical purpose for the study of sound, one in which soundscapes should be recognised as much for their potential poetics as for more practical reasons pertaining to health and well-being.

In Romano’s 2016 exhibition at Parque das Ruínas, also in Rio, one could perhaps still remark a certain ironic nod to the Futurists. According to curator Guilherme Bueno, one of the central works within the exhibition, *Parede de Som*, invoked historical precedents similar to those referred to by Schafer, namely Wagner and the connection between opera and its audience¹⁴. For Bueno, the noise emitted by the wall of speakers was perceived by the spectators through their dislocation across space, a factor that was imposed by the staircase facing the work, that emphasised the sound field and its three-dimensional character¹⁵. For Romano the staircase itself is significant historically as a means of unravelling or disentangling how certain precedents may relate to his current work:



¹³ Romano em correspondência eletrônica com o autor, op. cit.

¹⁴ Romano lembra ter ouvido o professor Gerd Bornhein discutir Wagner e a noção de Gesamtkunstwerk. Ibid

¹⁵ Bueno, G. Floriano Romano: Muro de Som, exh. cat. (Rio de Janeiro: Centro cultural Municipal Parque das Ruínas, 2016).

¹⁶ Romano in electronic correspondence with the author, op. cit.

¹⁴ Romano mentions learning about Wagner and the notion of Gesamtkunstwerk from philosophy Professor Gerd Bornhein. Ibid.

¹⁵ Bueno, G., Floriano Romano: Muro de Som, exh. cat. (Rio de Janeiro: Centro cultural Municipal Parque das Ruínas, 2016).

Em outro texto sobre a obra do artista, Bueno percebe uma ligação com o filme ‘Homem com uma Câmera de Cinema’, de Dziga Vertov, de 1929, ao discutir *Chapéu Panorâmico*, de Romano, uma performance de 2008 com os capoeiristas Mestre Garrincha e Mestre Feijão, usando chapéus com quatro (ou mais) câmeras acopladas, capturando as imagens em diferentes canais de vídeo.¹⁷

O espírito de Vertov está presente de forma geral na relação peripatética de Romano com a cidade, quando o artista se torna o protagonista, o gravador e/ou emissor de sons através da paisagem urbana. Contudo, uma diferença significativa surge em *Chapéu*. Ao chamar a atenção do espectador, não para a tecnologia em si como o fez Vertov, mas para a especificidade cultural da ação, *Chapéu* antecipa a imersão do próprio Romano em outras formas da cultura afro-brasileira, como o Candomblé, ao mesmo tempo em que sinaliza sua própria abordagem crítica em relação aos princípios canônicos do modernismo. Vale a pena, portanto, citar extensamente as reflexões do próprio artista sobre *Chapéu*:

Meu trabalho com o Chapéu antecipou intuitivamente, com uma boa dose de humor, os gadgets atuais que tentam integrar a câmera ao olho. Usei câmeras de vigilância e, como estas não eram feitas para esse fim, não funcionaram bem. Suas falhas, produto de sua natureza low-tech, criavam uma certa estética fraturada ou simultânea. Neste sentido, eram exatamente o oposto das lentes cinematográficas de alta tecnologia desenvolvidas por Leni Riefensthal para o seu filme “Olympia”, que serviu para glorificar o Reich. No meu caso, o uso lúdico da tecnologia já existente, apropriada do domínio do controle e da vigilância, foi interpretado na época como um ato de malandro. Porém, o ponto central deste trabalho é que você vê o jogo [de Capoeira] da perspectiva do jogador. O espectador geralmente fica posicionado à distância, fora da roda [de Capoeira]. Aqui, essa distância é removida. Há uma correlação com o modo como as ciências sociais distanciam a cultura tradicional e/ou popular afro-brasileira, através de sua crítica desinteressada do assunto, e assim por diante. No meu trabalho o ponto de vista é a do Capoeira [protagonista], e por isso evito comentários filosóficos distanciados. Estando no centro da ação, Mestre Garrincha e Mestre Feijão, representam a si mesmos ao invés de serem representados por outros. A arte é um jogo que envolve risco e, neste caso, o artista não está mais no centro (como na figura do gênio). Em vez disso, desocupo o centro do círculo para que o Outro possa entrar.¹⁸

Duchamp, in capturing the instance of each step moving down the staircase, in my opinion, resolves the problem between Delaunay and Futurism, or that of *simultanism* versus simultaneity. For me, Futurism sees velocity only as part of the new machinic life - obviously Boccioni's sculpture goes much beyond this. I see the notion of a simultaneous world today being supported by technology, in a similar vein as Duchamp finding his own solution through Muybridge's photographs.¹⁶

In another text on the artist's work, Bueno notices a link with Dziga Vertov's 1929 film ‘Man with a Movie Camera’, when discussing Romano's *Chapéu Panorâmico* (Panoramic Hat), a 2008 performance consisting of *capoeiristas* Mestre Garrincha and Mestre Feijão, wearing hats with four (or more) cameras attached, capturing the images on different video channels.¹⁷ The spirit of Vertov is present more generally in Romano's peripatetic relation to the city, when the artist becomes the protagonist, the recorder or emitter of sounds across the cityscape. However, a significant difference arises in *Chapéu*. In bringing the viewer's attention not to the technology itself, as in Vertov, but to the cultural specificity of the action, *Chapéu* anticipates Romano's own immersion into other forms of Afro-Brazilian culture such as Candomblé, while signalling his own critical approach towards the canonical tenets of modernism.¹⁸ The artist's own reflections on *Chapéu* are worth quoting at length:

My work with *Chapéu* intuitively anticipated, with a good dose of humour, today's gadgets that attempt to integrate the camera with the eye. I used CCTV cameras, and since they were not designed for that purpose, they malfunctioned. Their glitches betrayed their low-tech nature, while creating a certain fractured or simultaneous aesthetic. In this sense, they were the very opposite of the high-tech cinema lenses developed by Leni Riefensthal for her film ‘Olympia’ which served to glorify the Reich. In my case the playful use of already existing technology appropriated from the domain of control and surveillance, was understood at the time as the act of a trickster. Yet, the central point in this work is that you see the **game** [of Capoeira] from the perspective of the player. The spectator is usually positioned at a distance, outside the circle [of Capoeira]. Here, that distance is removed. There is a correlation with how the social sciences place Afro-Brazilian traditional and/or popular culture at a distance, through their disinterested critique of the

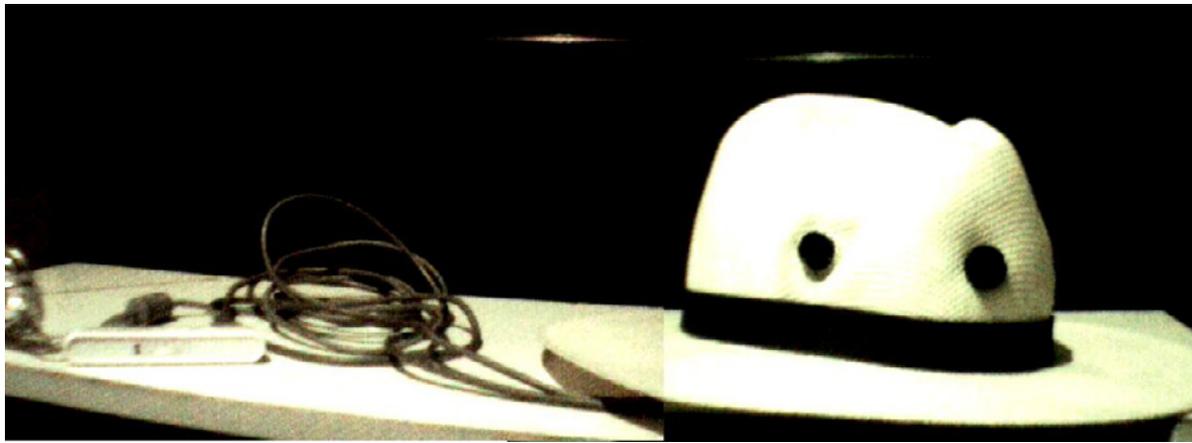
¹⁶ Romano in electronic correspondence with the author, op. cit.

¹⁷ Bueno, G., ‘O Homen com um Chapéu e Quatro Cameras na Cabeça,’ in Floriano Romano: *Chapéu Panorâmico* (Niteroi: MAC, Museum of Contemporary Art, 2009).

¹⁸ Capoeirista refers to the performer of Capoeira, the Afro-Brazilian martial art that disguises its potential violence under the aesthetics of a dance. One plays in the game of Capoeira, as if acting a role and/or disguising a truth. The game is held in a circle and accompanied by or submitted to the tempo of the Berimbau, an instrument originally from Angola that has become widely adopted in Brazil.

¹⁷ Bueno, G., ‘O Homen com um Chapéu e Quatro Cameras na Cabeça,’ in Floriano Romano: *Chapéu Panorâmico* (Niteroi: MAC, Museum of Contemporary Art, 2009).

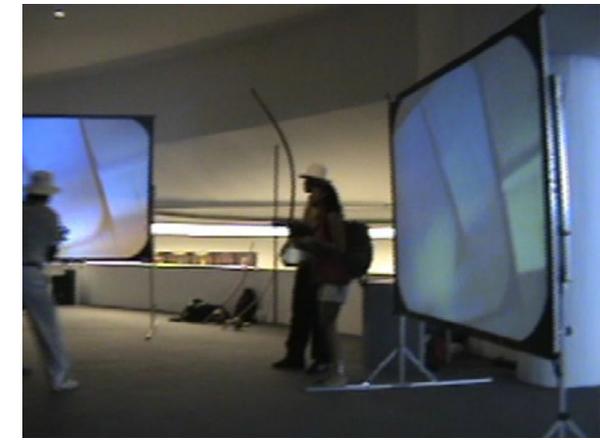
¹⁸ Romano em correspondência eletrônica com o autor, op. cit.



Dentro desta reflexão sobre os precedentes históricos da arte, pode-se identificar uma forte preocupação afetiva em relação ao Outro na obra de Romano. Essa às vezes é descrita por ele mesmo através de formulações geométricas - o círculo, o centro, a grade - que provocam associações sociais e culturais com a cidade.¹⁹ Ele responde dessa forma a elementos distintos, porém interligados, ao longo de sua experiência cotidiana de viver em uma cidade como o Rio de Janeiro, um lugar de contrastes, repleto de conflitos e também de clichês. Os estereótipos nem sempre são visuais e a música, ou o som em geral, está intrinsecamente associada ao lugar. Na verdade, a música poderia servir como uma analogia adequada para os paradoxos e disjunções, em suma, para as discrepâncias que caracterizam o lugar.

Como forma de pensar a relação entre o som e o espaço social da cidade, podemos considerar diferentes modalidades musicais e suas identificações socioculturais. O surdo, o instrumento de percussão que produz aquele som ensurdecedor, a linha de baixo do samba, carrega em seu próprio nome uma contradição: um objeto que cria som leva o nome do adjetivo que descreve a incapacidade de ouvir. A batida sincopada que o som do surdo cria afoga tudo ao seu redor, exceto os golpes agudos e rápidos do pandeiro. Tal campo sonoro se contrapõe a outro estereótipo da cidade, o som de um violão e a imagem de um veleiro passando “no macio azul do mar”, cruzando silenciosamente

¹⁹ Tais preocupações podem surgir do vocabulário do samba e da capoeira, como também podem referir-se aos legados das vanguardas neo-construtivas no Rio. Poderíamos igualmente interpretar estas como decorrentes do “Teatro do Oprimido” de Augusto Boal. Em seu prefácio à edição de 2000 por exemplo o autor elabora o seguinte: “Eu, Augusto Boal, quero que o Espectador assuma o papel do Ator e invada a Personagem e o estágio. Quero que ele ocupe o seu próprio espaço e ofereça soluções.” Boal, A., *The Theatre of the Oppressed* (London: Pluto Press, 2019), xxi.



subject matter, and so forth. In my work, the point of view is that of the Capoeira [the protagonist], and therefore I avoid detached philosophical commentary. Being at the centre of the action, Mestre Garrincha and Mestre Feijão, represent themselves rather than being represented by others. Art is a *game* that involves risk, and in this case the artist is no longer at the centre (as the figure of the gifted genius would imply). Rather I vacate the *centre of the circle* so that the Other may enter.¹⁹

Within this elaborate reflection on art historical precedents one can identify a strong affective preoccupation towards the Other in Romano’s work, one that is sometimes described by himself through geometrical formulations - the circle, the centre, the grid - that bring about social and cultural associations with the city²⁰. He responds in this way to distinct yet interconnected elements throughout his day-to-day experience of living in a city such as Rio de Janeiro, a place of contrasts, ridden with conflicts as well as clichês. Stereotypes are not always visual, and music, or sound more generally, is of course intrinsically associated with the place. Indeed, music could serve as an apt analogy for the paradoxes and disjunctions, in short, for the discrepancies which characterise a place.

As a way of thinking about the relationship between sound and the social space of the city, we may consider different musical modalities and their socio-cultural identifications. The *surdo*, a large percussion instrument that produces the deafening sound of the bassline in samba music, carries

¹⁹ Floriano Romano in electronic correspondence with the author, op. cit. My emphasis.

²⁰ Such a preoccupation may arise from the vocabulary of samba and Capoeira, as it may also refer to the legacies of neo-constructive avant-gardes in Rio. It could equally be interpreted as stemming from Augusto Boal’s ‘Theatre of the Oppressed’, namely, from his preface to the 2000 edition: ‘I, Augusto Boal, want the Spectator to take on the role of the Actor and invade the Character and the stage. I want him to occupy his own Space and offer solutions.’ See: Boal, A., *The Theatre of the Oppressed*, (London: Pluto Press, 2019), xxi.

o campo de visão do cantor de bossa nova, que pronuncia suas letras quase como um sussurro.²⁰

Não estando restrita apenas ao som, esta analogia é também intrinsecamente espacial. O som profundo e reverberante do surdo que emana do chão, da roda de samba, da fraternidade de percussionistas que se olham uns aos outros enquanto se unem à batucada, contrasta fortemente com a imagem do poeta solitário e melancólico, tocando seu violão, enquanto admira pela janela o Cristo Redentor no alto do Corcovado. Caetano Veloso subverte *Corcovado*, ode de Tom Jobim à cidade. Afinal, o “cartão postal”, na canção original de Jobim, revela a localização do protagonista, o cantor de bossa nova, de maneira mais do que simplesmente geográfica, mas socialmente demarcada. Caetano rompe essa perspectiva de ponto único, acrescentando horror à beleza, condenação à redenção, “brutalidade e requinte”, sinalizando através do símbolo o legado duradouro do colonialismo dentro do status quo contemporâneo.²¹

Esses dois gêneros musicais, o samba e a bossa nova - estereótipos do Rio, com suas respectivas perspectivas espaciais e sociais - contribuem de alguma forma para descrever a dupla consciência que permeia a vida da grande maioria da população carioca, que ao fazer parte da cidade, da sua cultura, ao mesmo tempo estão espacialmente restritos ao norte, aos morros, separados da afluyente Zona Sul. Navegar ou afundar, outra forma possível de descrever a vida numa cidade fragmentada pelo espaço, pela classe e pela raça. O Rio, esta cidade dividida e unida pelo som, por uma certa entonação compartilhada, possui seu próprio espaço liminar. A praia, muitas vezes elogiada por ser um espaço democrático, é onde diferentes estratos sociais entram em contato. Talvez seja esse o motivo de Romano ter escolhido aquele local para a apresentação da performance *Chapéu Panorâmico*. A praia é o local público intersticial onde os mundos colidem em vez de coabitarem. Como na Capoeira, o ritmo tranquilo dos banhistas mal

in its own name a contradiction: an object that creates sound is named after the adjective describing the inability to hear (*surdo* means deaf in Portuguese). The syncopated drumbeat that the sound of the *surdo* creates, drowns everything around it except for the high-pitch rapid-fire hits of the tambourine. Such a sound field is set in contrast with another stereotype of the city, the sound of a guitar and the image of a passing sailboat ‘on the soft blue sea’ silently crossing the field of vision of the bossa nova singer, who utters his lyrics almost as a whisper.²¹

Not restricted to sound alone, the analogy is also intrinsically spatial. The deep reverberating sound of the surdo that emanates from the ground, from the samba circle, from the fraternity of percussionists that look towards each other as they become one with the beat, contrasts sharply with an image of a lone melancholic poet, picking at his guitar, while admiring the statue of Christ the Redeemer at the top of the Corcovado through his window. Caetano Veloso’s ambivalent and mischievous misquotation of Tom Jobim’s ode to the city, ‘Corcovado’, playfully subverts the ultimate musical cliché of Rio. The postcard view, in Jobim’s original song, betrays the location of the protagonist, a bossa nova singer, as one that is more than simply geographical but socially demarcated. Caetano disrupts that single point perspective, adding horror to beauty, damnation to redemption, ‘brutality and refinement’, signalling the enduring legacy of colonialism within the contemporary status quo.²²

These two musical genres, samba and bossa nova - stereotypes of Rio, with their respective spatial and social perspectives - go some way in describing a double-consciousness that pervades the lives of the vast majority of Rio’s population, being a part of the city, its culture, while also being restricted to the north and the hilltops, set apart from the affluent south. Sail or sink, another possible way of describing life in a city fragmented by space, class, and race. Rio, a divided city united by sound, by a certain shared

²⁰ O Barquinho, um clássico da bossa nova composta em 1961 por Roberto Menescal e Ronaldo Bôscoli.

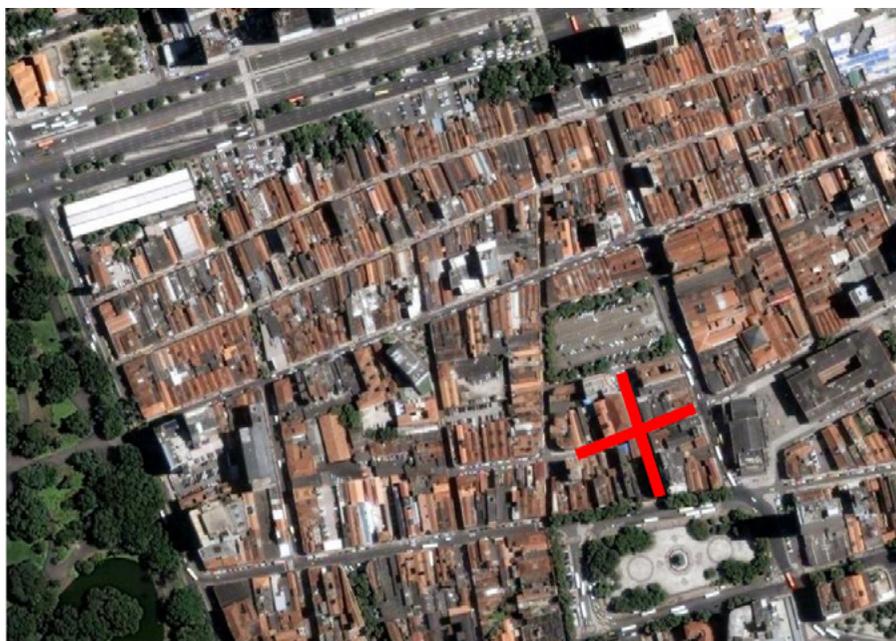
²¹ Caetano Veloso’s, O Nome da Cidade, interpretado por Maria Bethania em 1985, refere-se a famosa canção de Jobim, ‘Corcovado’, transformando ‘O Redentor que Lindo’ em ‘O Redentor, que horror, que lindo’.

²¹ This image is invoked in O Barquinho (The little boat), a classic bossa nova song, written in 1961 by Roberto Menescal and Ronaldo Bôscoli.

²² Caetano Veloso’s, O Nome da Cidade, released by Maria Bethania in 1985, refers to Jobim’s famous bossa nova track, ‘Corcovado’, in transforming ‘O Redentor que Lindo’ (The redeemer how beautiful) into ‘O Redentor, que horror, que lindo’ (The redeemer, what horror, what beauty).

disfarça o conflito social. Esta união é acompanhada por uma paisagem sonora própria e específica, uma cacofonia de ruído de trânsito e da rebentação das ondas, onde tanto as atividades barulhentas de lazer como a contemplação silenciosa são interrompidas pelo apelo dos vendedores de praia que anunciam os seus produtos, declarando a sua vontade de se manterem à tona.

Esta correlação entre som, linguagem e lugar convida outra digressão problematizando a autonomia destes, ao mesmo tempo que enfatizando suas intersecções. Mais uma vez, formulações geométricas, assim como modalidades sonoras e sociais se sobrepõem. Visto em retrospecto, não surpreende que um dos primeiros trabalhos de Romano com transmissão de rádio envolvesse a figura da cruz. Produzido no início dos anos 2000, *Cruz* consistia em um micro-rádio transmissor instalado de forma improvisada em locais específicos do centro antigo da cidade, transmitindo uma trilha selecionada pelo artista. Neste caso, a cruz não era uma referência à figura no topo do Corcovado, mas um gráfico secular, descritivo de duas linhas que se cruzam em



intonation, possesses its own liminal space. The beach, often praised for being democratic, is where different social strata come into contact. This is possibly the reason for Romano choosing that site for the performance of *Chapéu Panorâmico*. The beach is the interstitial public site where worlds collide rather than cohabit. Like in Capoeira, the leisurely pace of beach goers thinly disguises a social clash. This coming together is accompanied by its own specific soundscape, a cacophony of traffic noise and breaking waves, whereby both noisy leisure activities and silent contemplation are interrupted by the call of beach-vendors announcing their wares, declaring their will to keep afloat.

This correlation between sound, language and place invites one to digress, problematising both their autonomy, while emphasising the intersections between. Again, geometrical formulations, modalities of sound and social realities overlap. In retrospect, it is not surprising that one of Romano's earlier works with radio transmission involved the figure of the cross. Produced in the early 2000s, *Cruz* (Cross) consisted of a micro-radio installed impromptu to broadcast a soundtrack chosen by the artist across specific locations in the city's old centre. In this instance, the cross was not a reference to the figure standing at the top of Corcovado, but a secular graphic, descriptive of two intersecting lines in reference to the range of air waves being transmitted along the city's streets. Early in his trajectory, Romano chose to document this micro-radio transmission work, by marking a cross in red ink over an aerial photograph of Rio de Janeiro's city centre. On the ground, the mark covered the intersecting streets Imperatriz Leopoldina and Luis de Camões, almost in their entirety. The demarcation outlined the range of Romano's micro-radio broadcast, inadvertently celebrating the peculiar meeting of Portugal's greatest poet and Brazil's first empress, further emphasising the intersection of art and politics. The somewhat technical visual description of a work that does not lend itself to the field of visuality, thus transcends mere infographics.

referência ao possível espaço de recepção das ondas. No início de sua trajetória, Romano optou por documentar esse trabalho de micro transmissão de rádio, marcando uma cruz em tinta vermelha sobre uma fotografia aérea do centro da cidade do Rio de Janeiro. Neste caso, o risco percorria o cruzamento das ruas Imperatriz Leopoldina e Luís de Camões, quase em suas totalidades. A demarcação que delineava o alcance da micro-rádio de Romano, celebrava inadvertidamente o peculiar encontro do maior poeta português e da primeira imperatriz do Brasil. Outra vez a intersecção entre arte e política. Esta descrição visual um tanto técnica de uma obra que não se presta ao campo da visualidade, transcende assim a mera infografia.

Cruz foi também documentada em vídeo, gravado à noite a partir do interior de um carro cujo rádio estava sintonizado à micro transmissão. Neste breve segmento, a voz de Nico pode ser ouvida pelos alto-falantes do carro, complementando, mas também contrastando, com a atmosfera boêmia carioca que se desenrola do lado de fora do para-brisa. O carro dirige lentamente pelas ruas escuras e lotadas, com seus bares transbordando clientes embriagados, eles próprios alheios à transmissão de Romano e a qualquer outra coisa, por sinal. O rádio cai repentinamente em silêncio quando os limites da demarcação são violados. Tal interrupção lembra, ainda que de forma contrária, a transição abrupta que ocorre na cena de abertura do já citado *Rio 40 Graus*, de Nelson Pereira dos Santo. No filme, uma vista aérea sobre a Zona Sul é interrompida por uma nuvem, um branco monocromático, ou a “tela branca do cinema”, como mais tarde Caetano e Gil a descreveriam com tanta propriedade.²² Essa delimitação torna-se o dispositivo cinematográfico através do qual a câmara consegue saltar de uma cena para outra, contrastando a vista aérea, descolada, do lado afluyente da cidade com a subsequente imersão da câmara na precariedade da vida cotidiana na favela, no morro.



Cruz was further documented by a short film, recorded at night from the interior of a car with its radio syntonised to the micro-transmission. In this brief segment, Nico’s voice can be heard through the car’s speakers adding to, but also contrasting with the Carioca bohemian atmosphere playing out in front of the windscreen. The car drives slowly through the dark and crowded streets with its bars spilling out their inebriated customers, themselves oblivious to Romano’s transmission and to anything else for that matter. The radio goes silent as the limits of the demarcation are breached. Such an interruption is reminiscent, albeit in reverse, of the abrupt transition that takes place in the opening scene of Nelson Perreira dos Santo’s previously mentioned ‘Rio 40 Graus’. In the film, an aerial view over the wealthy Zona Sul (the South Zone) is interrupted by a cloud, a white monochrome, as Caetano and Gil would later so aptly describe it.²³ That delimitation becomes the cinematic device through which the camera is able to jump from one scene to another, contrasting the detached aerial view of the affluent side of the city with the subsequent immersion of the camera into the precarious day-to-day life of the favela on a hilltop.

Em *Cruz* é o som que é interrompido, estabelecendo o limite da transmissão. O silêncio é equiparado ao monocromático como o aparato de deslocamento espacial. Tal como na famosa composição 4'33" de John Cage que elimina a ação dos músicos e assim leva a atenção do público espectador para a paisagem sonora do auditório, com o silêncio em *Cruz*, Romano traz o público, de alguma forma, de volta à realidade que o rodeia. *Cruz* também lembra as narrativas peripatéticas de Rubens Fonseca quanto à discrepância entre as histórias comemoradas pelos nomes das ruas e a decadência contemporânea do tecido social e urbano do Rio. A dimensão de *Cruz* é, afinal, enquadrada pela Praça Tiradentes, Travessa das Belas Artes, Avenida Passos e Rua Gonçalves Lêdo. O Centro Cultural Hélio Oiticica está situado próximo ao centro da intersecção. Estes nomes de ruas complementam ainda mais as ruas que se cruzam em *Cruz*, invocando ligações trans-históricas entre a arte e a vida política da antiga capital do império português. As ruas e a instituição que as circunscrevem recordam e celebram vários momentos históricos: a tentativa da independência no século XVIII; a Missão Artística Francesa do século XIX; a reconfiguração do tecido urbano da cidade no início do século XX; e uma atitude de deriva urbana que artistas cariocas adotaram especialmente a partir da década de 1960. Este último já era um fator central no filme de Pereira dos Santos e encontra a sua última encarnação na prática do próprio Romano.

A relação criada por Romano entre a *Cruz* e seu entorno, através da figura gráfica da cruz - símbolo suprematista por excelência - parece afirmar um legado dentro da arte brasileira, que busca relacionar a abstração geométrica com o engajamento social. Essa conjunção é evidente na trajetória artística do próprio Hélio Oiticica, que se baseou nas contradições entre desenvolvimentismo e subdesenvolvimento, a dita arte erudita e cultura popular, neo-construtivismo e expressões da música e da dança. Tais precedentes tiveram, em grande medida, seu aspecto rude original higienizado pela distância histórica e pelas

With Romano's *Cruz* it is sound that is interrupted, establishing the limit to the transmission, equating silence with the monochrome as another apparatus of spatial displacement. Like John Cage's famous composition 4'33" that eliminated the musicians' actions and so turned attention back to the viewing public, to the soundscape of the auditorium, Romano's *Cruz*, brings the 'audience' back to the reality that surrounds them. Rubens Fonseca's peripatetic narratives also come to mind as they inadvertently, or not, frame the surrounding discrepancy between grandiose histories memorialised by such street names and the contemporary decay Rio's social and urban fabric. The spatial dimension in Romano's *Cruz* is further framed by Praça Tiradentes, Travessa das Belas Artes, Avenida Passos, and Gonçalves Lêdo street. The Hélio Oiticica Cultural Centre is situated just off the centre in this intervention. These street names further complement the intersecting streets in *Cruz*, invoking trans-historical connections between art and the political life of the once capital of the Portuguese empire. The streets and the institution that they circumscribe remember and celebrate several historical moments: the eighteenth-century struggle for independence from Portugal; the nineteenth century French Artistic Mission; the reconfiguration of the city's urban fabric at the dawn of the twentieth; and a flaneur attitude towards Rio that artists have adopted especially since the 1960s. The latter was already central to Perreira dos Santos' film and finds its latest incarnation in Romano's own practice.

The relationship between *Cruz* and its surroundings, represented through the figure of a cross - that Suprematist symbol *par excellence* - appears to affirm a legacy within Brazilian art, which seeks to relate geometric abstraction with social engagement. This conjunction was evident in Hélio Oiticica's own artistic trajectory, which drew on the contradictions between developmentalism and underdevelopment, 'high art' and popular culture, neo-constructivism and expressions within music as well

convenções expositivas impostas pelo mundo da arte. Em contrapartida, Romano parece querer recuperar um tipo de prática mais improvisada, precária e menos polida no seu envolvimento social. Isto pode ser superficialmente atribuído a uma mudança mais ampla na utilização da tecnologia, da rádio e da televisão como meios de comunicação unidirecionais, para a pós-Internet, que supostamente gerou uma esfera mais pluralista e multivocal. No entanto, para Romano, a obsolescência prolongada de uma tecnologia provocada pela chegada de outra parece menos importante do que o potencial político e sensível da própria obra. Na verdade, ao insistir em suportes analógicos, muitas vezes obsoletos, como principais meios de produção, o trabalho de Romano responde ao tempo conceptualmente ao invés da inovação técnica. Os compromissos sociais complexos e emaranhados que o artista invoca parecem refletir-se na natureza improvisada, adaptada ou apropriada e de baixa tecnologia das suas engenhocas. Por exemplo, em *Binóculos Sonóros* de 2016, Romano mescla ficção com uma vista panorâmica da cidade. Nesta peça, uma gravação sonora era emitida enquanto os visitantes ativavam os binóculos panorâmicos operados por moedas a partir de um ponto turístico com vista para a Baía de Guanabara, com o Pão de Açúcar erguendo-se proeminentemente à distância:

Com os Binóculos, a função do zoom óptico foi conectada a um mecanismo de engrenagem para que também servisse como controle de volume da própria gravação. Atribuo funções novas e distintas aos meus objetos, o mesmo acontece com os botões dos *Chuveiros Sonóros* e com o uso ocasional do megafone. Aqui não são as máquinas de ruído de Russolo que imito, mas as Combis que anunciam seus produtos através dos autofalantes presos ao teto, ao percorrer os bairros em direção à próxima parada do itinerário: *Rocinha, Rocinha!*²³

À medida em que a vista entra em foco, a gravação em *Binóculos* mergulha a narrativa fictícia na paisagem. Dois planos que se cruzam são formados por uma favela que corta a vista verticalmente e a fileira de edifícios no asfalto abaixo. Estes planos interrompem o quadro, como

as dance. Such precedents, have, to a large extent, had their original grittiness cleansed by historical distance and the exhibitive conventions imposed by the art world. By contrast, Romano seems to want to retrieve a more improvised, precarious, less polished type of practice within its social engagement. This may be superficially attributed to a broader shift in the use of technology, from radio and television as unidirectional media, to the post-internet, which has supposedly engendered a more pluralistic, multi-vocal sphere. Nevertheless, for Romano the protracted obsolescence of one technology brought about by the arrival of another seems less important than the political and sensible potential of the work itself. Indeed, by insisting on analogue, often obsolete supports, as primary means of production, Romano's work responds to time conceptually rather than merely via technical innovation. The complex and messy social engagements which the artist invokes, seem to be reflected in the improvised, adapted or appropriated, low-tech nature of his contraptions. For instance, in *Binóculos Sonóros* (Sonic Binoculars) of 2016, Romano merges fiction with a panoramic view of the city. In this piece, a sound recording was set to play as visitors activated coin-operated scenic viewers from a touristic vantage overlooking the Guanabara Bay with the Sugar Loaf Mountain rising prominently in the distance:

With the *Binóculos*, the optical zoom function was connected to a gear mechanism so that it also served as the volume control for the recording itself. I attribute new, distinct functions to my objects, it is the same with the knobs on the *Chuveiros Sonóros* (Sonic Showers) and my occasional use of the megaphone. Here it is not Russolo's noise machines that I emulate, but the merchant vans that announce their products through megaphones attached to the van's roof, as they drive along the neighbourhoods towards the next stop in their itinerary: *Rocinha, Rocinha!*²⁴

As the view comes into focus, the recording in *Binóculos* plunges a fictional narrative into the landscape. Two intersecting planes are formed as a favela hill vertically cuts across the row of concrete apartment buildings

²³ Romano em correspondência eletrônica com o autor, op. cit.

²⁴ Rocinha is one of Rio's largest favela communities. Romano in electronic correspondence with the author, op. cit.



se enfatizassem os graus de diferença presentes entre o espectador e o Pão de Açúcar. A narrativa fictícia revela uma ligação íntima com a cidade onde a memória pessoal e o tempo histórico se interligam:

Havia muito tempo que ele chegara ali, vindo não se lembra mais de onde; na verdade, tinha uma vaga lembrança de onde partira, mas agora a lembrança mais viva era esse colorido do Sol sobre a cidade. Essa cidade sem entradas nem saídas, onde ele chegara há tempos e que decidira ser sua, no acolhimento próprio das cidades grandes com suas ruas abertas, seus caminhos sempre disponíveis para o passeio, seus habitantes gentis. Uma recordação havia, a do templo, esse que subia acima de todas as outras construções, sempre fora sua obra preferida, quisera ele ter trabalhado na construção do templo como trabalhara em tantos outros prédios. Agora, ao olhar para ele, suas lembranças se confundiam, o passado, o templo e o futuro, a saída de sua terra, a chegada nessa terra, o pertencimento `aquelas paredes de concreto; o templo significava pra ele isso tudo e mais; ele não precisava sonhar enquanto estivesse ali, a cidade com seus muros de concreto, esse era o sonho realizado.²⁴

below. It interrupts the frame, as if emphasizing the degrees of difference between the viewer and the Sugar Loaf. The fictional narrative reveals an intimate connection with the city where personal memory and historical time are interconnected:

He had arrived there a long time ago, having come from somewhere now forgotten; actually, he had a vague memory of where he had left from, but now his most vivid memory was this colourful sunlight on the city. This city without entrances or exits, where he had arrived quite a long time ago and decided was his own, in the welcoming that is proper to large cities with their open streets, their many paths always available for going about, their well-mannered residents. He had a recollection of a temple, that rose above all the other constructions; it had always been his favourite work, he wished that he had worked on the construction of the temple just as he had worked on so many other buildings. Now, when he looked at it he had mixed memories; the past, the temple and the future, his departure from his land, his arrival at this land, his belonging to those concrete walls. The temple meant all of this to him and more. He didn't need to dream while he was there – the city and its concrete walls, this was his dream come true.²⁵

²⁴ Transcrição em: Bueno, Floriano Romano: Muro de Som, op. cit.

²⁵ Excerpt from the English translation of the fictional narrative in Binóculos. See: Bueno, Floriano Romano: Muro de Som, op. cit.

Em algum momento da década de 1960, Marcel Gautherot retrataria o Rio visto de cima, revelando a passagem do tempo através da paisagem urbana que toma para si o território do mar. O fotógrafo capturou assim diferentes momentos em aterros foram construídos, como que revelando distintas camadas arqueológicas. O Passeio Público, a Praça Paris de Pereira Passos e o Parque do Flamengo, ainda em construção na época, surgem sob o olhar Barroco da Capela da Glória - talvez o próprio 'templo' referido na passagem acima - testemunho da paisagem urbana invasora que acabaria por ocupar todo seu entorno. Tais fotografias, como também a vista através dos Binóculos na instalação no Parque das Ruínas, ofuscam, no entanto, o esforço humano por trás de tais construções. Em *Histórias Anônimas* de 2022, Romano busca dar voz, mesmo que apenas simbolicamente, àqueles trabalhadores anônimos cuja mão de obra está inscrita no ambiente construído da cidade. Há, na conjunção de ambas as obras, *Histórias e Binóculos*, a vontade de escavar o ordinário, de resgatar as histórias dos despossuídos da paisagem urbana concreta, de descascar a superfície da imagem para revelar algo talvez mais próximo da verdade, uma história que nem sempre é confortável. Enquanto os 'construtivistas argumentavam que a arte deveria dissolver-se na sociedade', Romano entende tal afirmação como representando uma 'virada política necessária'.²⁵

Colocando-se numa zona de desconforto, logo em seguida à experiência de *Cruz*, Romano cria uma performance onde caminha por ambientes urbanos lotados carregando um alto-falante adaptado em forma de mochila. Na performance *Falante*, de 2007, o artista relembra o teatro do absurdo, mergulha em mercados e praças públicas, completando a paisagem sonora dos vendedores ambulantes e das pechinchas de quiosque com o auxílio de sua mochila especialmente adaptada. A engenhoca servia para amplificar uma declaração emitida em vários níveis e entonações, proferida por microfone à maneira típica dos vendedores ambulantes chamando atenção aos seus

²⁵ Romano em correspondência eletrônica com o autor, op. cit.

Sometime during the 1960s, Marcel Gautherot would picture Rio from above, revealing the passage of time through the urban landscape that pushes itself into the territory of the sea. The photographer captured different instances when land was reclaimed, as if uncovering distinct archaeological layers. The Passeio Público, Pereira Passos' Praça Paris and the Flamengo Park, still in construction at the time, appear under the watchful eyes of the Baroque Gloria Chapel - possibly the 'temple' referred to in the above passage - a witness of the encroaching cityscape that would eventually engulf it. Such photographs, and indeed the view through the *Binóculos* in the installation at Parque das Ruínas, nevertheless obfuscate the human effort behind such constructions. Romano's *Histórias Anônimas* of 2022, seeks to give voice, even if only symbolically, to those anonymous workers whose labour is inscribed in the built environment of the city. There is, in the conjunction of both works, *Histórias and Binóculos*, the will to excavate the ordinary, to retrieve the stories of the dispossessed from the concrete cityscape, to peel away the surface of the image to reveal something closer to the truth perhaps, a story or history that is not always comfortable. While the 'constructivists argued that art should dissolve within society', Romano understands such an assertion as a 'necessary political turn'.²⁶

Placing himself in a zone of discomfort, not long after the experience of *Cruz*, Romano would walk into crowded urban environments carrying a loudspeaker adapted within a rucksack. In the performance *Falante* (Speaker) of 2007, the artist recalled the theatre of the absurd, by plunging into marketplaces and public squares, adding to the soundscape of street vendors and kiosk hagglers with the aid of his specially adapted rucksack. The contraption served to amplify a statement uttered through a microphone at varying levels and intonation, in the manner typical of street vendors calling for attention to their wares. Surprised and amused passers-by turn towards the artist, confused by the bizarre transmission.

²⁶ Romano in electronic correspondence with the author, op. cit.



In paying attention, they are themselves disregarding or disobeying the artist's plea: 'No, noooo, no, do not pay attention'. Brandon LaBelle described this work, in all its ambivalence, as follows:

As a stroll, the work draws out an uncertain line between the sounding body and those who hear. On one hand, it calls attention to itself through an amplification that immediately bursts onto the public scene—people turn, looking, wondering. . .—while demanding that one also ignore the meandering figure. Such a confusing gesture plays havoc on the scene of the sidewalk, and the mediation between private and public. Rather than a participatory and instrumental redefining of the body— as a liberating gesturing movement—Romano as walker numbly circulates as an acoustical pest. His sonic city is an instrument that stages the difficulty of finding autonomy or integration, and instead, performs as an antagonistic nuisance. His noise-machine enacts its own failure by producing the conditions it seems to aim against. *I don't want your attention leads to I can't get rid of your attention.* Locating his walk within the city, as a meandering step, Romano supports the project of the free walker as well as complicating this with his own script.²⁷

produtos. Transeuntes surpresos ou achando graça voltam-se para o artista, confusos com a transmissão bizarra. Ao prestarem atenção, eles próprios desconsideram ou desobedecem ao apelo do artista: 'Não, nãooooo, nãooooo, não preste atenção'. Brandon LaBelle descreveu este trabalho, em toda a sua ambivalência, da seguinte forma:

Como num passeio, a obra traça uma linha incerta entre o corpo que soa e quem ouve. Por um lado, chama a atenção para si através de uma amplificação que irrompe imediatamente na cena pública – as pessoas viram-se, olham, interrogam-se. . .—enquanto exige que se ignore também a figura sinuosa. Um gesto tão confuso causa estragos na cena da calçada e na mediação entre o privado e o público. Em vez de uma redefinição participativa e instrumental do corpo – como um movimento gestual libertador – Romano, como caminhante, circula entorpecidamente como uma praga acústica. Sua cidade sonora é um instrumento que encena a dificuldade de encontrar autonomia ou integração e, em vez disso, atua como um incômodo antagonico. Sua máquina de ruído representa seu próprio fracasso ao produzir as condições contra as quais parece visar. De não quero sua atenção a não consigo me livrar de sua atenção. Situando sua caminhada dentro da cidade, como um caminho sinuoso, Romano apoia o projeto de um livre caminhante e também o complica com seu próprio roteiro.²⁶



²⁶ LaBelle, B., *Acoustic Territories: Sound, Culture and Everyday Life*, (New York and London: Continuum, 2010), pp. 104-5.

²⁷ LaBelle, B., *Acoustic Territories: Sound, Culture and Everyday Life*, (New York and London: Continuum, 2010), pp. 104-5.

Se *Falante* questiona a autoridade da voz mediada, outros trabalhos subsequentes performáticos e itinerantes provocam um sentimento semelhante de estranhamento. É o caso de *Máscara Sonora*, originalmente apresentada em 2011, em que o artista repele o público invocando o perigo e/ou a contaminação, emitindo um aviso que se torna ainda mais real, após a sua recente reencenação no contexto de uma pandemia global em 2022. Em ambas suas iterações, o artista atravessa a cidade usando uma máscara respiratória equipada com alto-falantes em vez de filtros de ar, emitindo o som de uma respiração pesada e sofrida:

A ideia por trás dessa intervenção urbana era propor micro-interferências, de gerar uma instância excepcional dentro dos padrões mais amplos de circulação, interferindo na suas regras e objetivos. Ninguém anda em público sem motivo. Se consegui chamar a atenção dos outros para algo que não tem nenhuma função imediata, então entendo isso como uma maneira de abrir a possibilidade de uma vivência que vai além da pura funcionalidade.²⁷

Em *Falante* assim como nesta mais recente iteração de *Máscara Sonora*, o “mergulho do corpo” nestes aglomerados de gente, evoca uma teatralidade que decorre da participação de Romano nas experiências do Teatro do Oprimido de Augusto Boal durante a década de 1990. O artista provoca o seu (involuntário) público a reagir, tornando-o um ator improvisado, ao mesmo tempo que o artista se coloca numa posição de intensa vulnerabilidade; aqui também poderíamos lembrar as chamadas experiências de Flávio de Carvalho, por exemplo.²⁸ Romano é, de fato, um ser social transeunte, ele se posiciona no meio, não pertencendo nem a um grupo nem ao outro. Em vez disso, ele atua numa espécie de deriva social. Talvez tenha sido por essa condição que se envolveu com projetos de rádios comunitárias, com *O Inusitado*, seu programa regular na Rádio Madame Satã, no bairro da Lapa, entre 2002 e 2004. Para seu programa, Romano convidava artistas, músicos, poetas ou quem quer que tivesse algo a dizer em suas transmissões semanais. Tais atividades coincidiram com a incursão do artista no campo acadêmico,

If *Falante* questions the authority of the mediated voice, other subsequent itinerant performative works provoke a similar sense of estrangement. Such is the case of *Máscara Sonora* (Sonic Mask), originally performed in 2011, in which the artist repels the public by invoking danger and/or contamination, issuing a warning that becomes all the more real, following its recent re-staging in the context of a global pandemic in 2022. In both iterations of the performance, the artist walked across the city wearing a respirator mask fitted with loudspeakers instead of air filters, emitting the sound of heavy breathing.

The idea of this urban intervention was about micro-interferences, about generating an exceptional instance within wider patterns of circulation, within their rules and objectives. No one walks in public for no reason. If I managed to call the others' attention towards something that does not serve any immediate function, then I understand that act as a means towards opening up the possibility of a lived experience that goes beyond the appropriation of life by pure functionality.²⁸

In *Falante* and this most recent iteration of *Máscara Sonora*, the ‘plunging of one’s body’ into the masses evokes a theatricality that stems from Romano’s participation in Augusto Boal’s Theatre of the Oppressed experiments during the 1990s. The artist provokes his (involuntary)



²⁷ Romano em correspondência eletrônica com o autor, op. cit.

²⁸ Flávio de Carvalho é considerado pioneiro da performance no Brasil. Em sua ‘Experiência n.3’ (1956) o artista se vestiu com seus trajes para o ‘homem tropical’. Estes consistiam de uma saia, meias-calças, e camiseta com tecido transparente. Em ‘Experiência n.2’ (1931) o artista andou sem retirar seu chapéu e no sentido oposto de uma procissão de Corpus-Cristi, o que o levou a ter que fugir das agressões dos beatos.



ao ingressar como aluno de pós-graduação na Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio, onde hoje leciona. Estudando com importantes figuras do meio como Gloria Ferreira e Lygia Pape, nesta época também formou fortes e duradouras amizades com outros artistas como Ronald Duarte, Guga Ferraz e Alexandre Vogler. Foi nessa época também quando surgiu um fenômeno de grupos artísticos, consistindo em atividades como lambe-lambe nas ruas da cidade, propostas por coletivos como Atrocidades Maravilhosas - um jogo de palavras com o slogan do próprio Rio.

Mais de duas décadas separam *Cruz*, produzida naquele período de formação no início dos anos 2000, e a instalação *Esquina*, peça central da recente exposição de Romano na Futuros - Arte e Tecnologia. Esta última consistia em uma série de paredes, adjacentes ou cruzando uma parede fixa que separa o espaço da galeria do patamar das escadarias. Sensores de movimento foram posicionados ao longo da instalação, acionando alto-falantes que emitiam uma série de sons referenciando a paisagem sonora da cidade. Pintadas em vermelho, amarelo e azul, as paredes davam volume às cores primárias planas, preferidas por de Stijl, outra referência histórica significativa para o neo-constructivismo brasileiro. Quando as paredes de *Esquina* estavam sendo pintadas, Romano notou uma semelhança ao Ballet Neoconcreto de Lygia Pape e Reynaldo Jardim, de 1959, talvez não se dando conta de que *Esquina* também lembra seu próprio trabalho, *Cruz*, ao ativar o som através dos movimentos do visitante pelo espaço e pela própria forma da instalação.

audience to re-act, to become impromptu actors, while also placing himself in a position of intense vulnerability; here we might also recall the 'experiences' of Flávio de Carvalho for example.²⁹ Romano is in fact that pivotal social being, placed in-between, not belonging to one group or the other. Instead, he acts as a type of social flaneur. Perhaps it was through this condition that he became involved with community radio projects, with the *O Inusitado*, his regular programme on Radio Madame Satã between 2002 and 2004. The station was based in the bohemian neighbourhood of Lapa, where Romano invited artists, musicians, poets or whoever had something to say for his weekly broadcasts.

Such activity was concurrent to the artist's incursion into the academic field, once he enrolled as a postgraduate art student at the Escola de Belas Artes at Rio's Federal University, where he now teaches. Studying with major figures such as Gloria Ferreira and Lygia Pape, he also forged strong and long-lasting friendships with fellow artists including Ronald Duarte, Guga Ferraz and Alexandre Vogler. A phenomenon of artistic gatherings emerged at that time, consisting of flyposting and other street art activities proposed by collectives such as Atrocidades Maravilhosas - a play on words between 'atrocidity', 'city', and Rio's own slogan 'Cidade Maravilhosa' (Marvelous city).

Over two decades separate *Cruz*, which was produced during that formative period in the early 2000s, and the installation *Esquina* (Street Corner), the centrepiece in Romano's recent exhibition at Futuros - Arte e Tecnologia. It consisted of a series of custom-built walls, placed adjacent to or intersecting an existing wall, which separates a landing from the gallery space. Movement sensors were placed along the installation, setting off speakers which emitted a range of sounds referencing the city's soundscape. Painted in red, yellow, and blue, the walls gave volume to the flat primary colours favoured by de Stijl, another significant historical reference for Brazilian neo-constructivism. As the walls

²⁹ Flávio de Carvalho is considered a pioneer of performance art in Brazil. His 'Experiência n.3' (1956) saw the artist walking in public dressed in his self-made costume for a 'tropical man' consisting of a pleated skirt, stockings, and transparent top. In 'Experiência n.2' (1931) the artist walked against the flow of a religious procession wearing his hat, leading to him being attacked by the mob.

O som em *Esquina* é composto por uma sequência aleatória. Quatro pontos emitem oito tipos de sons que se misturam: ruídos de motores, ônibus, motos, carros, seu movimento e assim por diante. Esses sons não podem ser ouvidos individualmente, nem permanecem no mesmo lugar. Eles reaparecem em um outro momento emitidos em outro ponto da instalação. Através desta repetição ocorre uma sensação temporal, uma espécie de *déjà vu*. Há uma territorialização do espectador que se dá em relação à obra.²⁹

Pensando em *Esquina*, Romano se lembra de ter assistido a uma palestra de Claudio Ulpiano, filósofo de renome durante a década de 1990. Dessa palestra, o artista relata o seguinte:

Ulpiano usa o exemplo de uma criança que morava em Macaé na década de 1950. Uma noite, às 21h, as luzes da cidade se apagaram. Para evitar o medo do escuro, a criança assoviava. Segundo Ulpiano (utilizando um conceito de Deleuze e Guatarri), esse assovio pode ser entendido como um *ritornello* [um retorno que restabelece a consistência ao invés da ruptura]. Tal é a função da arte; territorializar e desterritorializar.³⁰

Para Romano, na instalação o som atua:

[...] como um ponto numa página em branco, que cria um território ao mesmo tempo que desterritorializa tudo o que está fora dele. O contrário acontece quando o foco está na página, então é o ponto que se desterritorializa. Um fenômeno semelhante ocorre com *Falante* onde há uma oscilação entre o indivíduo e a multidão, onde se é eu e também multidão, algo semelhante a 'O Homem da Multidão' de Edgar Allan Poe, que foi referência naquela obra.³¹

Existem óbvias distinções entre o projeto para a instalação *Esquina* - no interior do espaço ultramoderno e de alta tecnologia da galeria Futuros: Arte e Tecnologia - e aquela cruz virtual que Romano há muitos anos atrás marcou no mapa do centro, das ruas adjacentes ao Centro de Artes Hélio Oiticica. Na verdade, tais diferenças não são maiores do que aquelas entre o narrador e o personagem do velho em O "Homem da Multidão", de Poe. Enquanto em *Cruz* a multidão está alheia à obra, em *Esquina* a obra responde ou segue os indivíduos através do seu labirinto. Ao mesmo tempo, um processo de tradução, no sentido etimológico da palavra, como o ato de carregar algo de um lugar para outro, está em jogo em ambas as obras. A forma cruciforme criada

in *Esquina* were being painted, Romano remembered Lygia Pape and Reynaldo Jardim's *Ballet Neoconcreto* of 1959, perhaps not realising that *Esquina* also looks back to his own work, *Cruz*, by activating sound through the visitor's movements across space.

The sound in *Esquina* is composed of a random sequence. Four points emit eight types of sound which become mixed: the noise of engines, buses, motorbikes, cars, their movement and so on. These sounds cannot be heard individually, nor do they remain in the same place. They reappear in a different moment emitted from another point within the installation. Through this repetition a temporal sensation occurs, a kind of *déjà vu*. There is a territorialisation of the spectator that takes place in relation to the work.³⁰

Thinking about *Esquina*, Romano remembers attending a lecture by a Claudio Ulpiano, a philosopher of local repute during the 1990s. From that lecture, the artist recounts the following:

Ulpiano uses the example of a child living in Macaé in the 1950s. One night, at 9pm the city lights went out. To avoid his fear of darkness, the child whistled. According to Ulpiano (using a concept from Deleuze and Guatarri), that whistle can be understood as a *ritornello* [a return that re-establishes consistency as opposed to rupture]. Such is the function of art; to territorialise and deterritorialise.³¹

For Romano, within the installation, sound acts:

[...] like a dot on a white page, it creates a territory while deterritorialising everything that lies outside it. The opposite is true when the focus is on the page, then it is the dot that becomes deterritorialised. A similar phenomenon takes place with *Falante* where there is an oscillation between the individual and the crowd, where one is both self and crowd, something akin to Edgar Allan Poe's 'The Man of the Crowd', which was a reference in that work.³²

That virtual cross Romano drew on the map over the colonial streets adjacent to the Hélio Oiticica Centre and the recent installation of intersecting walls within the interior of the ultra-modern high-tech Futuros - Arte e Tecnologia gallery space, nevertheless present obvious distinctions between each other. Indeed, such

pelas ruas que se cruzam e que permitiam aos transeuntes receber ondas de rádio em *Cruz*, é trazida para o espaço da galeria em *Esquina*, dando forma, volume, delimitando a passagem ou permitindo o fluxo.

Podemos entender a relação entre as formas cruciformes de *Esquina* e as *Esquinas*, os desenhos que as circulam nas paredes do entorno como traduções uma da outra. Singular e plural, uma dimensão fala com a outra, ou para ser mais preciso, as duas dimensões falam com as três dimensões. Os desenhos são a priori ou a posteriori em relação à instalação? São rascunhos para uma performance futura ou registram traços de movimentos já ocorridos? Walter Benjamin observou que boas traduções inevitavelmente traem suas fontes e os desenhos de Romano não são exceção neste sentido.³² Nesses desenhos, a intersecção entre horizontais e verticais, aquele velho diagrama cartesiano, é praticamente rejeitada. Em vez disso, Romano descreve suas *Esquinas* como perspectivas simultâneas:

Não são representações bidimensionais, são afirmações temporais de lugares através do som. Os múltiplos espaços que surgem a partir das divisões formadas pelas trajetórias das linhas, têm a particularidade de não permitir um único ponto de vista, pois a mesma linha que gera um plano, muda de direção e outros planos aparecem. Isto neutraliza o vazio do fundo branco, com as linhas suspensas no espaço, produzindo vários pontos de fuga. *Esquinas* são uma forma de perspectivismo, são bastante distintas, por exemplo, das 20 *Lignes au Hazard* de Morellet. As *Esquinas* são uma resposta à diferença entre o olhar direto e a noção de perspectiva, são o produto de uma trajetória que começa com a ação nas ruas e chega nesses desenhos, como são percebidos dentro de uma galeria.³³

Romano gosta de dizer que com a retrospectiva “Sonar”, na Casa de Cultura Laura Alvim com curadoria de Gloria Ferreira, ele saiu da rua e veio para dentro da galeria. Nessa exposição, em uma das poucas casas remanescentes de frente para a praia de Ipanema, a obra *Turbina*, uma parede sonora produzida por uma configuração de alto-falantes em forma de grelha, reproduzia o som do mar, para o qual ela própria estava voltada. A palavra sonar, pode ser

differences are not dissimilar to those between the narrator and the character of the old man in Poe’s ‘The Man of the Crowd’. While in *Cruz* the crowd is oblivious to the work, in *Esquina* the work responds to or follows individuals through its maze. At the same time, a process of translation, in the etymological sense of the word, as the act of carrying something from one place to another, is at play in both works. The cruciform shape created by the intersecting streets which allowed passers-by to receive radio waves in *Cruz*, is brought into the gallery space with *Esquina*. It is given shape, volume, delimiting passage or allowing the flow.

Other translational processes are articulated from the cruciform walls of *Esquina* to the gallery walls surrounding it, where a series of drawings, Romano’s *Esquinas* (Street Corners), were hung. Singular and plural, one dimension speaks to the other, or to be more precise, two-dimensions speak to three-dimensions. Are these drawings a-priori or a-posteriori to the installation? Are they drafts for a future performance, or do they record traces of movements that already occurred? Walter Benjamin had observed that good translations are inevitably also betrayals and Romano’s drawings are no exception.³³ In those drawings, the intersection between horizontals and verticals, the old cartesian grid, is all but rejected. Instead, Romano describes these as ‘simultaneous perspectives’:

They are not two-dimensional representations but temporal affirmations of places through sound. The multiple spaces that become divided by the trajectories of the lines, have the peculiarity of not allowing a single point of view, since the same line that generates a plane, changes direction and other planes appear. This neutralises the emptiness of the white background, with the lines suspended in space producing several vanishing points. *Esquinas* are a form of perspectivism, they are quite distinct from, for example, Morellet’s 20 *Lignes au Hazard*. *Esquinas* are an answer to the difference between the direct gaze and the notion of perspective, they are the product of a trajectory that begins with the action in the streets and that arrives at how those drawings are perceived within a gallery.³⁴

³² Benjamin, W. ‘The task of the Translator’, in: Bullock, M. and Jennings, M. W. (eds.) Walter Benjamin: Selected Writings Volume I, 1913-1926, (Cambridge, MA and London: The Belknap Press of Harvard University Press, 1996), pp. 253-63. Originalmente escrito em 1923 como ‘Die Aufgabe des Übersetzters’.

³³ Romano em correspondência eletrônica com o autor, op. cit.

³³ Benjamin, W. ‘The task of the Translator’, in: Bullock, M. and Jennings, M. W. (eds.) Walter Benjamin: Selected Writings Volume I, 1913-1926, (Cambridge, MA and London: The Belknap Press of Harvard University Press, 1996), pp. 253-63. Written in 1923 originally as ‘Die Aufgabe des Übersetzters’.

³⁴ Romano in electronic correspondence with the author, op. cit.

decomposta em som e ar, denotando meio e suporte, temas recorrentes de uma prática que se conjuga na tradução. O exterior e o interior, o real e a sua reprodução, confrontam-se e contaminam-se tornando-se ecos indistinguíveis. Na ocasião, Gloria Ferreira citou John Cage em referência à obra de Romano, afirmando que: “Não existe espaço ou tempo vazio”. Como o som só pode ser medido através do tempo e do espaço, a citação parece realmente adequada. No entanto, Cage talvez não seja a influência mais direta aqui. Como referência legitimadora, ele serve para indexar a obra do artista que se encontra fora de sintonia com o cânone, do *mainstream*. O tempo da história da arte e o seu lugar geopolítico constituem eles próprios delimitações, outras formas de compreender, como traduções talvez, aquele branco monocromático no filme de Pereira dos Santos, o aparelho divisor, criador de barreiras, cortinas de fumaça, chame-o como quiser.

Depois de *Sonar e Muro de Som*, *Turbina* reaparece na recente exposição de Romano “A Pele do Mundo”, trazendo, ou transportando, o som das ondas para dentro do espaço



The first time Romano exhibited ‘indoors’, as he likes to describe it, was at his retrospective ‘Sonar’, curated by Gloria Ferreira at Casa de Cultura Laura Alvin, one of the few remaining houses facing Ipanema beach. The word sonar, can be broken into *som* and *ar* (sound and air), denoting medium and support, recurring themes of a practice that comes together in translation. In that exhibition, *Turbina*, a wall of sound produced by a grid-like configuration of speakers, reproduced the sound of the sea, towards which it was itself facing. The outside and the inside, the real and its reproduction, confront and contaminate each other becoming indistinguishable echoes. For the occasion, Gloria Ferreira quoted John Cage in reference to Romano’s work, claiming that: ‘Não existe espaço ou tempo vazio’ (There is no empty space or time). As sound can only be measured through time and across space, the quote seems indeed apt. Yet, Cage is perhaps not the most direct influence here. Rather, as a legitimising reference he serves to index a particular work of an artist at a significant remove from the canon, from the mainstream. The time of art history and its geopolitical place stand as delimitations themselves, translations perhaps of that white monochrome in ‘Pereira dos Santos’ film, the dividing apparatus, that creates barriers, smokescreens, call it what you will.

After *Sonar* and *Muro de Som*, *Turbina* reappears at Romano’s recent exhibition ‘A Pele do Mundo’, bringing, or carrying over, the sound of waves, their soundwaves, into the gallery space. It contrasts with the Russolo-like sound of machines in motion emitted from *Esquina* on the floor below. Nature and the machine compete in the interstice between one gallery space and the other. The upper floor offered respite in the form of the *Espreguiçadeiras Sonoras* (Sonic Lounge Chairs) and the *Chuveiros Sonoros* (Sonic Showers) set behind the wall of sound of *Turbina*, its artificiality thinly concealed by the ludic nature of the objects themselves.

da galeria. Estes sons contrastam com o som de máquinas em movimento, tipo Russolo, emitido pela *Esquina*, no andar de baixo. A natureza e a máquina competem no interstício entre um espaço e o outro. No piso superior um descanso se oferece na forma das *Espreguiçadeiras Sonoras* e dos *Chuveiros Sonoros*, instaladas atrás da parede sonora da *Turbina*, cuja artificialidade mal disfarçava a natureza lúdica dos próprios objetos.

As *Espreguiçadeiras Sonoras* são obras site-specific que se tornaram site-oriented. Assim como a *Turbina*, que originalmente foi colocada de frente para a praia de Ipanema, elas foram planejadas para ficar de frente para a Baía de Guanabara, onde imagem e som se complementam e fazem a passagem de um para o outro.³⁴

Romano transformou chuveiros em alto-falantes, permitindo ao público ajustar o volume em vez da pressão da água. Aqui ocorre outra vez uma transposição onde uma atividade solitária se torna pública enquanto uma substância, a água, é substituída pelo som. Neste caso, não o som da água, ou do mar como em *Turbina*, mas o som de alguém cantando, aparentemente alheio ao fato de que está sendo ouvido pelos outros. A obra brinca com a suposta desinibição que acompanha a sensação de estar absolutamente só. Com os chuveiros, um aspecto performativo é apresentado ou imposto através da ação de interagir com a obra. De pé, sobre a base elevada do chuveiro, o espectador torna-se ator, personificando os sons emitidos, a voz do cantor solitário. Já no caso das *Espreguiçadeiras Sonoras*, o visitante mergulha no som do mar, porém, desta vez de forma mais introspectiva. Seu ângulo de visão está voltado para o teto, seu corpo ainda está à vista dos outros, mas a pessoa deitada na espreguiçadeira não está necessariamente ciente de tal fato. As duas obras da galeria superior, *Chuveiros* e *Espreguiçadeiras Sonoras*, com as respectivas posições dos corpos dos participantes - vertical e horizontal - referenciam e repetem as dimensões das obras apresentadas na galeria abaixo, onde *Esquina* e as *Esquinas*, cobrem o chão e as paredes. Essa observação formal aparentemente insignificante tem, no entanto, consequências profundas.

The *Espreguiçadeiras Sonoras* is a site-specific work that became site-oriented. Like *Turbina*, which was originally placed facing Ipanema beach, it was intended to face Guanabara Bay, whereby image and sound complement each other and make the passage from one to another.³⁵

Romano, transformed shower heads into loudspeakers, allowing the public to adjust the volume instead of the water pressure. There is a transposition also taking place here whereby a solitary activity is turned public while the substance of water is replaced by sound. Not the sound of water, or the sea in *Turbina*, but the sound of someone singing, seemingly oblivious to the fact that s/he is being heard by others. The work plays on the disinhibition that comes with the knowledge of being absolutely alone. With the showers, a performative aspect is presented or imposed through the action of interacting with the work. Standing upon the elevated base of the shower, the spectator becomes an actor, personifying the sounds emitted, the lone singer's voice. With the sonic lounge chairs, on the other hand, the visitor also plunges into the sound of the sea, this time in a more introspective manner. The angle of sight is turned towards the ceiling, the body is still within the view of others, yet whoever is lying down



Ao abordar uma obra que envolve o som através das suas características físicas, fenomenológicas, através da posição do visitante/espectador/participante que as ativa, questiona-se invariavelmente a especificidade do meio da arte sonora.

A arte sonora tornou-se cada vez mais distanciada, categorizada como prática artística distinta, como o próprio uso do termo “artes visuais” revela. Pode-se dizer que tal fenômeno faz parte de uma tendência maior quando a arte moderna passa a ser compreendida, historicizada e institucionalizada através da associação de uma disciplina com o seu suporte específico. Isto pode parecer uma afirmação óbvia, mas tais generalizações podem parecer evidentes mesmo na escrita de autores como Brandon LaBelle, que defende a agência do som e/ou das obras sonoras sobre o campo político social. É o caso do som ser muitas vezes considerado isoladamente do visual. No entanto, Labelle também discute a noção do acusmático como um espaço de reconhecimento que se relaciona com o que é ouvido acima do que é visualmente verificável.³⁵ LaBelle chama nossa atenção para a definição de Michel Chion onde o acusmático é considerado como uma “zona flutuante” onde o visual e o sonoro não apenas se complementam, mas são mutuamente desafiadores.³⁶

Romano, embora muitas vezes definido como artista sonoro, produz obras que – após consideração – recusam ser categorizadas de maneira estreita. Seu trabalho questiona a própria base dessas separações, referindo-se a momentos da história da arte em que tais divisões ainda eram porosas: a vanguarda histórica e as neo-vanguardas da década de 1960, especialmente aquelas que surgiram no Rio de Janeiro. Seu trabalho procura recuperar a ambivalência entre o que está dentro e o que está fora de um determinado campo, quer estejamos pensando na arte contemporânea de forma mais geral ou na arte sonora especificamente. Tais divisões disciplinares são consideradas membranas filtrantes, algo semelhante a uma camada de pele.

on the lounge chair is no longer necessarily aware of such a fact. The two works in the upper gallery, *Chuveiros* and *Espreguiçadeiras Sonoras*, with the respective positions of participants' bodies - vertical and horizontal - reference and repeat the dimensions of the works presented in the gallery below, *Esquina* and the *Esquinas*, one covering the floor, the other the walls. Such a seemingly insignificant formal observation has nevertheless profound consequences. By approaching work that involves sound through its physical, phenomenological characteristics, one invariably questions the specificity of sound art, through the position of visitor/spectator/participant who activates the works.

The discipline of sound art has become increasingly detached, categorised as distinct from the more commonly accepted domain of art practice, one that today is revealingly described as *visual arts*. Modern art has come to be understood, historicised, and institutionalised, through the association of a particular ‘discipline’ with its specific medium. This might seem an obvious statement to make, yet disciplinary boundaries are pervasive, even when authors such as Brandon LaBelle defend the agency of sound and/or sonic works over the social political field, sound is often considered in isolation from the visual. Labelle extolls the acousmatic as a space of recognition that relates to what is heard over and above to what is visually verifiable.³⁶ He summons Michel Chion’s definition of the acousmatic effect, as a ‘fluctuating zone’ whereby the visual and the sonic not only complement each other but are mutually challenging.³⁷

Romano, although often defined as a sound-artist, produces work that - upon closer inspection - refuses to be categorised within such a narrow spectrum. His work questions the very basis of these separations by referring to moments in art history when boundaries were still porous: the historic avant-garde and the neo avant-gardes of the 1960s, particularly those arising in Rio de Janeiro. His work seeks to retrieve the ambivalence between what

Ao traduzir o visual para o sonoro, suas experiências sensoriais se complementam. Romano lembra assim as palestras de Ulpiano sobre o som, sua função e poética:

Lembro-me novamente do filósofo Claudio Ulpiano e sua descrição do canto dos pássaros, na qual observou que: 'um pássaro tem dois cantos diferentes, um direcionado à reprodução e outro para alertar contra o perigo.

Ambos são funcionais, um para a preservação da espécie e outro para a preservação de si mesmo. Porém existe um terceiro tipo de canto que não tem função, é o canto do amanhecer, o mais belo de todos.

Quando o pássaro é banhado pelas ondas de luz, ele retribui essa experiência por meio de ondas sonoras. O título da minha recente exposição, 'A Pele do Mundo', procura aquele instante de plenitude, como no ato de mergulhar na água, que nos une, nos torna um com a paisagem. Tal como o pássaro se torna um conversor de ondas (luz em som) na descrição de Ulpiano, essa relação no meu trabalho é uma forma de tradução.³⁷

is inside and what is outside a particular field, whether we are thinking of contemporary art more generally or sound art specifically. Such disciplinary divisions are considered as filtering membranes, something akin to a layer of skin. In invoking the translation between the visual and the sonic, as integral sensorial experiences, he recalls Ulpiano's lectures on sound, its function and poetics:

I remember again the philosopher Claudio Ulpiano and his description of birdsong in which he observed that: 'a bird has two different songs, one directed at reproduction the other to warn against danger. Both are functional, one towards the preservation of the species the other towards the preservation of itself. Yet there is a third type of song that has no function, it is the song of dawn, the most beautiful. When the bird becomes permeated by the light waves it retributes that experience through sound waves.' My recent exhibition title, 'The Skin of the World', seeks to invoke that instant of plenitude, like plunging into water, which unites us, we become one with the landscape. Like the bird becoming a convertor of waves (light to sound) in Ulpiano's description of birdsong, it is a form of translation.³⁸

PÁGINA 6 E 7
Guarda-Chuva Sonoro
FOTO: ARQUIVO DO ARTISTA

PÁGINA 12 E 13
Cidade Sonora
FOTOS: GISELE CAMARGO

PÁGINA 16 E 17
Errância
FOTO: MARIO GRISOLL

PÁGINA 23
Muro de Som
FOTO: WILTON MONTENEGRO

PÁGINA 26 E 27
Chapéu Panorâmico
FOTOS: ARQUIVO DO ARTISTA

PÁGINA 30
Cruz
FOTO: ARQUIVO DO ARTISTA

PÁGINA 33
Cruz
FOTO: STILL DO VÍDEO

PÁGINA 38 E 39
Binóculos Sonoros
FOTO: WILTON MONTENEGRO

PÁGINA 42
Falante
FOTOS: STILL DO VÍDEO

PÁGINA 43
Falante
FOTOS REGISTROS:
EDOUARD DE FRAIPONT

PÁGINA 45
Máscara Sonora
FOTOS : YASHA

PÁGINA 46 E 47
Duvide
FOTO: JORNAL O GLOBO:
MARCOS RAMOS

PÁGINA 52
**Espreguiçadeiras
Sonoras**
FOTO: WILTON MONTENEGRO

PÁGINA 55
Turbina
FOTO: MARIO GRISOLLI



A PELE DO MUNDO

Floriano Romano

VIDEO PERFORMANCES

Falante, mochila sonora, poema sonoro "Não preste atenção", São Paulo, 2021.
Máscara Sonora, máscara de gás alterada com alto-falante, Rio de Janeiro, 2023.
Falante, mochila sonora, poema sonoro, exposição "Luzes e Sinais", Coleção do Museu de Artes Visuais de Santiago de Chile, 2016.

Video performance, máscara de gás alterada com alto-falante, Rio de Janeiro, 2023.

Video performance, gas mask with speaker, Rio de Janeiro, 2023.



Mochila sonora, poema sonoro
"Não preste Atenção",
São Paulo, 2007.

Sonic Rucksack, sound poem, 'Do not pay
attention', Coleção do Museu de Artes
Visuais de Santiago de Chile, 2012.

Mochila sonora , poema sonoro, exposição
"Nuestro Sitio", Coleção do Museu de Artes
Visuais de Santiago de Chile, 2012.

Sonic Rucksack, sound poem, 'Nuestro
Sitio' exhibition, Collection Museu de
Artes, Rio de Janeiro, 2023.





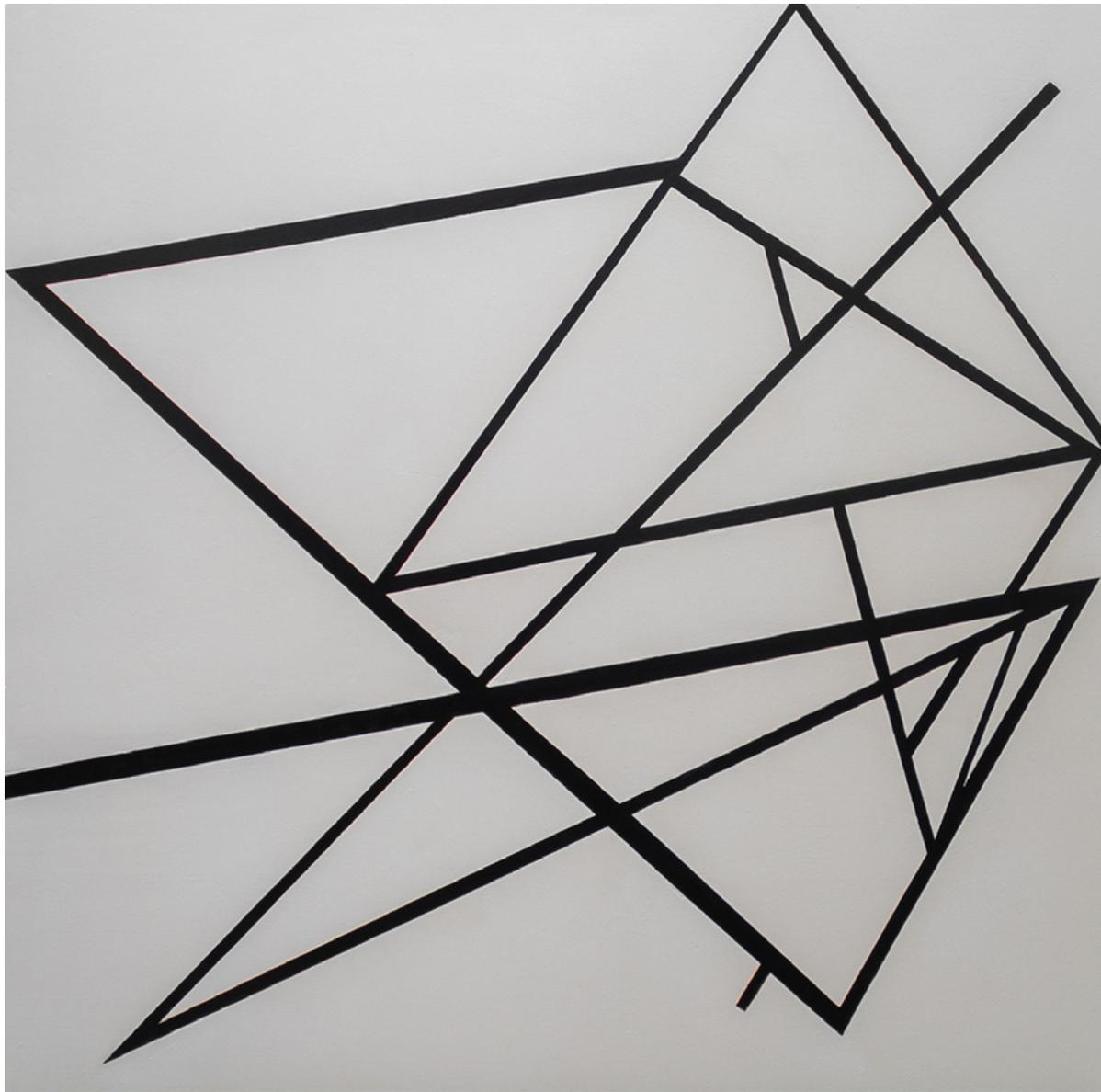








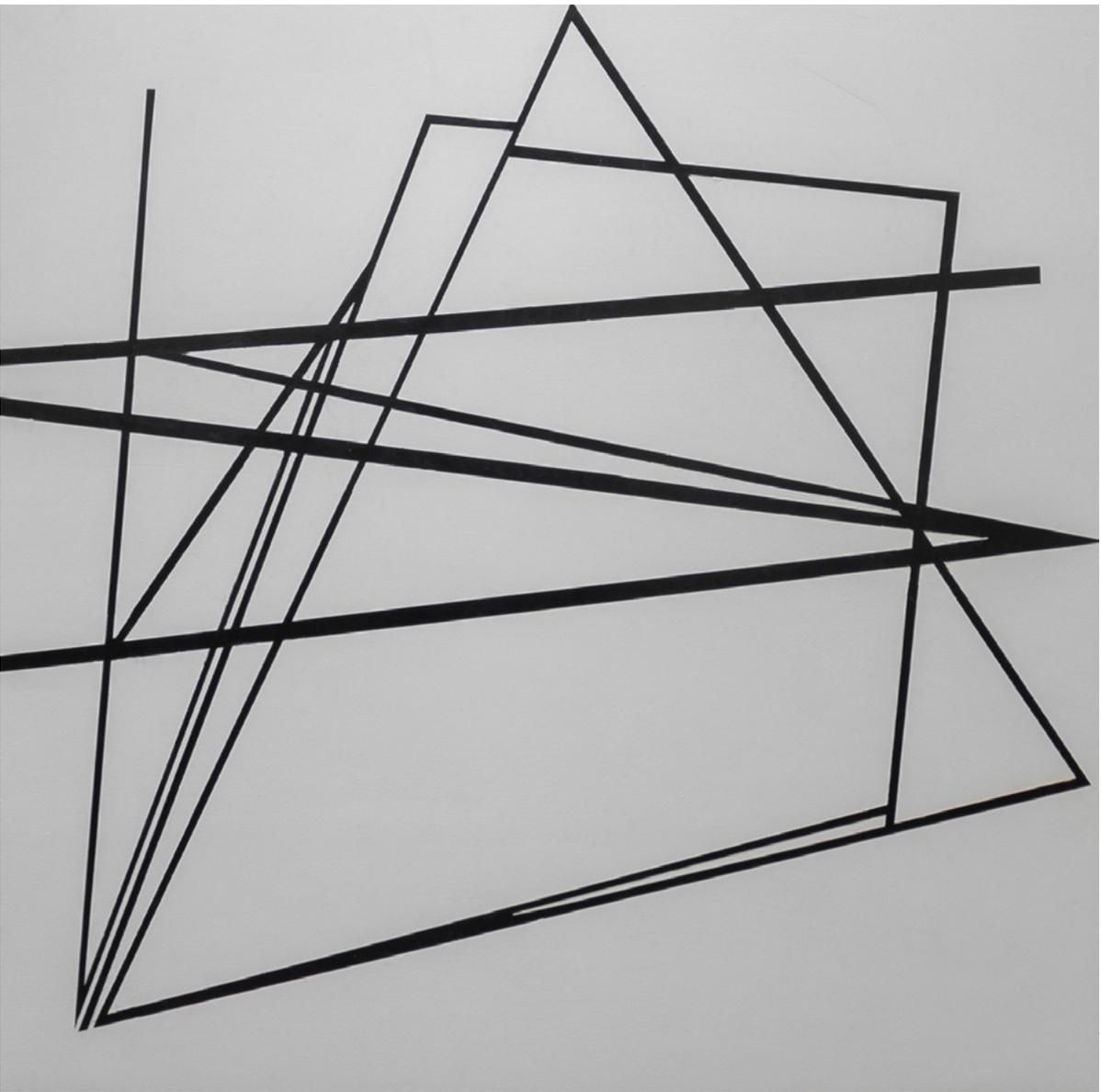




ESQUINA I

Acrílica sobre tela,
100 x 100 cm, 2023.

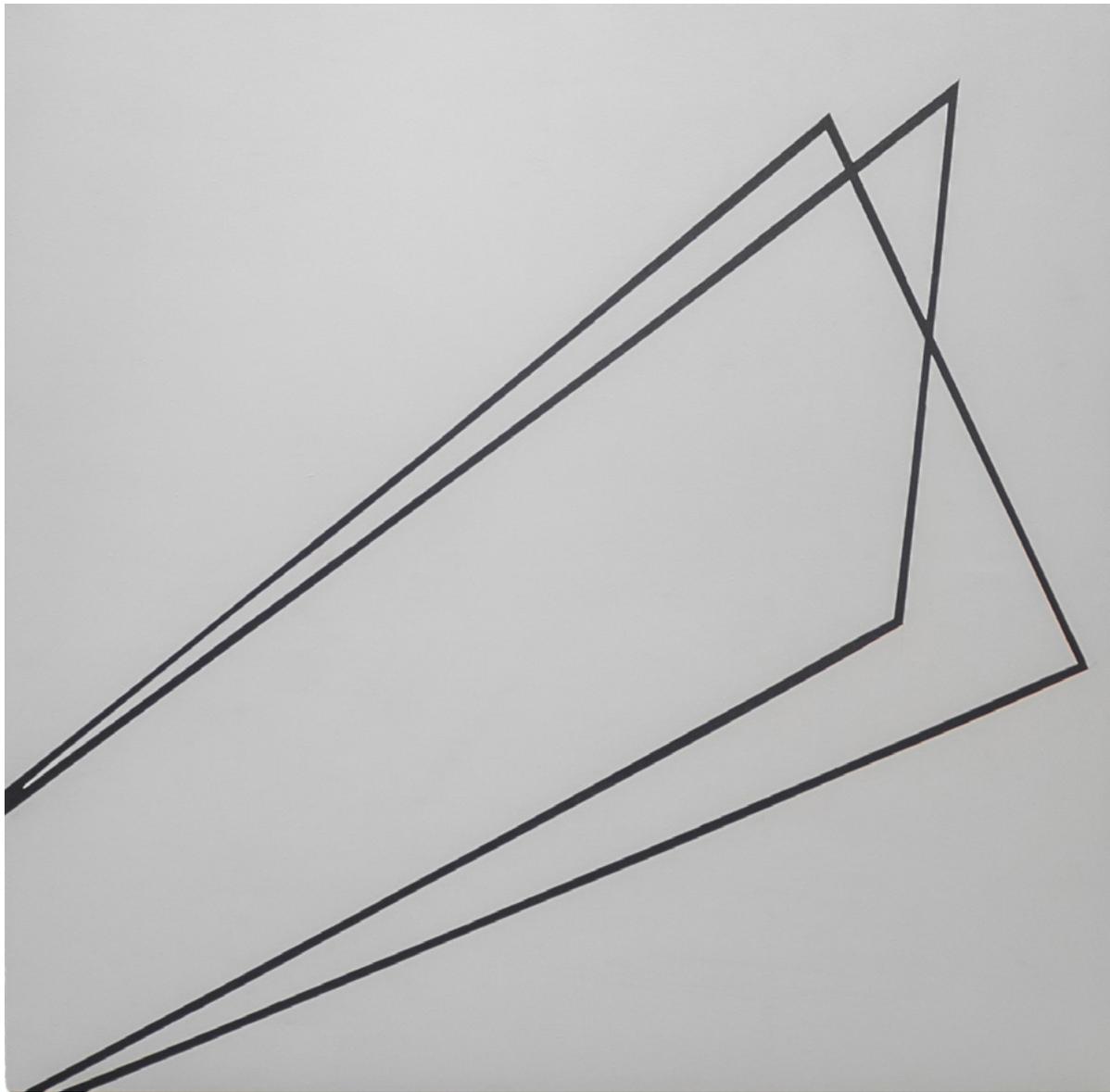
Acrylic on wood,
100 x 100 cm, 2023.



ESQUINA II

Acrílica sobre tela,
100 x 100 cm, 2023.

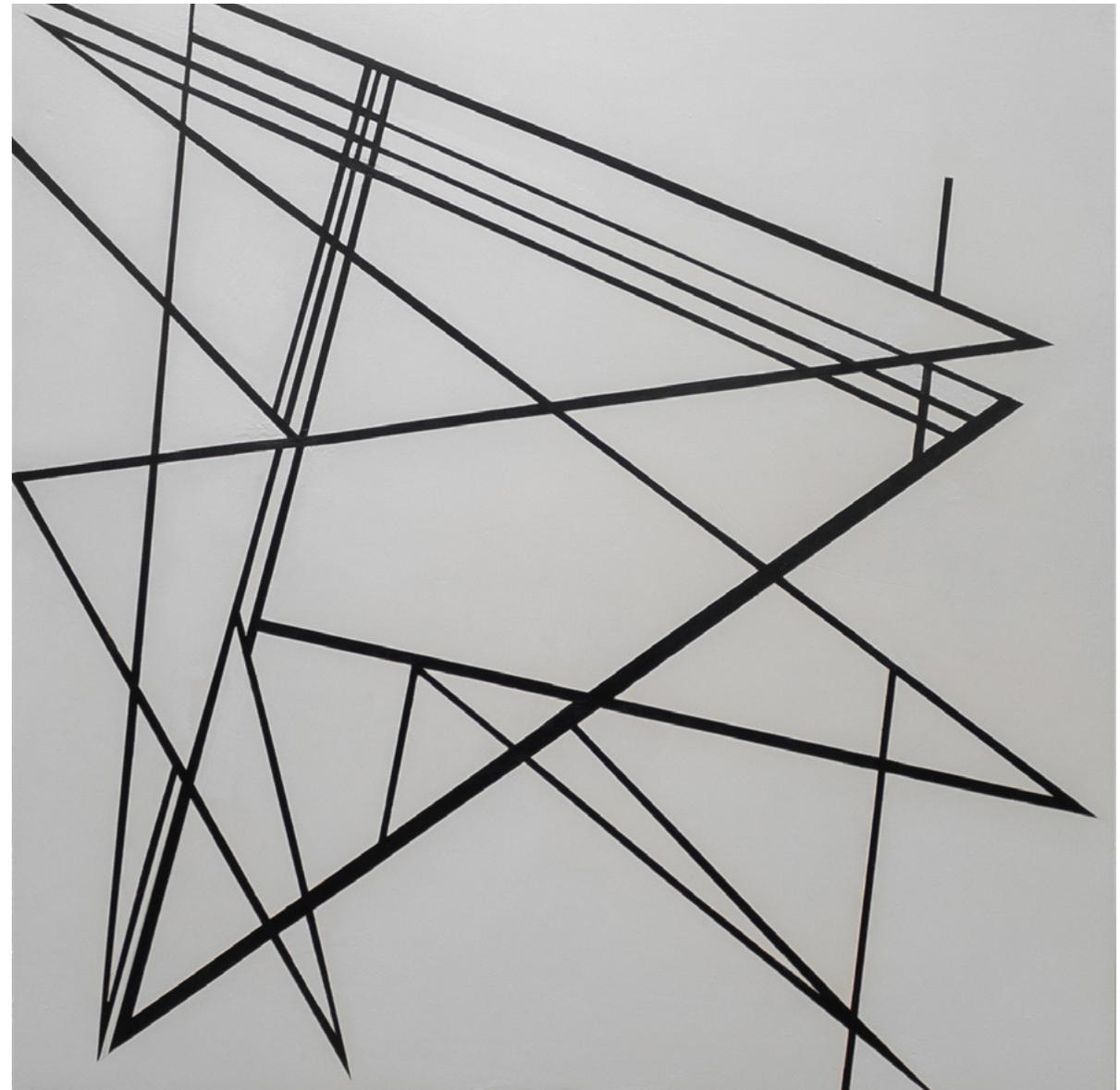
Acrylic on wood,
100 x 100 cm, 2023.



ESQUINA III

Acrílica sobre tela,
100 x 100 cm, 2023.

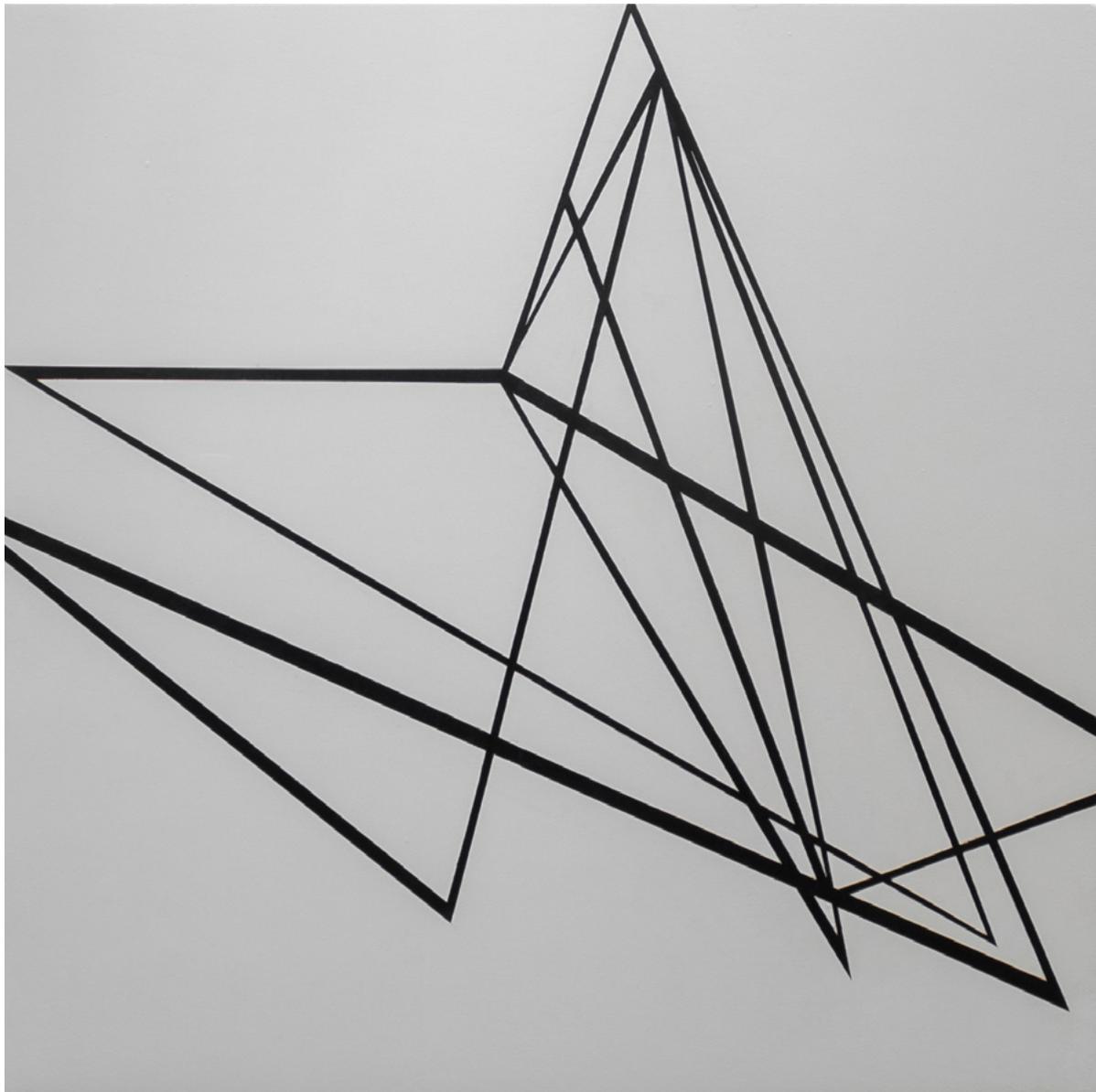
Acrylic on wood,
100 x 100 cm, 2023.



ESQUINA IV

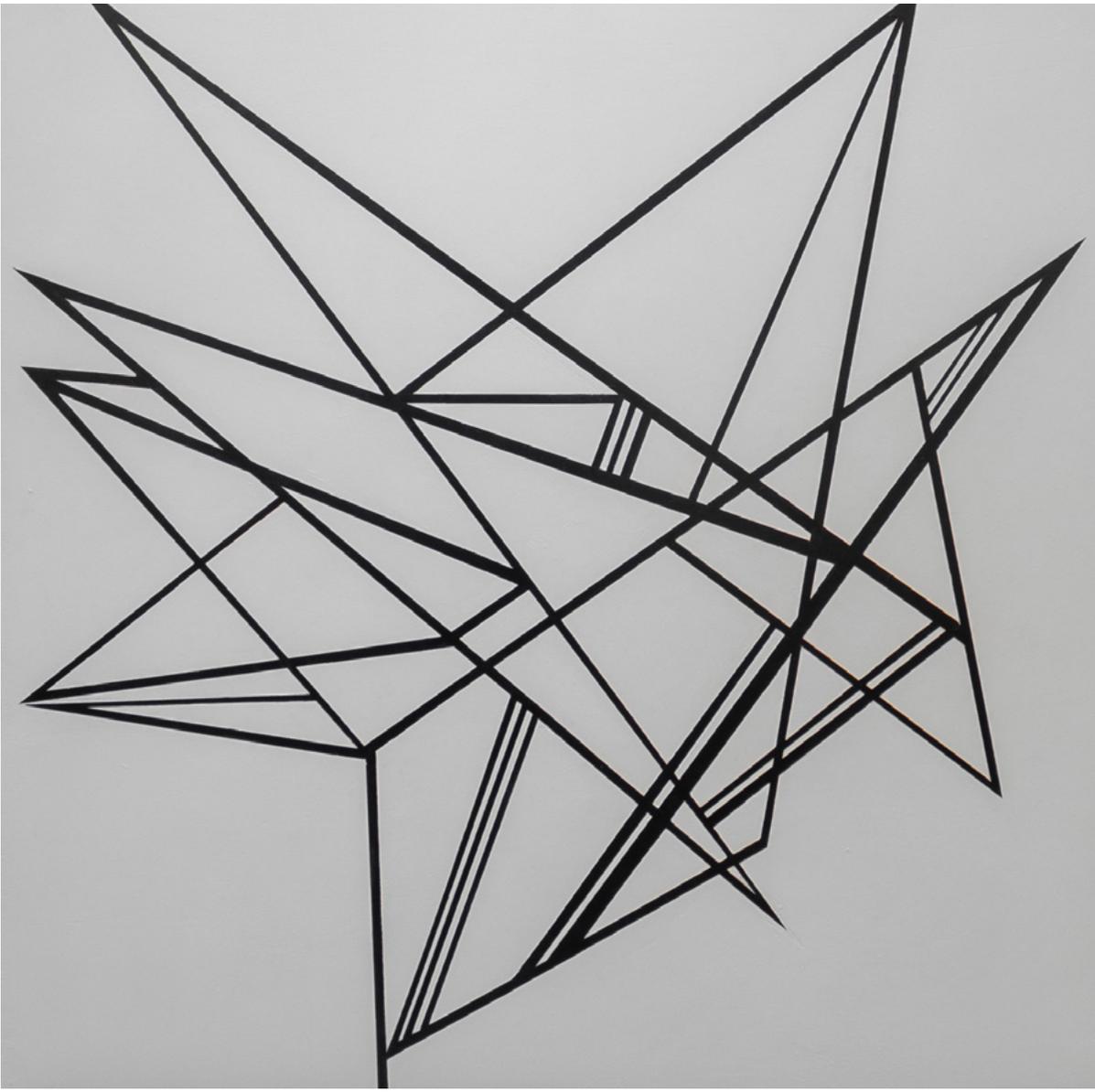
Acrílica sobre tela,
100 x 100 cm, 2023.

Acrylic on wood,
100 x 100 cm, 2023.



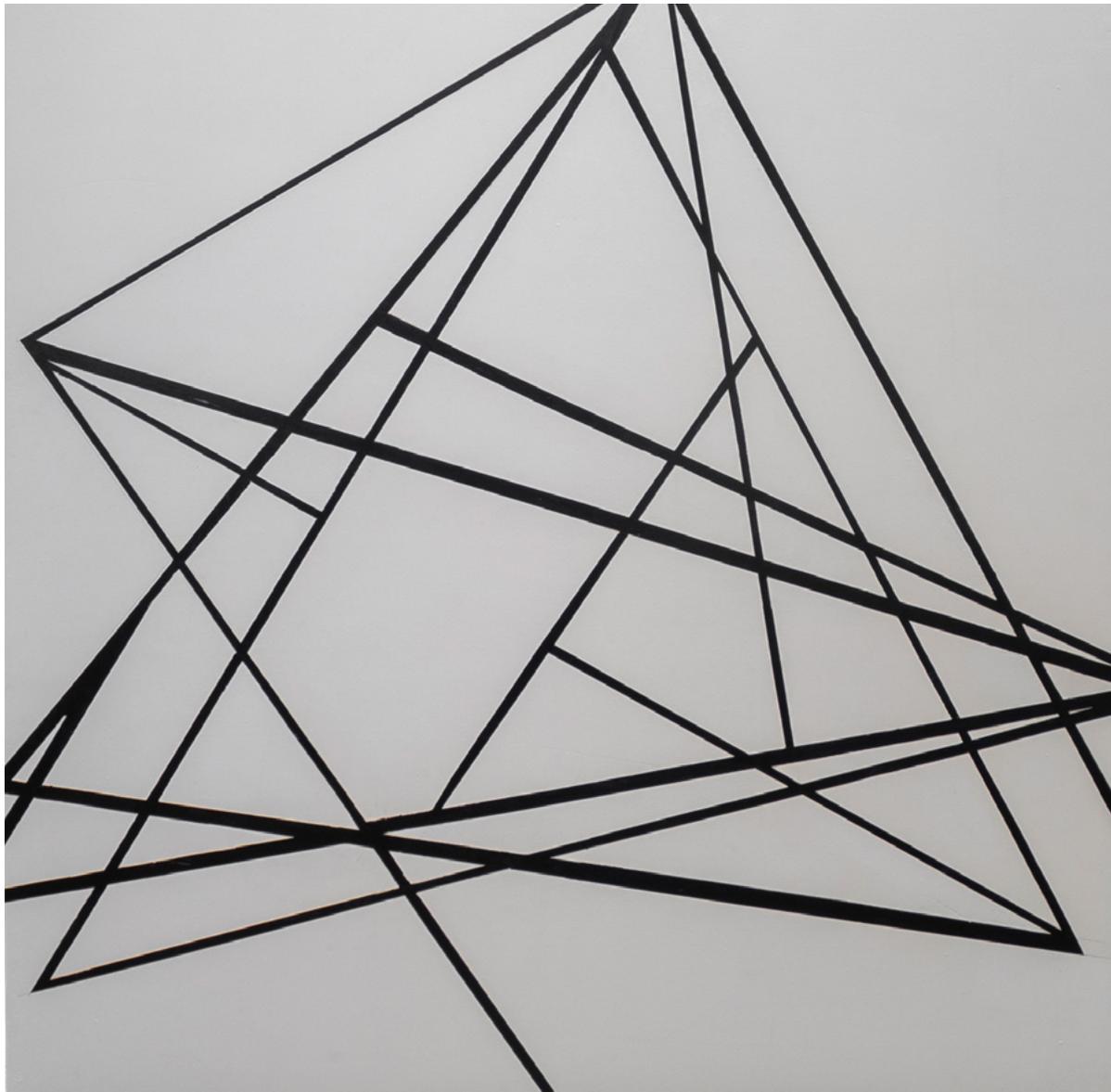
ESQUINA V

Acrílica sobre tela, 100 x 100 cm, 2023. Acrylic on wood, 100 x 100 cm, 2023.



ESQUINA VI

Acrílica sobre tela, 100 x 100 cm, 2023. Acrylic on wood, 100 x 100 cm, 2023.

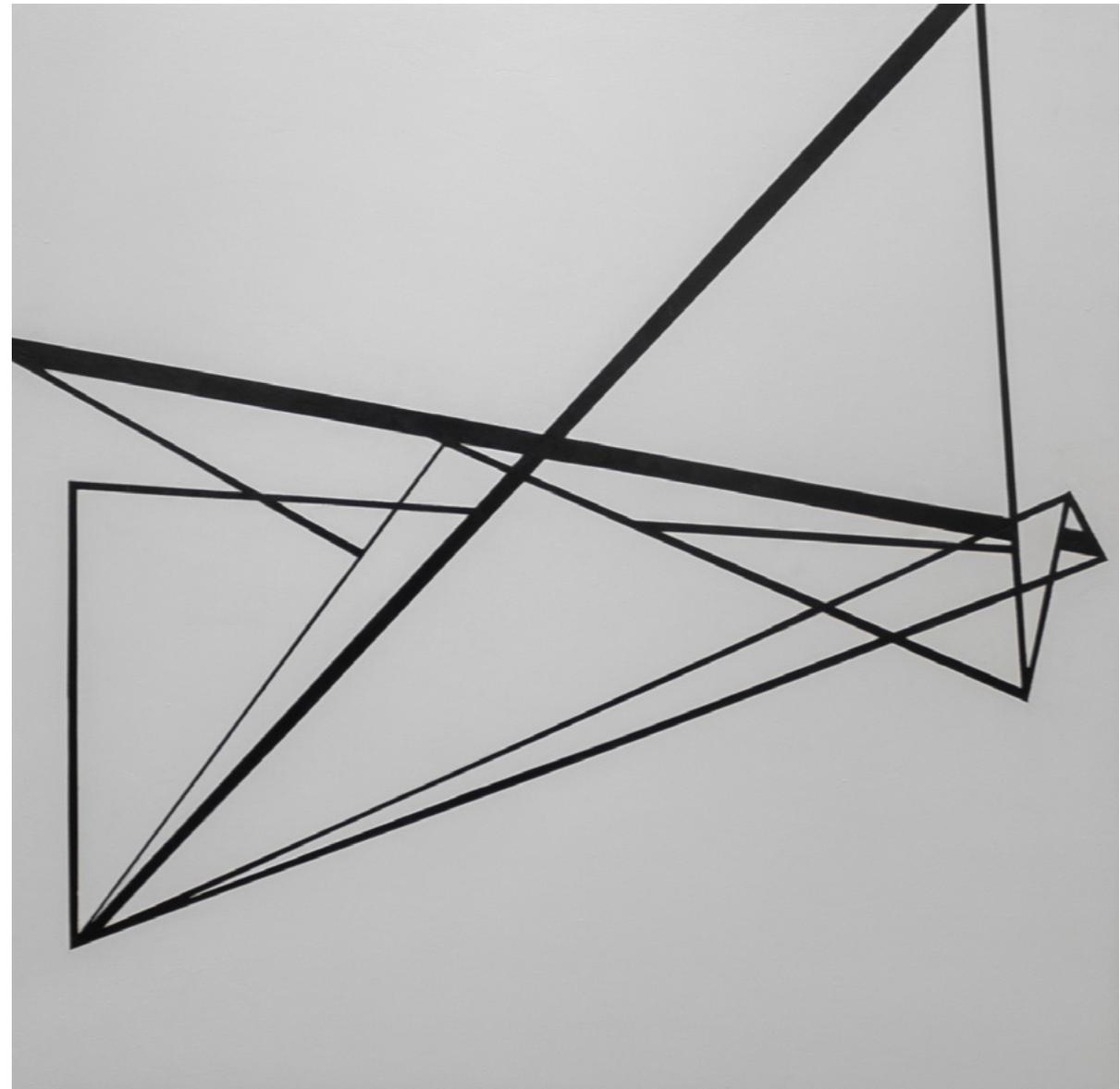


ESQUINA VII

Acrílica sobre tela,
100 x 100 cm, 2023.

Acrylic on wood,
100 x 100 cm, 2023.

86

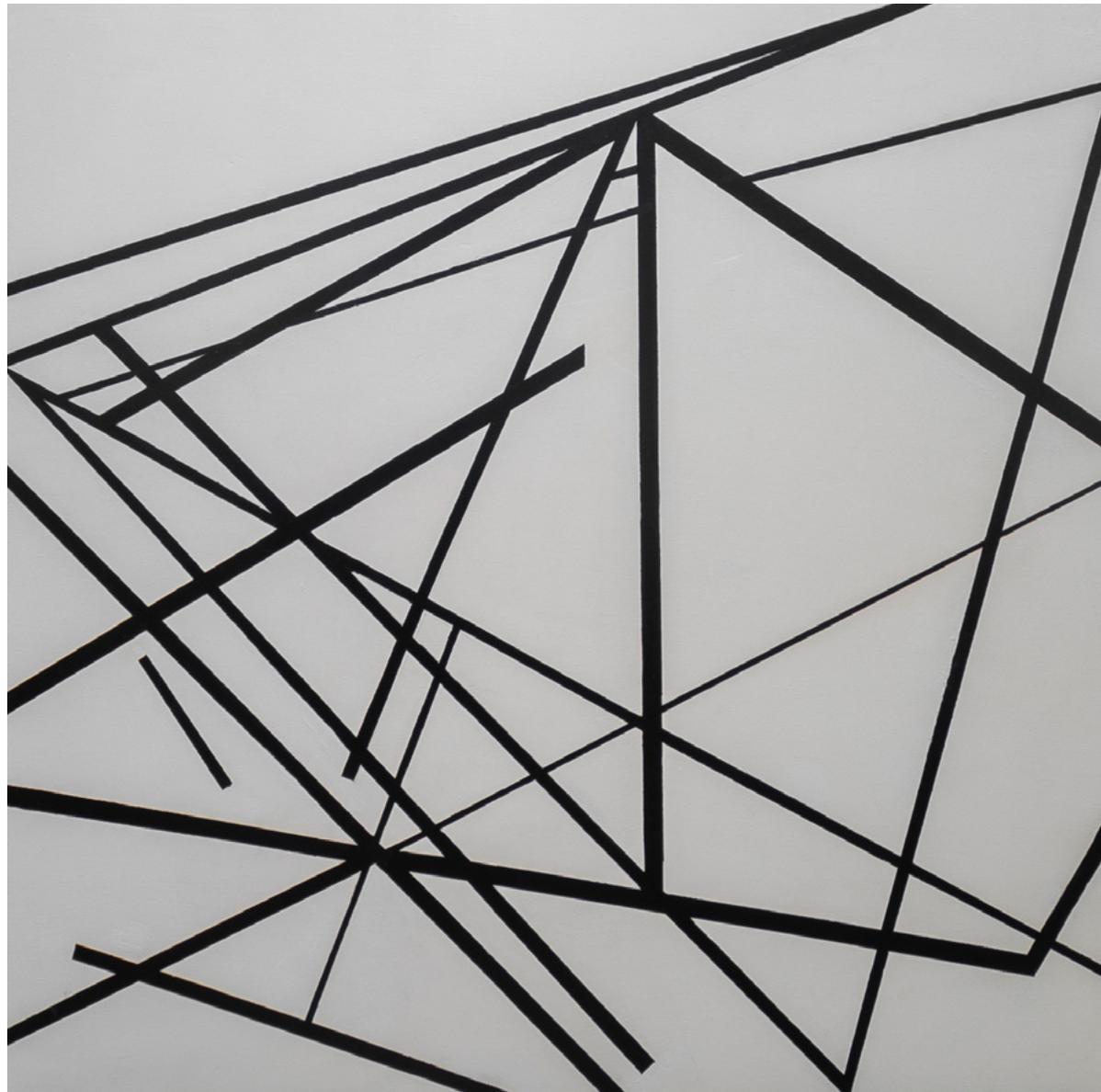


ESQUINA VIII

Acrílica sobre tela,
100 x 100 cm, 2023.

Acrylic on wood,
100 x 100 cm, 2023.

87

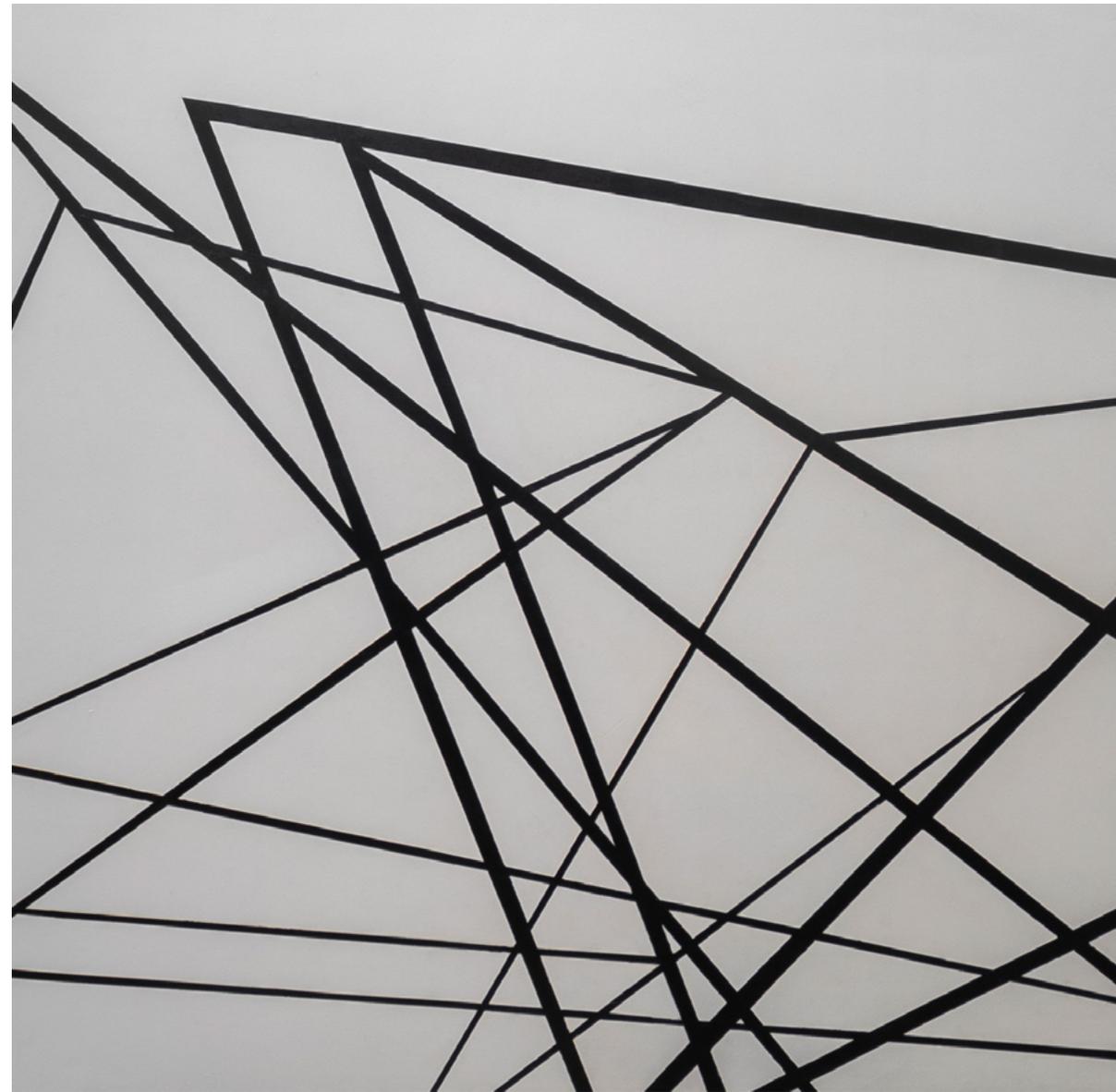


ESQUINA IX

Acrílica sobre tela,
100 x 100 cm, 2023.

Acrylic on wood,
100 x 100 cm, 2023.

88

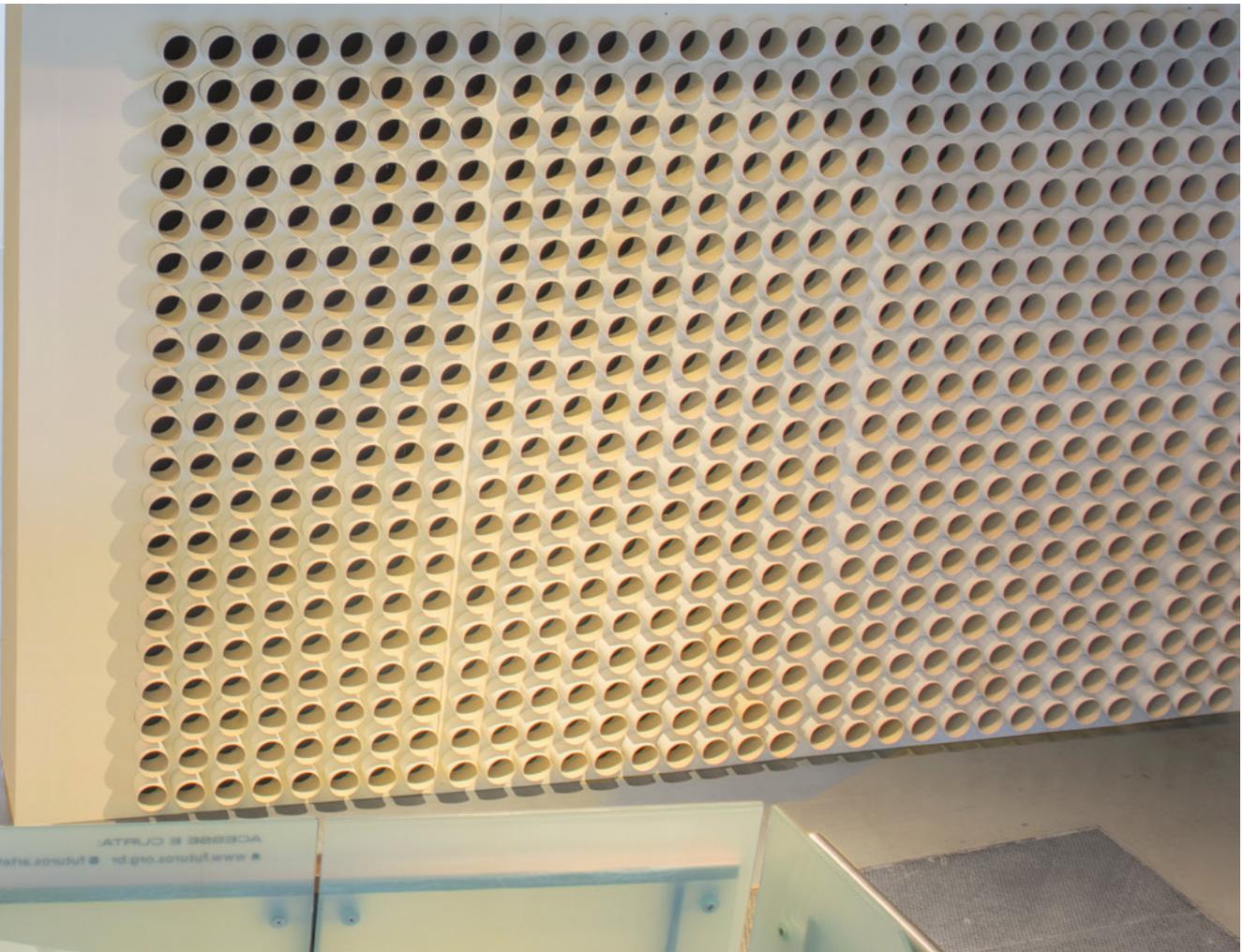


ESQUINA X

Acrílica sobre tela,
100 x 100 cm, 2023.

Acrylic on wood,
100 x 100 cm, 2023.

89





**ESPREGUIÇADEIRAS
SONORAS**

92

Madeira, áudio do mar,
2016. 210 x 84 x 83 cm

Wood, audio of sea, 2016.
210 x 84 x 83 cm

93

ESPREGUIÇADEIRAS SONORAS

Madeira, áudio do mar, 2016, 210 x 84 x 83 cm





CHUBRITOS SONROS



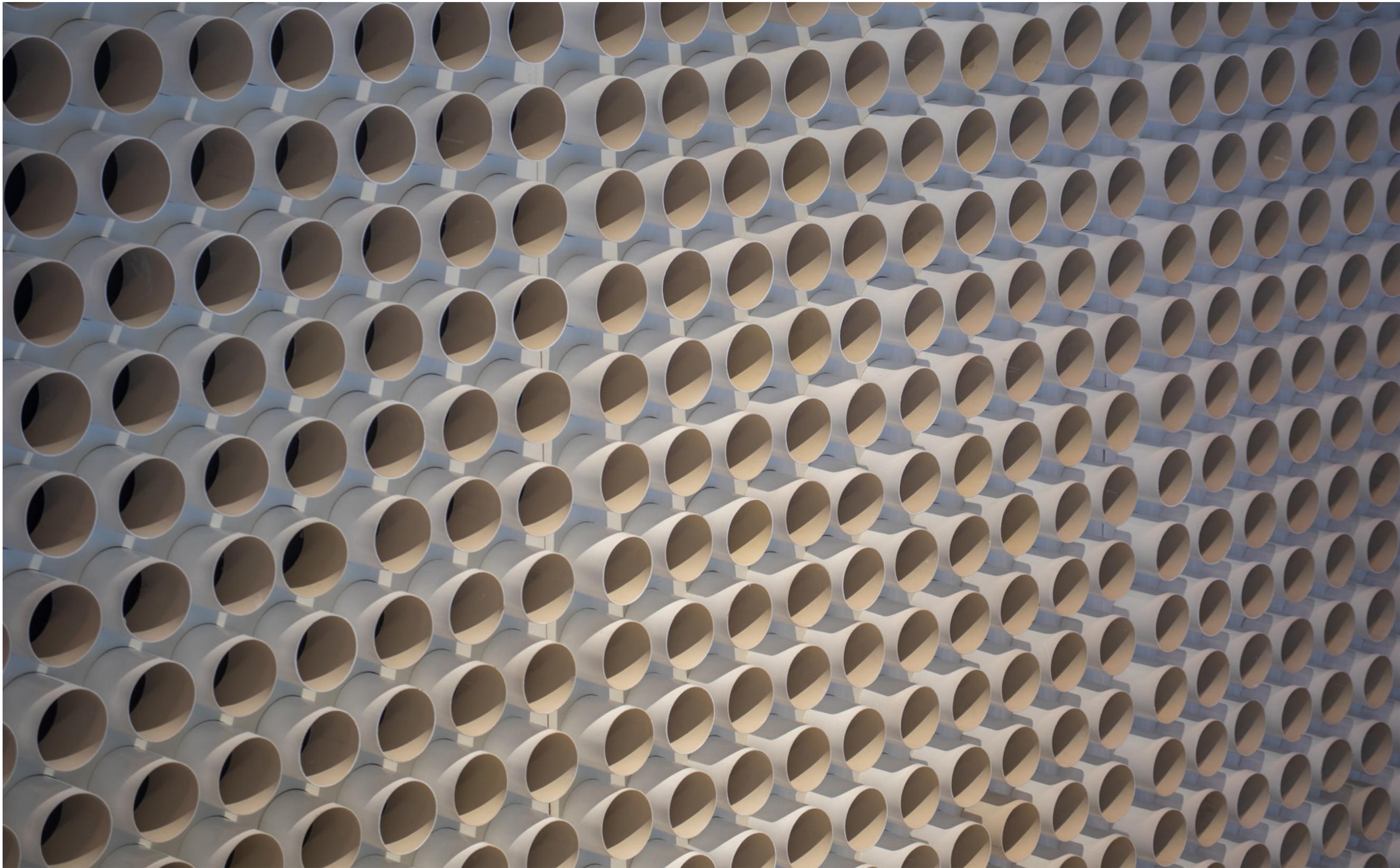
CHUVEIROS SONOROS

Aço inoxidável, áudio de cantores anônimos, 2008. Dimensões variáveis. Coleção Museu de Arte Contemporânea de Niterói, obra adquirida pelo prêmio MARCANTONIO VILAÇA da Funarte, 2012.



Stainless steel, audio of anonymous singers, 2008. Variable dimensions Museu de Arte Contemporânea de Niterói Collection, MARCANTONIO VILAÇA. Award acquisition.





A PELE DO MUNDO

ARTISTA / ARTIST

Floriano Romano

CURADORIA / CURATOR

Michael Asbury

TEXTO / TEXT

Michael Asbury

PROJETO EXPOGRÁFICO /
EXHIBITION PROJECT

Michael Asbury

PRODUTORA EXECUTIVA /
EXECUTIVE PRODUCER

Déborah Zapata

DIRETORA DE PRODUÇÃO /
DIRECTOR OF PRODUCTION

Déborah Zapata

DIREÇÃO TÉCNICO /
TECHNICAL DIRECTOR

Caio César Loures

ASSIST. ARTISTA /
ARTIST ASSISTANT

Sidney Schroeder

PROJETISTA DE EXPOSIÇÃO /
EXHIBITION DESIGNER

Uri Nonnato

PRODUTOR ASSISTENTE/
PRODUCTION ASSISTANT

Uri Nonnato

SUPERVISÃO DE MONTAGEM
CHUVEIROS SONOROS / ASSEMBLY
SUPERVISION “CHUVEIROS
SONOROS”

Angélica Pimenta

CENOTÉCNICO /
CENOTECHNICIAN

José Marcos Mancha

Guga Ferraz

CENOTÉCNICO ASSISTENTE /
CENOTECHNICIAN ASSISTANT

Adriano Claudio Roberto

Matias Palma

Leandro Brander

Nivaldo Vieira Santos

MARCENEIRO / CARPENTER

Adeildo Soares da Silva

PROGRAMAÇÃO / PROGRAMMING

Nilton Viana

ELETRÔNICA / ELECTRONICS

Fábio Nóbrega

ENGENHEIRO ELETRICISTA /
ELECTRICAL ENGINEER

Roberto Athayde

TÉCNICA DE ILUMINAÇÃO /
LIGHTING TECHNICIAN

Bruna Werneck

DIRETOR DE FOTOGRAFIA
MÁSCARA SONORA / DIRECTOR
OF PHOTOGRAPHY “MÁSCARA
SONORA”

Yasha

EDITOR E COLORISTA
MÁSCARA SONORA / EDITING
AND COLORGRADE “MÁSCARA
SONORA”

Zhai Sichen

TÉCNICO DE SOM
MÁSCARA SONORA / SOUND
TECHNICIAN “MÁSCARA SONORA”

Caio César Loures

ASSESSORIA DE IMPRENSA /
PRESS RELATIONS

Roberta Mattoso

AUDIODESCRIÇÃO E LOCUÇÃO
/ AUDIO DESCRIPTION AND
VOICEOVER

Mariana Keller

CONSULTORIA EM
AUDIODESCRIÇÃO / AUDIO
DESCRIPTION CONSULTANCY

Virgínia Menezes

GRAVAÇÃO E EDIÇÃO
DE AUDIODESCRIÇÃO / AUDIO
DESCRIPTION RECORDING AND
EDITING

Daniel de Franco

MONITORIA / MONITOR

Arda Paranhos

Tiana do Espírito Santo

FOTÓGRAFO STILL /
STILL PHOTOGRAPHER

Pedro Tressi

PROJETO GRÁFICO /
GRAPHIC PROJECT

Gabriela Prestes

Nicole Morim

PRODUTOR GRÁFICO /
GRAPHIC PRODUCER

Milton Peçanha

TRANSPORTE
CHUVEIROS SONOROS /
TRANSPORTATION “CHUVEIROS
SONOROS”

Fink

TRANSPORTE DE OBRAS /
TRANSPORTATION

Michael Danillo Santana

CARREGADOR / LOADER

Gilvan Silva Santos

Felipe Fraga

FUTUROS - ARTE E TECNOLOGIA

CONSELHO GESTOR /
MANAGEMENT COUNCIL

Rodrigo Abreu

Presidente / President

Ariane Fonseca

Elen Marques

Rogério Takayanagi

Sara Crosman

DIRETORIA EXECUTIVA /
EXECUTIVE BOARD

Sara Crosman

Presidente / President

Ariane Fonseca

Vice-presidente / Vice President

Elen Marques

Diretora / Director

GERÊNCIA EXECUTIVA DE
PROGRAMAS, PROJETOS E
COMUNICAÇÃO / PROGRAMS,
PROJECTS AND COMMUNICATION
EXECUTIVE MANAGEMENT

Carla Uller

GERÊNCIA EXECUTIVA DE
PLANEJAMENTO E OPERAÇÕES
/ PLANNING AND OPERATIONS
EXECUTIVE MANAGEMENT

Ana Helena Salgado

GERÊNCIA DE CULTURA /
CULTURE MANAGEMENT

Victor D’Almeida

DIREÇÃO ARTÍSTICA /
ART DIRECTION

Felipe Assis

COORDENAÇÃO DE CULTURA /
CULTURE COORDINATION

Bruna Cruz

Luciana Adão

EQUIPE DE CULTURA /
CULTURE TEAM

Carina Mesquita

Sandro Rosa

Douglas Temperine

Estagiário / Intern

EQUIPE TÉCNICA /
TECHNICAL TEAM

Jairo Vargas

João André Macena

Patrick Ferreira

GERENTE DE EDUCAÇÃO
INOVAÇÃO SOCIAL E
COMUNICAÇÃO / EDUCATION,
SOCIAL INNOVATION AND
COMMUNICATIONS MANAGER

Aline Almeida

COORDENAÇÃO DE
COMUNICAÇÃO /
COMMUNICATIONS
COORDINATION

Marcela Cunha

EQUIPE DE COMUNICAÇÃO /
COMMUNICATIONS TEA

Marcello Moura

Thiago Minete

Fernanda Nunes

Estagiário / Intern

Jahnavi Devi

Estagiário / Intern

ASSESSORIA DE IMPRENSA /
PRESS RELATIONS

Marcela Cunha

AGRADECIMENTOS DO ARTISTA

Agradeço a minha mãe Dona Josefa pelo carinho dedicado aos seus filhos e netos, ao Babalorixá Adailton de Ogun, Iyá Doya Moreira e toda a família do ilê Axé Omiojuaro pelo acolhimento e pelos ensinamentos, a Clara Sauberman pelos papos, a minha amiga Natalia Maia Coutinho por estar sempre por perto, Ronald, Sueli, Lis e Tomás Duarte pela presença e pela amizade de todos esses anos, a Marcia Baldissara, mãe de meu filho e parceira em muitas empreitadas da vida, ao meu filho Tiago Baldissara pelo empenho em filmar e registrar a ação apresentada na exposição e pela entrega em discutir meu trabalho, a produtora da exposição Deborah Zapata, a equipe do Futuros e todos os envolvidos na montagem pela garra em montar a exposição com tanta perfeição e finalmente ao meu parceiro na construção dessa exposição o curador e historiador da arte Michael Asbury pelo diálogo e pelas provocações que nos levaram a “Pele do Mundo” e pela dedicação em preparar o texto sobre o meu trabalho para esse catálogo.

I would like to thank my mother, Dona Josefa, for the affection she gave her children and grandchildren. I am grateful to Babalorixá Adailton de Ogun, Iyá Doya Moreira and the entire family of ilê Axé Omiojuaro for their welcome and teachings, to Clara Sauberman for her chats, to my friend Natalia Maia Coutinho for always being around, Ronald, Sueli, Lis and Tomás Duarte for their presence and friendship over the years, to Marcia Baldissara, my son's mother and partner in many of life's endeavours, to my son Tiago Baldissara for his commitment to filming and recording the action presented in the exhibition and for their dedication in discussing my work, the exhibition producer Deborah Zapata, the Futuros team and everyone involved in the install for their determination in putting together the exhibition with such perfection, and finally to my partner in the conception of this exhibition, curator and art historian Michael Asbury for the dialogue and provocations that led us to 'Pele do Mundo' and for the dedication in preparing the text about my work for this catalogue.

FLORIANO ROMANO

é um artista contemporâneo que utiliza o som em suas instalações, objetos e ações urbanas desde 2002, sua produção parte do imaginário e do texto para diversas abordagens sobre o som nas artes visuais. Sua produção criativa tornou-se referência na área abordando a compreensão mais ampla do som no imaginário da arte 'visual'. Através da rádio-arte, poesia sonora e performance, Romano aborda a memória e a cidade de maneira geral. Sua prática é ativada através de simples gestos e ações como o ato de caminhar e a (re) organização das experiências sensíveis desencadeadas.

Ganhou, entre outros, o Prêmio CCBB Arte Contemporânea (2017) o Prêmio Marcantonio Vilaça da Fundação Nacional de Artes com a obra Chuveiros Sonoros realizada para a 9ª Bienal do Mercosul/“Grito e Escuta” (2012) e o Prêmio Projéteis de Arte Contemporânea com a exposição “A Cidade Sonora” (2012). Foi artista residente no Programa dos Ateliers da Lada na Cidade do Porto, Portugal (2000) e na Residência HOBRA, Brasil-Holanda (2016).

Floriano Romano is a contemporary artist who, since 2002, has engaged sound through installations, objects and urban interventions. His creative production has become a reference within the field informing the broader understanding of sound within the 'visual' art imaginary. Through radio-art, sonic poetry and performance, Romano approaches the city and memory more generally. His practice is activated through simple gestures, actions such as that of walking, and the (re)ordering of the sensible experiences unleashed.

Romano has been awarded many prizes, amongst them: the CCBB Contemporary Art Prize (2017), the Marco Antonio Vilaça Prize at the Fundação Nacional das Artes for his work Sonic Showers at the 9th Mercosul Biennial (2012) and the Projéteis Contemporary Art Prize for the exhibition The Sonic City (2012). He was a resident artist during the program Ateliers da Lada in O Porto, Portugal (2000) and at HOBRA, during the Brazil-Holand celebrations (2016).

DR MICHAEL ASBURY

é um pesquisador, crítico e curador anglo-brasileiro. Ele é membro-fundador do centro de pesquisa TrAIN Transnational Art, Identity and Nation e professor-doutor de teoria e história da arte na Chelsea College of Arts, UAL University of the Arts London. Autor de muitos ensaios e artigos sobre arte moderna e contemporânea brasileira, publicou dois livros recentemente, 'Today is Always Yesterday: Contemporary Brazilian Art' (Reaktion Books, 2023) e 'Marcelo Silveira: ATA' (Nara Roesler Books, 2022). Suas curadorias incluem, 'A pureza é um mito: O monocromo na arte contemporânea' (Nara Roesler, 2017), 'Volpi: Na encruzilhada de modernidade' (Cecilia Brunson Projects, 2016), 'Maria Laet: Pedra vão' (Gentil Carioca, 2014), 'Iberê Camargo: O carretel meu personagem' (Fundação Iberê Camargo, 2013), 'Anna Maria Maiolino: Continuum' (Camden Arts Centre, 2010). Atualmente prepara a curadoria da primeira mostra institucional de Lygia Clark no Reino Unido, planejada para 2024 na Whitechapel Gallery em Londres.

Dr Michael Asbury is an Anglo-Brazilian scholar, art critic and curator. He is a founding member and deputy director of the research centre TrAIN Transnational Art, Identity and Nation and a Reader in the History and Theory of Art at Chelsea College of Arts at UAL University of the Arts London. He has written extensively on Brazilian modern and contemporary art, recently publishing: 'Today is Always Yesterday: Contemporary Brazilian Art' (Reaktion Books, 2023) and 'Marcelo Silveira: ATA' (Nara Roesler Books, 2022). His curatorial projects include, 'Purity is a Myth: The Monochrome in Contemporary Art' (Nara Roesler, 2017), 'Volpi: At the Crossroads of Modernity' (Cecilia Brunson Projects, 2016), 'Maria Laet: pedra vão' (Gentil Carioca, 2014), 'Iberê Camargo: o carretel meu personagem' (Fundação Iberê Camargo, 2013), 'Anna Maria Maiolino: Continuum' (with Camden Arts Centre, 2010). He is currently curating the first major exhibition of Lygia Clark in the UK, to be held in 2024 at the Whitechapel Gallery in London.

Produção
Produced by

REFRESCO

Realização
Realization

FUTURXS
ARTE E TECNOLOGIA

Gestor Futuros
Gestor Futuros



Patrocínio
Sponsored by



Secretaria de
Cultura e Economia
Criativa



GOVERNO DO ESTADO
RIO DE JANEIRO

Apoio
Support

BORDOUT
soluções gráficas

Research at Camberwell,
Chelsea, Wimbledon
Colleges of Art

ual: university
of the arts
london