



Ostrovsky Family Fund

Brazilian Film and Video Preservation Project | BFVPP Fernando Cocchiarale

Uma seleção

A entrevista de Fernando Cocchiarale para o BFVPP realizada em 15/10/2018 na Cinemateca do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. Estavam presentes: Fernando Cocchiarale, Sonia Andrade, Vivian Ostrovsky e Clarisse Rivera.

Fernando Cocchiarale: Meu nome é Fernando Cocchiarale. Eu, hoje em dia, trabalho no MAM [Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro], sou curador do museu, junto com a Fernanda Lopes. Eu comecei a trabalhar em arte em 1972, aqui no museu, quando eu vim fazer o curso de Artes Visuais, que era um curso superbacana. Nós fazíamos vários cursos, cada dia era um. Dentre os professores que mais me agradaram estavam a Anna Bella Geiger, que era professora de uma matéria chamada Arte e Crítica, o Frederico Moraes, que era professor de História da Arte, o Aluísio Carvão, que era professor de Desenho e, basicamente, eram esses os cursos que mais me interessavam. Eu tinha Pintura com o Décio Vieira e com o Sérgio Campos Mello, gravura, escultura, mas isso não me interessava. Eu já comecei muito marcado por um interesse por arte conceitual e por aquelas aulas que eram mais experimentais. No ano seguinte, em 1973, eu passei a frequentar um grupo de alunos que Anna Bella tinha na casa dela. Lá eu conheci Sonia [Andrade], conheci outras pessoas também. De vez em quando vinha Paulo Herkenhoff, Letícia Parente chegou depois, o Ivens Machado tinha sido antes, e isso deu origem a um grupo de pessoas que discutia possibilidades de participação, considerando que o nosso trabalho era um trabalho mais experimental do que a média dos trabalhos que tinha até então.

Aí, eu mudei de lado. Eu era artista e passei a ser crítico de arte primeiro, depois curador, o que coincidiu com a minha formação em Filosofia na PUC [Pontifícia Universidade Católica]. Após a conclusão da graduação, as pessoas começaram a me pedir para escrever sobre o trabalho [delas. ...] Primeiro, eu fiz um livro sobre a Anna Bella para a Coleção ABC. Depois, o Ivens me pediu um texto. Depois, a Essila Paraíso me pediu outro texto e, quando vi, eu já estava mudando para o outro lado. Naquele tempo não era ético ser curador, crítico e artista ao mesmo tempo, ou você era uma coisa ou era outra. O que se falava é que uma pessoa que tinha um discurso que permitia decodificar e criticar o trabalho de um colega não podia ter a vantagem sobre essas pessoas de dominar esse discurso, era tomado como uma espécie de desonestidade intelectual você acionar a chave de ignição da interpretação do trabalho do outro e, ao mesmo tempo, fazer o seu trabalho, porque se supunha que essa chave de ignição dava ao crítico-artista uma vantagem, e isso não era ético na época. A maior evidência é que todas as pessoas da minha geração que mudaram de lado e viraram críticos, curadores, pararam de trabalhar como artistas, porque a questão era a mesma para todos nós, não era uma questão pessoal, era uma questão de época.

Essa preleção foi para me apresentar e para que vocês saibam de que ponto de vista eu vou colocar certas coisas aqui. Nós tínhamos uma atividade experimental muito presente no trabalho de cada um. Não que as pessoas não fizessem trabalhos ditos convencionais, a Sonia, por exemplo, tem trabalhos em pintura, sobre papel, eu desenhava, mas havia uma disponibilidade experimental, [e] as pessoas faziam isso com muito prazer, com muita naturalidade. Nessa época nós tínhamos dois grandes lugares no Brasil onde os trabalhos experimentais tinham trânsito, eram eles: o Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, que criou sua Sala Experimental, que organizou quase 30 exposições de artistas de diferentes gerações; e o Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, coordenado pelo Walter Zanini, que tinha uma interlocução com a arte experimental, várias formas de arte. Ele tinha um interesse bem amplo, desde arte postal até todas as coisas, as modalidades que tinham experimentação. O Walter Zanini era uma espécie de representante informal, numa época de ditadura, dessas manifestações mais arejadas da arte brasileira e seus contatos com o exterior. Foi justamente assim que, em 1974, o Walter Zanini, que tinha uma delegação informal com a Anna Bella aqui no Rio para certas coisas, recebeu a



proposta de participação na mostra Video Art, que foi realizada no Museu de Arte da Filadélfia, em 1975, e depois itinerou por outros lugares dos EUA.

Nós não tínhamos equipamento, nem em São Paulo tinha. Já naquela época era mais fácil supor que São Paulo teria todas as facilidades de conseguir o equipamento e nós teríamos dificuldades muito maiores, mas, curiosamente, não foi isso que aconteceu, porque o Jom [Tob] Azulay, que trabalhava com cinema, voltou de Los Angeles ao Brasil. Embora a gente saiba que os equipamentos de vídeo têm mais capacidade de produzir *closes*, e não grandes *travellings*, as pessoas que estudavam cinema naquele início da década de 1970 em Los Angeles compraram seus aparelhos domésticos de vídeo para ensaiar certas tomadas. E, quando o Azulay voltou para o Rio de Janeiro, chegou a nós a notícia de que ele tinha esse equipamento e que ele se dispunha a ceder, a operar, inclusive, para que nós fizéssemos os vídeos.

Fazer vídeos significava uma chance [de] experimentar, de pensar certas coisas a partir da nossa experiência como artistas e como brasileiros, porque, naquela época, a televisão era uma mídia que estava sendo usada para integração nacional. O Brasil, com o território que tinha, investiu no sentido de fazer com que uma mídia integradora de um território imenso pudesse vir a funcionar. Então, para mim, e para os outros, eu acho que em um grau diferente, isso já era razão suficiente para a gente achar que a videoarte, embora estivesse nascendo, tinha tudo a ver com o Brasil, porque o Brasil real, o Brasil então sob uma ditadura que precisava integrá-lo, lançava mão dessa mídia não como vídeo, mas como vídeo em televisão aberta. Isso, para nós, era suficiente para não considerar [a videoarte] um modelo importado. Eu acho que a videoarte tinha tudo a ver com um país com o reino encantado da televisão. A televisão a cores chegou mais ou menos por essa época, era uma novidade. E nós tínhamos ideias a respeito disso.

Foi assim que aconteceram as primeiras experiências. Eu me lembro que, no primeiro dia que nós filmamos, nós fomos para o apartamento onde a Sonia vivia, e ali Anna Bella começou a fazer seu primeiro vídeo, subindo as escadas do edifício; depois, a Sonia foi para o Solar Monjope, que ficava perto da casa dela, e fez um trabalho sobre o muro da casa, que estava todo cheio de grafites; e, por último, eu, na casa da irmã da Sonia, que tinha um cronômetro. Enquanto o vídeo da Anna Bella era repetição de uma situação de subir e descer, como se ela estivesse experimentando a ideia simbólica de passagem, atravessamento, a Sonia, ao contrário, mapeou a pele, ou os desenhos anônimos deixados pela experiência urbana nesse muro, e eu queria cronometrar o tempo das pessoas vendo o vídeo. Só que já era o último, a gente estava cansado, e o Azulay esqueceu um botãozinho lá e o vídeo ficou piscando, parecia um coração batendo. Eu gostei desse acaso, mas não adiantou nada eu gostar, porque, quando voltou dos EUA, da Video Art, vinha escrito “*bad tape*”. Eles devem ter achado que tinha um defeito de verdade, eu nem sei se chegou a ser passado lá.

Mas, de qualquer maneira, foi uma experiência bacana, e o que nos autorizava a fazer esse tipo de experiência era uma consciência experimental que nós já tínhamos de trabalhos em outras mídias. É incrível, quando você tem a consciência do uso de uma mídia específica, você tem a oportunidade de ao testar outra que você nunca mexeu, transferir um pouco dessa elaboração e apontar para certas coisas.

Isso foi o que aconteceu. Fomos para os EUA, o Ivens filmou depois um vídeo chamado *Versus* [1974] em que ficava um homem negro e ele, em ângulo reto na parede, respirando forte, e a câmera ia acompanhando o ritmo da respiração dos dois, e a respiração ia ficando intensa e a câmera fazia assim até que a imagem dos dois se fundia numa só. Todos esses vídeos tinham uma potência experimental grande, seja, por exemplo, enquanto a câmera no vídeo do Ivens – ela ia e voltava para fundir as imagens – a câmera da Sonia – ela andava, passeava pelo muro, não para fundir as imagens, mas para estendê-las num grande panorama, que era o muro do Solar Monjope. Os vídeos da Anna Bella também exploravam a repetição. E o meu terminava com uma frase do [Martin] Heidegger: “*You’re time*” (“você é tempo”), porque eu tinha ouvido isso numa aula de filosofia.

Em 1975 houve a Video Art nos EUA, algumas outras oportunidades começaram a surgir. Foi feita, antes da nossa viagem, uma apresentação desses vídeos da Anna Bella. Todo mundo achou uma droga, ninguém entendeu nada. Não gostaram muito, porque não tinha aquelas coisas do profissional da área. Tem um tipo de profissionalismo que quer que esteja tudo perfeito, que a imagem esteja linda. A gente estava pouco se incomodando se saía linda, perfeita. É um conflito que se tem,



por exemplo, quando o artista usa a fotografia, e um fotógrafo vê a fotografia do artista. Ele torce o nariz, porque ele tem mil senões na esfera técnica, mas os artistas não necessariamente estão preocupados com a proficiência técnica, estão preocupados com a potência experimental do que eles estão fazendo. Então, depois dessa experiência, nós fizemos outras. Eu me lembro que tinha o CAyC – Centro de Arte y Comunicación, em Buenos Aires, com o Jorge Glusberg, que fazia certas mostras de videotape. Nós chegamos a participar. Enfim, fomos indo.

Dos artistas que fizeram essas experiências em vídeo, Paulo Herkenhoff fez três num dia só, os que perseveraram mesmo foram as mulheres. A Sonia, a Anna Bella e a Leticia Parente desenvolveram uma obra ao longo de um período. Sonia produz até hoje, Anna Bella também produz até hoje e a Leticia faleceu. As mulheres tiveram uma vida mais prolongada nesse aspecto. O Paulo não fez mais nada, eu fiz mais uns três vídeos. Eu sei onde eles estão, estão aprisionados num rolo, não tinha nem cassete, eu nem sei se eles existem mais. E o Ivens, durante um longo tempo, não filmou, mas, depois de uma mostra que ele fez no Oi Futuro, ele voltou.

Houve duas mulheres que não perseveraram tanto: a Ana Vitória Mussi e a Mirian Danowski, que fizeram um vídeo ou dois, no máximo. Os que trabalharam mesmo, que pegaram o touro pelo chifre: Sonia, Anna Bella, Leticia e o Ivens Machado. Nós fizemos outras coisas, fizemos uma exposição em Savona, na Itália, com uma crítica, curadora e poeta italiana chamada Mirella Bentivoglio, ela fez um livrinho chamado *I Concettuali di Rio*. E, da mesma maneira que começou, como um trabalho de grupo, depois, cada um seguiu seu próprio caminho. A Sonia se casou, foi para a Suíça, e cada um seguiu sua trilha. Como eu disse a vocês, eu saí fora porque começaram a me pedir um monte de coisas para eu escrever, e tive que escolher.

Enfim, as coisas se dispersaram lentamente. Aí eu passei a acompanhar o trabalho das pessoas que estavam envolvidas nesse grupo e que continuaram a trabalhar de outra maneira. Agora eu estava com um outro ponto de vista. O Paulo virou crítico de arte também e curador. As coisas se encaminharam de uma maneira previsível de acordo com as coisas da época. Logo depois eu fui chamado pela Funarte para fazer, com a Anna Bella, o livro *Abstracionismo geométrico e informal* [1987], que foi importante, porque era inevitavelmente o produto do trabalho de um crítico, de um teórico, e não mais de um artista.

E, nesse longo tempo, eu pude acompanhar, agora especificamente, o trabalho da Sonia. A Sonia nunca trabalhou pensando em séries. Na verdade, a Sonia pensava em conjuntos. Qual é a diferença entre série e conjunto, no caso do trabalho da Sonia? O conjunto tem que sempre ser mostrado com todas as suas partes, sem desmembramento. Isso assim, como uma regra geral. Eventualmente, sobretudo agora, o trabalho dela está experimentando algumas inflexões nesse sentido, mas Sonia nunca dispersou um conjunto de trabalhos que tratavam da mesma questão. Isso não tem a ver com mídia. Por exemplo, os trabalhos que ela fez sobre os sinais gráficos e o alfabeto, e letras que eram pinturas muito delicadas feitas sobre papel de arroz, tinham um número de letras do alfabeto mais os acentos. E, como todos eles diziam respeito à possibilidade de comunicação da língua portuguesa, tudo era apresentado simultânea e inseparavelmente. Sempre houve uma compreensão de que uma produção que é concebida junto, portanto tem uma sintaxe e uma semântica que nasceram juntas, não poderia ser desmembrada, enfraquecida, em prol de um jogo de mercado. Isso é marca do trabalho da Sonia. Eu sou testemunha das dificuldades que eventualmente ela passou e que poderia resolver, se abrandasse essa regra, e nunca isso aconteceu. Não acho que seja uma decisão meramente política, mas foi uma decisão fundamental para que as questões do trabalho dela fossem preservadas e estejam até hoje tão bem preservadas, já que o conjunto da obra dela ainda está sob o controle da própria artista.

Outra coisa importante para falar é a relação que ela manteve com as mídias que ela usou: pintura, desenho e outras coisas assim. Já houve oportunidade em que ela disse: “Quando eu faço um trabalho sobre pintura, e considero que a questão da pintura do ponto de vista da minha obra foi enfrentada, dificilmente vou voltar a fazer pintura”, porque é como se ela tivesse todo um conjunto de repertórios, mídias, práticas que ela enfrenta, sistematicamente. E, para isso, ela não precisa ficar se dispersando, você sabe muito bem quais são as coisas que o trabalho dela estão discutindo. Não há curador para uma exposição da Sonia. Porque ela tem o conjunto do trabalho dela preservado por ela mesma, com a consciência de que essa preservação vem da pessoa que faz, não da pessoa que se apropria. A Sonia, realmente, tem um controle não só do que ela faz, mas do por quê ela faz e de como ela vai apresentar esse trabalho, qual é a destinação social desse trabalho, que são



palavras dela. De qualquer maneira, além de uma amiga, ela é uma grande artista, e, finalmente, as pessoas estão avaliando a obra dela numa dimensão correta.

Sonia Andrade: Eu tenho grande alegria de ter um dos trabalhos que o Fernando fez como artista. E lamento profundamente que ele tenha desistido de ser artista, porque o pouco tempo que ele foi artista e as poucas coisas que ele produziu eram todas maravilhosas. Os vídeos dele são umas coisas únicas, eu lamento eu não ter feito aquilo. Virou curador, teórico, fazer o quê...

FC: Mas nenhuma atividade exercida por uma mesma pessoa pode ser totalmente estranha. O Rod Stewart não era cozeiro, depois foi jogador de futebol, depois virou Rod Stewart? Onde está o cozeiro quando ele faz música? Deve estar em algum lugar, certamente, foi ele que fez. Então, é lógico que eu parei de fazer aquele trabalho formalmente, mas, no meu caso, e acho que no caso de outras pessoas que também foram para a área da crítica, como o Paulo Herkenhoff, essa experiência como artista facilitou a nossa aproximação e a nossa compreensão da natureza do trabalho de artistas a respeito dos quais nós fomos ver o trabalho, escrever. Eu, hoje em dia, estou convencido de que o que é fundamental para a história da arte passa por aquilo que os artistas pensam ou dizem a respeito do que eles fazem. Quem definiu que era o Cubismo não foi nenhum teórico, foram os próprios artistas. A história da arte é uma história dos feitos dos artistas, em primeiro lugar, em segundo lugar, em terceiro lugar. O teórico é impotente para ficar definindo o que é ou não é.

Embora a gente esteja vivendo uma dimensão nova, estranha, em que o curador tem uma pulsão autoral tão forte que, muitas vezes, ele engole o trabalho do artista sob a sua autoria. Evidentemente, não é o caso de muitos curadores, mas é incrível a proliferação de curadores hoje em dia, o modo pelo qual é feita a partilha das competências, das tarefas. Os curadores têm nichos de pesquisa: fulano pesquisa a misoginia, a homofobia, isso e aquilo. Eu não sei fazer as coisas dessa maneira, não sei trabalhar assim. Não que eu seja contra as políticas que eu acabei de mencionar, qualquer política que denuncie repressão pode contar comigo, mas eu não seria honesto comigo se eu adotasse uma pauta como essa, porque eu sou muito disperso. Eu pesquiso a curadoria, o assunto da curadoria que eu estou fazendo, não tem uma pesquisa descolada daquela curadoria, em que eu vou atrás de informação para confirmar a minha hipótese. Uma coisa minha, por enquanto, pode ser que eu mude também. Nenhuma escritura definitiva a respeito do meu próprio futuro.

SA: Fernando, quando nós começamos, tinha curador da instituição, mas não havia um curador independente. Hoje em dia, é impossível ver uma exposição sem um curador. Como você explica isso?

FC: Quando os concretistas fizeram a primeira e última exposição nacional de arte concreta, em São Paulo e, depois, no Rio, 1956, 1957, não precisava de curador, porque quem era concretista sabia que era e queria participar, quem não era concretista sabia que não era e, por isso, não ia brigar por ter sido excluído dessa exposição. Não era preciso alguém para reunir esses artistas nos momentos em que eles próprios se filiavam àquilo que eles iam fazer e se autoinscreviam. Eu acho que, no momento em que os processos individuais dos artistas atropelaram os processos de grupos que eles ainda tinham, e isso é uma característica do fim da modernidade nos anos 1950. Com o fim da modernidade houve uma atomização e o artista contemporâneo é quase que um "ismo" em si mesmo, cada artista exige um decifrador para que o inscreva nessa ou naquela coisa. Então com isso se criou um vínculo de dependência entre o artista - que é isolado, não se filia mais a nenhum grupo maior - e o curador que passa a ser uma espécie de, como o nome já diz, aquele que se torna responsável por aquilo que não tem estabilidade própria. Acho que o papel do curador nas exposições vem com a crise ou a incapacidade dos artistas de definirem uma nova tendência à qual eles possam se agrupar como pessoas que trabalham juntas. Nós mesmos, quando trabalhávamos juntos, já não tínhamos essas questões ao ponto de as constituir como uma coisa como um "ismo", como foi Braque e Picasso com o Cubismo. Na falta da possibilidade de se autoinscrever, você espera que alguém inscreva você e o lugar dele. É por isso que o curador tem tanto trânsito, tanta importância, hoje em dia.

Clarisse Rivera: Você pode falar um pouquinho sobre o teor da crítica do [Carlos] Zílio e da Aracy [Amaral] naquela época?

FC: Vídeo e televisão eram quase parentes naquela época. A mídia televisiva, embora ela use o vídeo, ela não explora a potência do vídeo que grupos e pessoas independentes hoje em dia podem fazer no sentido experimental e tudo isso. Então, na verdade as críticas a isso vinham muito em função de um sentimento de contramão àquilo que nós estávamos fazendo.



com novo objeto — grande objeto

Para mim, e acho que para outras pessoas, era muito claro que o vídeo era uma coisa justificável pelo poder que a televisão estava adquirindo no Brasil. O caso da Aracy é diferente do Zílio, porque a Aracy tinha uma posição latino-americanista. Ela era uma pessoa que fechava intelectualmente com algumas coisas que o Frederico [Morais] dizia, com algumas coisas que a crítica argentina Marta Traba defendia, isto é, uma espécie de latino-americanidade que ficava um pouco difusa, na minha compreensão. Não era uma latino-americanidade ontológica, que fizesse parte de um ser profundo da América Latina e que se expressava. Esse tipo de coisa não era convincente, pelo menos para nós, naquele momento. Evidentemente, também não tinha a ver com esse sentimento de latino-americanidade que existe hoje em função das pautas multiculturais, pós-coloniais etc. Não era nem uma coisa nem outra. Mas a Aracy Amaral era uma pessoa que acreditava que era importante nós valorizarmos nossas relações com a América Latina, inclusive porque, naquele tempo, as pautas identitárias brasileiras e as hispânicas pareciam ter diferenças muito grandes. Nós éramos um grupo de pessoas que, ao nível de uma linguagem comprometida com as mídias e com questões que eram as da desmaterialização proposta pela arte conceitual, nós éramos permeáveis a determinados repertórios que vinham de uma arte internacional, que eu suponho que a Aracy, a Traba e o Frederico combatessem. Então, nesse sentido, as críticas que a Aracy nos fez eram previsíveis do ponto de vista do conjunto-universo em que ela estava inscrita.

E o Zílio publicou um artigo na revista *Malasartes* em que ele estava discutindo outras coisas, ele não tinha a mesma posição da Aracy, mas há um determinado momento na matéria da *Malasartes* em que ele escreve, com pontos de interrogação: “Videoarte, um novo modelo?”. Na verdade, esse grupo que nós configurávamos e que depois foi se dissolvendo não era nem herdeiro das tradições antropófagas, que foram revistas nos anos 1960 pelo Augusto de Campos e pelo Hélio Oiticica, nem era de uma genealogia marcada por regionalismos. Nenhuma das genealogias que haviam sido construídas para explicar o que era próprio da arte brasileira nos servia para pensarmos essas coisas, mas, há um tempo atrás, para uma curadoria que eu e o Pedro França fizemos para o Itaú Cultural, nós pensamos e demos o nome de Cavalos de Troia, porque havia grupos no Brasil que não vinham do neoconcretismo, ou seja, não eram concretos, neoconcretos, não eram grupos ligados aos regionalismos, nem a um formalismo precioso, mas éramos “cavalos de Troia”, no sentido do vírus de computador, nem tanto do cavalo de Troia da *Iliada*. Nós tínhamos uma posição que era uma terceira via, que nunca foi suficientemente pensada pela arte brasileira, porque ela não tinha nenhum estilo. Nada podia ter se amalgamado por um estilo, uma ideia confusa, comum naquela época, as coisas tinham a ver com certo tipo de uso experimental que se fazia. Havia um grupo, em Porto Alegre, chamado Nervo Óptico, que a Vera [Chaves] Barcellos coordenava, onde os artistas gaúchos que eram mais experimentais se alocavam. Aqui no Rio de Janeiro nós representávamos isso. Em Recife, o Paulo Bruschi, o Daniel Santiago e outros representavam isso. Eram trabalhos que estavam discutindo, antes, o que era ser artista contemporâneo, experimental, qual era a inscrição disso para um latino-americano. Em outros lugares eclodiram essas manifestações, que eram meio desterritorializadas. Talvez isso tenha dificultado um pensamento que agrupasse essas ovelhas desgarradas, que tinham muita autonomia.

Por exemplo, uma coisa que nunca me interessou particularmente é arte postal. O Paulo Bruschi foi um ativista muito intenso de arte postal, porque não tinha internet, então as pessoas trocavam correspondência entre lugares muito explosivos, como era o Brasil, e outros onde esse problema não havia. A Sonia fez um trabalho de mandar postais antigos, do início do século passado, para as instituições que eles retratavam, e pedia que eles mandassem um equivalente. Ela mostrou esse trabalho na Bienal de São Paulo pelo menos uma vez. Os contornos eram fluídos entre essas tendências, mas é curioso que nenhuma dessas tendências ficou adescoberta, a não ser essa dos cavalos de Troia, essa terceira via, que não era uma via nem nativa, nem internacional, que não era local, em contraposição a um cosmopolitismo, não havia essas dicotomias, não funcionavam muito. O que funcionava era a surpresa diante de um belo trabalho. Todos nós tínhamos uma sensibilidade grande para certas coisas do que se chama de arte conceitual, e o vídeo, numa certa medida, está dentro da expansão disso. Se a gente considerar a origem do vídeo com o Fluxus, com o Nam June Paik e com o Wolf Vostell, a gente vai ver que o vídeo tinha uma inscrição já meio de cavalo de Troia. Primeiro, porque ele não era feito a mão, no sentido de valorizar a artesanaria. E, segundo, porque, às vezes, com resultados muito precários, o vídeo trazia coisas sensacionais. Eu me lembro da emoção que eu tive quando eu vi o Dennis Oppenheim rabiscando as costas do filho, e o filho, pelo tato, rabiscando aquilo na parede, aquilo é de uma beleza extraordinária. Essas coisas que me tocavam. Eu só fui conhecer direito Concretismo, Neoconcretismo, tudo, depois que eu saí da prática como artista e comecei a estudar, mas a minha coisa espontânea estava



com sobre abate — mundo abate

contida nos contatos que eu tinha com as pessoas desse grupo, eu, Sonia, Ivens, Leticia, Anna Bella e todos que participaram dessa coisa. Não tinha nada de extraterrestre, mas não tinha nada de invisível ao ponto de até hoje não ter virado assunto como deveria. Porque não é um problema do grupo aqui do Rio, é um problema de outros grupos que ficaram frouxos por aí e que poderiam ser muito bem trabalhados. A Sonia é parte disso tudo.