

**Universidade de Brasília – UnB
Instituto de Artes – IdA
Departamento de Artes Visuais – VIS
Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais – PPGAV**

**Imagens em Movimento na Arte Contemporânea Brasileira:
uma análise crítica e historiográfica**

Mario Caillaux Oliveira

Brasília, 2025

Mario Caillaux Oliveira

Imagens em Movimento na Arte Contemporânea Brasileira: uma análise crítica e
historiográfica

Tese apresentada ao Programa de Pós-graduação em Artes
Visuais do Departamento de Artes Visuais do Instituto de Artes
da Universidade de Brasília, para obtenção do título de Doutor
em Artes Visuais, na linha de Pesquisa de Teoria e História da
Arte.

Orientador: Prof. Dr. Marcelo Mari

Brasília,
Janeiro de 2025

Mario Caillaux Oliveira

Imagens em Movimento na Arte Contemporânea Brasileira: uma análise crítica e
historiográfica

Tese apresentada ao Programa de Pós-graduação em Artes Visuais do Departamento de Artes Visuais do Instituto de Artes da Universidade de Brasília, para obtenção do título de Doutor em Artes Visuais, na linha de Pesquisa de Teoria e História da Arte.

Orientador: Prof. Dr. Marcelo Mari

Banca Examinadora:

Orientador: Prof. Dr. Marcelo Mari (PPGAV / UNB)

Prof. Dr. Emerson Dionisio Gomes de Oliveira (PPGAV / UNB)

Prof. Dr. Leonardo Gomes Esteves (PPGECCO / UFMT)

Prof. Dr. Michael Asbury (TrAIN/ UAL)

Ficha catalográfica elaborada automaticamente,
com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

CC134i Caillaux Oliveira, Mario
Imagens em Movimento na Arte Contemporânea Brasileira:
uma análise crítica e historiográfica / Mario Caillaux
Oliveira; orientador Marcelo Mari. Brasília, 2025.
295 p.

Tese(Doutorado em Arte) Universidade de Brasília, 2025.

1. Experimentalismo. 2. Conceitualismo. 3. Novos Meios.
4. Videoarte. 5. Filmes de Artistas. I. Mari, Marcelo,
orient. II. Título.

Agradecimentos:

Ao Programa de Pós-graduação em Artes Visuais da Universidade de Brasília, pela possibilidade de desenvolvimento desta minha pesquisa, assim como à CAPES (Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior) pelo financiamento da bolsa durante esses quatro anos de doutorado.

Ao professor Dr. Marcelo Mari, por acreditar neste meu projeto e me orientar ao longo desse percurso. Agradeço aos membros da banca de defesa, professor Dr. Emerson Dionisio, professor Dr. Leonardo Esteves e professor Dr. Michael Asbury, pela disponibilidade, leitura atenta e pelos comentários.

Aos professores do PPGAV da UNB e a equipe administrativa do programa, Sabrina Strasser e Ariel Breno, obrigado por toda ajuda e apoio ao longo desse processo. Gostaria de estender esses agradecimentos aos meus colegas discentes e aos companheiros da Revista VIS.

Agradeço imensamente a Jom Tob Azulay, Helena Lustosa, Fernando Cocchiarale e Eduarda de Aquino pela disponibilidade em compartilhar suas memórias e pensamentos, que enriqueceram a pesquisa. Também agradeço às instituições, museus e associações que ajudaram com documentos e materiais importantes de seus acervos, em especial à Ariane Figueiredo e ao Projeto Hélio Oiticica, à Fundação Bienal de São Paulo, através de Marcela Yakabi, à Associação Cultural VideoBrasil, na pessoa de Regis Alves e ao Itaú Cultural e o CCBP-Rio. Muito obrigado por toda ajuda, informações e documentos fornecidos.

Aos meus pais, Ana Caillaux e Antonio Manuel, pelo apoio, força e troca em todos os momentos. À minha irmã Beatriz Caillaux, que, além disso tudo, foi uma ótima revisora. Agradeço, em especial, à minha esposa, Livia Gouvêa, que, ao longo de todo esse tempo, me apoiou e incentivou sempre. Dedico esse trabalho ao nosso filho, Felipe Manuel, que veio ao mundo justamente no meio do doutorado e que, a cada dia, nos traz uma nova alegria, nos lembrando dos prazeres e das descobertas do mundo.

Resumo:

O objetivo desta pesquisa é analisar e problematizar o discurso crítico e historiográfico das imagens em movimento — filmes, vídeos e audiovisuais (projeções de slides em sincronia com trilha sonora) — na arte contemporânea brasileira entre as décadas de 1960 e 1970. A utilização de novos meios e práticas introduziram diferentes questões que, aliadas ao advento do conceitualismo e ao desenvolvimento da ideia do experimental, surgem como forças importantes deste período. Entretanto, como exploraremos, nem sempre a noção de experimental possui os mesmos significados e objetivos, que vão desde a busca por uma transformação qualitativa da sociedade até a procura por uma profissionalização do circuito e a abertura de novos espaços e mercados. A pergunta principal desta tese é se existiu, ou se ainda existe, uma diferença substancial entre a videoarte, o filme de artista e os audiovisuais que justifique sua separação em categorias e análises distintas, como ocorre na história da arte brasileira. Problematicamos se essa divisão não acabaria reforçando a ideia da especificidade dos meios. Nossa hipótese é que, na maioria dos casos, a questão do suporte de captação e exibição é exógena às obras e, conseqüentemente, às intenções e poéticas dos artistas. Todavia, em muitos momentos, o discurso crítico buscou reforçar esses aspectos e tecer comentários a respeito de possíveis caminhos de desenvolvimento desses meios. Ao cotejar com os principais textos da literatura sobre as imagens em movimento no Brasil, como os escritos de Walter Zanini e Arlindo Machado, e analisando as principais exposições com imagens em movimento realizadas no país, buscamos compreender de que maneira se deu a construção dessa narrativa.

Palavras-chave

Experimentalismo; Conceitualismo; Novos Meios; Videoarte; Filmes de Artistas

Abstract:

This research analyzes and problematizes the critical and historiographical discourse of moving images - films, videos and audiovisuals (slide projections synchronized with a soundtrack) - in contemporary Brazilian art between the 1960s and 1970s. The use of new mediums and practices introduced new questions that, together with the advent of conceptualism and the development of the idea of the experimental, emerged as important subjects of this period. However, as we will explore, the notion of experimental does not always have the same meanings and objectives, ranging from searching for a qualitative transformation of society to searching for a professionalization of the circuit and opening new spaces and markets. The main question of this thesis is whether there was, or still is, a substantial difference between video art, artist's films and audiovisuals that justifies their separation into distinct categories, as occurs in the history of Brazilian art. We question whether this division does not end up reinforcing the idea of the medium's specificity. We hypothesize that in most cases, the issue of the recording and exhibition medium is exogenous to the works and, consequently, to the intentions and poetics of the artists. However, in many instances, critical discourse has sought to reinforce these aspects and comment on possible development paths for these mediums. By comparing the central texts in the literature on moving images in Brazil, such as the writings of Walter Zanini and Arlindo Machado, together with the study of the leading exhibitions with moving images that have taken place in our country, we seek to understand the processes of construction the narrative of moving images in Brazilian art history.

Keywords:

Experimentalism; Conceptualism; New Mediums; Video art; Artist Films

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	p.9
CAPÍTULO I – Crise Da Arte E A Busca Por Novos Meios, Linguagens e Mercados	p.20
1.1 – A crise do objeto artístico e a indústria cultural	p.22
1.2 – Brasil: Tentativas e alternativas de superação da crise no sistema da arte	p.38
1.3 – Experimentalismo, liberdade e mercado	p.60
Capítulo II – Pós-meio: o suporte é intencional?	p.88
2.1 – A crítica modernista e a especificidade do meio	p.95
2.2 – Rosalind Krauss e o deslocamento do conceito do meio	p.100
2.3 – Pós-modernidade e Pós-meio	p.105
2.4 – A recepção das ideias da condição pós-meio e da crítica de Krauss no Brasil	p.109
2.5 – Questões da historiografia das imagens em movimento no Brasil	p.120
Capítulo III – Cinema ≠TV ≠ Vídeo?	p.151
3.1 – TV	p.154
3.2 – Vídeo	p.162
3.3 – Cinema	p.172
Capítulo IV – exibição ou exposição de imagens em movimento?	p.185
4.1 – Relação entre o surgimento do cinema e as instituições museais	p.186
4.2 – As imagens em movimento começam a frequentar exposições no Brasil	p.200
4.3 – ExpoProjeção 73	p.214
4.4 – As JACs no MAC/USP e as edições da Bienal como plataformas para o desenvolvimento das imagens em movimento no Brasil	p.226
4.5 – O setor de vídeo do MAC/USP e a consolidação da videoarte como uma categoria artista independente	p.241
Considerações Finais	p.257
Referências Bibliográficas	p.262

INTRODUÇÃO

A sensação de movimento das imagens é uma temática que sempre atraiu o interesse dos artistas, mesmo antes da invenção do cinema. Desde a utilização de instrumentos óticos, como a câmara escura, passando pelo fascínio causado por experimentos como os de Eadweard Muybridge e seu estudo sobre o movimento, até chegar às vanguardas clássicas do início do século XX, quando os artistas começaram a explorar de fato essa sensação na construção de filmes e outros dispositivos. Mas foi a partir da segunda metade do século XX, com as diversas transformações que a arte sofreu, juntamente com os avanços tecnológicos, que esse campo passou a ser explorado de maneira mais consciente e constante no âmbito das artes visuais. Foi nesse período que Andy Warhol realizou seus primeiros filmes, enquanto Nam June Paik começou a pesquisar e a realizar trabalhos com vídeo e televisão. Desde então, se tornou cada vez mais comum a apresentação de obras que agenciam as imagens em movimento em ambientes ligados às artes visuais, expostas ao lado de trabalhos em outros suportes mais tradicionais e milenares, como pinturas e esculturas.

No Brasil, esse fenômeno ocorreu em paridade com a cena internacional. A partir do final da década de 1960 e início da década de 1970, as imagens em movimento no campo das artes visuais ganharam força, principalmente com a popularização de dispositivos amadores para sua produção e exibição. Esses novos meios foram utilizados como instrumentos para dar vazão aos questionamentos estéticos e éticos que esses artistas já vinham articulando em suas pesquisas individuais. Conforme sublinhou o crítico Fernando Cocchiarella em um ensaio sobre a utilização das imagens técnicas na arte brasileira, mais especificamente produzidas na cidade do Rio de Janeiro: “o [...] interesse pela experimentação desses novos meios dizia respeito à busca de uma nova imagem ou um novo conceito de imagem, que animava a produção artística do princípio dos anos 70 em todo o mundo” (COCCHIARALE, 2002, p. 18). Foi com esse espírito que diversos artistas produziram trabalhos nesse sentido, entre eles, Anna Bella Geiger, Anna Maria Maiolino, Antonio Dias, Antonio Manuel, Claudio Tozzi, Ivens Machado e Lygia Pape. Essas obras exploravam não apenas questões espaciais, mas também abordavam a dimensão do tempo e as formas de narrativa, tudo associado a uma contestação aos cânones da arte e da sociedade, característicos da época.

A ideia do conceito de “imagens em movimento” é uma tentativa de ampliar e remover a noção de especificidade do meio que diversas categorias artísticas carregam intrinsecamente, como a ideia de filme de artista, videoarte, entre outras. O curador norte-americano Fionn Meade, que foi diretor artístico do *Walker Art Center*, nos EUA, em um debate sobre os significados que essa terminologia adquiriu nos últimos anos, destacou que:

Ao contrário de uma situação em que você pode dizer ‘filme é filme’, por sua definição material, o termo ‘imagem em movimento’ se tornar mais preciso como sendo um espaço de negociação para os diferentes formatos, convenções e períodos com os quais atualmente estamos trabalhando em contextos museológicos, incluindo exposição e projeção. (LEAVER-YAP; MOUSLEY; MEADE, 2014 – tradução nossa¹)

Por esse entendimento, o termo “imagens em movimento” não se restringe apenas à noção das imagens técnicas². Ele incorpora uma gama muito maior de possibilidades e balizadores, que podem ir desde a fotografia, passando pelo Futurismo e pela arte cinética, chegando até às performances e outros tipos de experimentações que venham a surgir. Ou seja, ele não se limita a questões restritas ao meio nem a aspectos temporais e estilísticos; pelo contrário, nessa ideia, essas condições são extrapoladas. Por exemplo, o pesquisador francês Philippe-Alain Michaud desenvolveu toda uma pesquisa fazendo um paralelo

¹ No original: “As opposed to a situation where you can say ‘film is film’, by its material definition, the moving image starts to become perhaps more accurate as a negotiable space for the different formats, conventions, and periods that we actually are working with in museological contexts, including exhibition and screening contexts”(LEAVER-YAP; MOUSLEY; MEADE, 2014)

² O filósofo francês Gilles Deleuze, ao longo de sua trajetória intelectual, teve no cinema um objeto de estudo e reflexão importante para o desenvolvimento de seu pensamento. Ele, inclusive, chegou a publicar dois livros - *Cinema I: Imagem-movimento* e *Cinema II: Imagem-tempo* - nos quais aborda problemas filosóficos e conceituais que a sétima arte nos impõe. Apesar de usar a expressão “imagem-movimento”, a partir das teorias do filósofo Henri Bergson e do semiótico Charles Sanders Peirce, sua terminologia é um pouco distinta do conceito que estamos tratando. Deleuze define a imagem-movimento como: “conjunto acentrado de elementos variáveis que agem e reagem uns sobre os outros” (DELEUZE, 1985, p. 243). Entretanto, sua análise diz respeito apenas ao cinema e, por conta disso, é muito centrada em sua materialidade, como pode ser constatado quando o filósofo francês se questiona a respeito desse momento antes da invenção do cinema. Para Deleuze: “Quando nos indagamos sobre a pré-história do cinema somos as vezes levados a considerações confusas, porque não sabemos até onde remonta, nem como definir a linhagem tecnológica que o caracteriza. É sempre possível, então, invocar as sombras chinesas ou os mais arcaicos sistemas de projeção. Mas na verdade as condições determinantes do cinema são as seguintes: não apenas a foto, mas a foto instantânea (a fotografia posada pertence a uma outra linhagem); a equidistância dos instantâneos; a transferência dessa equidistância para um suporte que constitui o “filme” (Edison e Dickson perfuram a película); um mecanismo que puxa as imagens (as garras de Lumière). É neste sentido que o cinema é o sistema que reproduz o movimento em função do instante qualquer, isto é, em função de momentos equidistantes, escolhido de modo a dar a impressão de continuidade.” (DELEUZE, 1985, p.13). Ou seja, devido ao objeto de seu estudo, ele acaba sendo muito específico, e o termo *imagem-movimento* em seu pensamento não possui a abertura heterodoxa da qual estamos nos referindo nesta tese.

entre as imagens em movimento e a metodologia e o trabalho do historiador da arte Aby Warburg. Para Michaud:

Quando renunciamos a definir o dispositivo cinematográfico a partir de determinações materiais do filme, como a conjunção do suporte em celuloide flexível com a perfuração e as emulsões rápidas, para ver nele, de maneira mais original e mais ampla, o estabelecimento de uma relação conceitual entre a transparência, o movimento e a impressão, então vemos aflorar no campo do cinema categorias idênticas às que Warburg usou na história da arte. (MICHAUD, 2013, p.41)

Todavia, devido às questões metodológicas e ao caminho adotado na estruturação da tese, tivemos que tentar focalizar e delimitar esse conceito fluido e abrangente. Sendo assim, sem ignorar essas demais possibilidades e assumindo essas contradições, o que chamamos, neste trabalho, de "imagem em movimento" é a utilização subjetiva, por artistas visuais, de dispositivos de captura e exibição de imagens, como filmes, projeções de slides em sincronia com trilha sonora (os chamados audiovisuais), vídeos e imagens digitais. Buscamos, assim, demonstrar que, no caso da utilização desses suportes por artistas visuais, raramente existe uma diferenciação de linguagens e abordagens com base no meio. Pelo contrário, esses suportes se misturam e se influenciam mutuamente, conforme pode ser constatado no relato da artista Sonia Andrade em uma entrevista, quando foi questionada sobre suas influências no início de sua experimentação com o vídeo. Segundo Andrade: “A maior influência que recebi foi do cinema; desde muito cedo fui apaixonada e constante frequentadora das salas de cinema. A minha ‘cultura visual’ não se deu pela frequência às exposições e museus, mas pela imagem em movimento do cinema” (COCCHIARALE, 2002, p. 63).

Entretanto, a história da arte costuma analisar essas obras de maneira separada, considerando, principalmente, a questão do meio — filmes separados dos trabalhos em vídeo e, por conseguinte, separados dos audiovisuais. Nos últimos anos, a quantidade de obras que utilizam projeções e transmissões de imagens em ambientes ligados à arte contemporânea aumentou consideravelmente, e teóricos e pensadores têm se debruçado sobre essa questão. Este é o caso, por exemplo, de Raymond Bellour, um dos mais destacados teóricos do cinema e do estudo da ligação das imagens em movimento com outros meios. Segundo Bellour: “Ocupando cada vez mais destaque no ambiente das exposições, a imagem em movimento se tornou um elemento-chave na prática da arte contemporânea” (BELLOUR, 2008, p. 9). Diversas terminologias foram cunhadas para refletir sobre esses trabalhos que atuam nas fronteiras: videoarte, videoinstalação, cinema

expandido (YOUNGBLOOD, 1970), cinema de exposição (DUBOIS, 2004). Mas, de maneira resumida, a maioria dessas abordagens coloca a questão do suporte, da tecnologia empregada, em uma posição privilegiada. Como sublinhou o pesquisador Jonathan Walley, em relação aos trabalhos de uma produção estadunidense ligada ao cinema estrutural³ dos anos 1970: “Ainda persiste um consenso entre os acadêmicos de que os cineastas de vanguarda desse período seguiram a tendência da arte modernista em direção à purificação específica do meio: a redução do objeto de arte aos componentes físicos ou materiais essenciais de seu meio” (WALLEY, 2003, p. 17 — tradução nossa⁴). Essa afirmação pode ser expandida para o universo das artes visuais no Brasil. Quase sem perceber, continuamos apegados aos suportes e analisamos essas obras contemporâneas sob a forte influência do modernismo. No campo da arte e da tecnologia, essa suspensão já é questionada por alguns críticos e pesquisadores, que problematizam a centralidade da tecnologia em relação à arte. O crítico Paulo Sergio Duarte, no artigo *Chega de futuro? A arte e tecnologia diante da questão expressiva*, comenta justamente sobre essas análises dos novos meios, e como o caráter subjetivo, que ele denomina de "expressivo", fica em segundo plano em muitas das obras de arte e tecnologia. No texto, o crítico afirma:

Longe do universo digital, permanecem vivas as imagens produzidas com recursos centenários, sem novidades técnicas. E essa é a questão da arte, como lembra Argan, uma ‘cultura sem progresso’. A riqueza de sua linguagem não reside em nenhuma busca de novos meios, mas na capacidade de se fazerem presentes e atuais seus problemas poéticos independentes da idade da técnica. (DUARTE, [2002] 2023, p. 382)

³ O cinema estrutural foi um movimento de cinema experimental que surgiu em meados da década de 1960, nos EUA, e no qual muitos filmes procuravam explorar os aspectos formais e estruturais do filme. Dessa forma, essas produções se distanciavam de uma construção narrativa mais expressionista e dramática. O pesquisador Theo Costa Duarte traça um paralelo entre o desenvolvimento do cinema estrutural e a arte minimalista, que também emergia nesse mesmo período. Segundo Duarte: “Em analogia ao minimalismo o cinema estrutural também aparece em meio a essa discussão [da especificidade dos meios], em um duplo movimento, podendo ser considerado tanto como uma radicalização da autonomia formalista da arte, ao também buscar formas redutivas, reflexivas, de ‘purificação’ dos meios, como também uma ruptura com esta, ao absorver certos procedimentos vanguardistas que desafiavam essa narrativa, como o serialismo ou a ênfase na presença perceptual, expandindo os parâmetros considerados essenciais do meio.” (DUARTE, 2019, p.15/16). Para saber mais sobre o cinema estrutural ver: DUARTE, Theo; MOURÃO, Patrícia (orgs.). Cinema Estrutural. São Paulo: Aroeira, 2015.

⁴ No original: “What remains is a general agreement among scholars that avant-garde filmmakers of this period followed the trend within modernist art toward medium-specific purification: the reduction of the art object to the essential physical or material components of its medium. According to this interpretation, the landmark films of Andy Warhol, Michael Snow, Hollis Frampton, Paul Sharits, Tony Conrad, and many others are all reflexive examinations of the fundamental material parameters of the medium.” (WALLEY, 2003, p. 17)

Sem negar a importância e a influência que determinados suportes exercem sobre o objeto artístico, Duarte busca reequilibrar essa relação e direcionar o debate mais para aspectos artísticos e estéticos, e não apenas técnicos.

Entretanto, quando se trata das imagens em movimento, o discurso hegemônico segue a linha de separação por suporte, atribuindo um valor excessivo aos meios nos quais o trabalho foi construído ou é exibido. Essa divisão ocorre mesmo quando a tecnologia utilizada já está obsoleta, o que torna necessário construir novos adendos e arranjos conceituais para essas teorias. Um desses exemplos pode ser constatado na construção proposta pelo teórico Arlindo Machado, um dos principais e mais importantes estudiosos dos novos meios no Brasil, que busca, por meio de suas análises, reforçar a centralidade do vídeo, mesmo em relação a tecnologias mais novas. Segundo Machado: “Se considerarmos vídeo a sincronização de imagem e som eletrônico, sejam eles analógicos ou digitais, [...] então podemos concluir que hoje quase tudo é vídeo e que, longe de estar moribunda, essa mídia acabou por ocupar um lugar hegemônico [...]” (2007a, p. 16). O problema dessa construção que ele propõe é que o vídeo não se torna sinônimo das imagens em movimento de maneira mais ampla, abraçando todas as outras formas de produção e exibição. Pelo contrário, ele se torna genérico apenas para as produções mais recentes, enquanto toda uma produção em outros suportes que também agenciam as imagens em movimento, e que surgiram antes ou em paralelo às primeiras utilizações do vídeo por artistas, ficam marginalizadas por essa visão do pesquisador.

É importante ressaltar que, com o passar dos anos e os avanços tecnológicos, alguns artistas percorrem um caminho oposto e buscam justamente na obsolescência da tecnologia um meio para o desenvolvimento de seu trabalho. Nesse sentido, destaca-se, por exemplo, o trabalho da artista britânica Tacita Dean. Dean, a partir das singularidades da película cinematográfica, como os grãos que formam a imagem ou ainda o ruído do funcionamento do projetor dentro da sala de exposição, constrói, com esses elementos, a sua poética. O curador do departamento de *Media and Performance Art* do MoMA de Nova York, Stuart Corner, em uma entrevista a um podcast, aponta justamente para esse aspecto da obsolescência dentro do espaço museológico. Em sua visão:

O momento em que os museus começaram a exibir vídeos em HD pela primeira vez foi exatamente o momento em que muitos artistas começaram a exibir instalações de filmes de 16 milímetros. Então há uma espécie de vingança do reprimido quando algo se torna obsoleto,

que tenta insistir em si mesmo enquanto a nova tecnologia começa a superá-la. Há também essa alternância entre artistas que estão realmente inovando com tecnologias muito novas e outros que são ligeiramente resistentes a isso, que também vem de uma resistência de longo prazo que remonta à primeira geração de videoarte e vídeo ativismo, que era inflexivelmente pró-democracia e ante corporações. Então acho que isso está no D.N.A dos artistas desde o início do meio. (RADIN, 9 ago. 2022 – tradução nossa⁵)

Por esse ponto de vista, a questão da tecnologia empregada é um fator essencial para o trabalho artístico. Assim, a escolha de um meio “ultrapassado” tecnologicamente, que se encontra em desuso ou perto de sua extinção, faz parte do próprio repertório da obra e representa uma tomada de posição do artista. Nesses casos, o suporte está intimamente ligado tanto à poética do trabalho quanto ao discurso artístico, e qualquer alteração modifica a obra. Entretanto, em nossa realidade cultural e socioeconômica, na qual o acesso à informação e aos seus meios geralmente ocorre de forma precária, a questão da obsolescência da tecnologia não é muito elaborada.

A busca por novas linguagens e a ampliação das fronteiras da arte estavam em plena ebulição neste momento inicial da utilização das imagens em movimento, assim como algumas estratégias de contestação política no Brasil. É nesse sentido que a ideia do experimental, como um exercício da prática artística que coloca em suspensão os cânones da arte, é uma das principais chaves de leitura que seguiremos. De certa maneira, a noção do experimental pode ser vista como uma característica marcante da arte contemporânea brasileira, ou, como disse Hélio Oiticica: “No Brasil, portanto, uma posição crítica universal permanente e o experimental são elementos construtivos.” (OITICICA, [1981] 2006a, p. 280). Todavia, apesar dessa ideia como um conceito unificador, como veremos no decorrer da tese, a noção de experimental foi sofrendo alterações ao longo desses mais de cinquenta anos e, dependendo do ator ou do momento em que é utilizada, pode significar conceitos distintos. Ao longo do texto, procuraremos identificar algumas das possíveis conotações que esse termo adquiriu, desde a busca por uma transformação qualitativa da sociedade, como, por exemplo, a ideia do “exercício experimental de

⁵ No original: “The moment that museums started to show video in HD for the first time was exactly the moment that a lot of artists started showing 16-millimeter film installations. So, there's thus kind of revenge of the repressed as something becomes obsolete, that it tries to insist on itself as the new technology starts to overcome it. So, there's also that toggling back and forth between artists who are really breaking ground with very new technologies and then others who are slightly resistant to that, which also comes out of a long term resistance that goes back to the earliest generation of video art and video activism, which was adamantly pro-democracy and anti-corporation. And so, I think that's just in the D.N.A. of artists since the beginning of the medium.” (RADIN, 9 ago. 2022)

liberdade”, de Mário Pedrosa, até uma ideia de experimentação que abarca o aleatório e uma heterogeneidade de meios e práticas mais presentes nos dias atuais.

O leitor provavelmente irá estranhar que, apesar de no título da tese aparecer a palavra "imagem", em nenhum momento nas próximas páginas ele encontrará uma figura, seja de trabalhos, exposições ou qualquer outra representação visual além do conteúdo textual. O que, à primeira vista, pode parecer uma contradição, na verdade foi estruturado de maneira consciente para trazer o foco e dar maior relevância ao nosso objeto principal, que é o discurso narrativo construído ao longo deste tempo. Nossa proposta é realizar, por meio da teoria e história da arte, uma revisão crítica do discurso das imagens em movimento no Brasil, principalmente desse primeiro momento de experimentações com novos meios. Acreditamos que, pelo menos neste período inicial, os artistas não articulavam as singularidades das tecnologias, conforme a crítica procura demarcar. Apesar de estarmos questionando essa divisão por categorias na qual a história da arte foi estruturada, ao mesmo tempo reconhecemos a enorme importância e o difícil trabalho que esses autores tiveram, em muitos casos ainda no calor dos acontecimentos, de buscar e estabelecer conceitos e um entendimento amplo para essa produção que emergia com grande furor e inventividade. Por tudo isso, reafirmamos nosso profundo respeito e admiração por esses pioneiros da formação e construção da crítica e da historiografia da arte contemporânea brasileira. Todas as problemáticas levantadas nesta tese só são possíveis graças aos importantes trabalhos mencionados ao longo desta pesquisa.

Nossa hipótese principal é que a tecnologia, o meio, nos trabalhos que agenciam as imagens em movimento entre os anos de 1960 e 1970 no Brasil, é exógena às obras e às propostas desses artistas. Em última instância, o que eles pretendiam com esses trabalhos era experimentar questões relativas ao tempo, às imagens em movimento e às formas narrativas, diferentemente do que ocorre em algumas experiências internacionais, nas quais a questão do meio é endógena às obras. Exemplos dessa endogeneidade podem ser vistos em algumas experiências, como, por exemplo, os filmes escultóricos de Anthony McCall, possíveis apenas por meio da projeção de luz (cinema) e não de sua emissão (televisão), ou ainda os trabalhos de videoarte de Nam June Paik e Joan Jonas (exemplo *Vertical Role*, 1972), onde a questão do suporte (a televisão) é parte constitutiva da própria obra.

A partir dessa hipótese, propomos uma revisão da historiografia da arte brasileira do final dos anos 1960 e início dos anos 1970, focando na separação dos filmes de artistas, videoarte e audiovisuais (projeção de slides sincronizados com trilha sonora). O recorte temático desta pesquisa é o primeiro momento de experimentações com filmes, vídeos e audiovisuais realizados por artistas e o discurso crítico que foi produzido desde então. Este foi um período bastante profícuo dessa produção e do debate a respeito da utilização de novos meios, assim como da busca pela consolidação de um pensamento e construção de uma história da arte contemporânea brasileira. Como ponto inicial do nosso objeto, estabelecemos o ano de 1967, quando Lygia Pape realizou o trabalho *La Nouvelle Création*, além de também ser o ano da realização da exposição Nova Objetividade Brasileira, momento crucial no desenvolvimento da arte contemporânea no Brasil. Como marco temporal final, definimos o ano de 1977, quando o projeto do núcleo de vídeo do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC/USP), comandado por Walter Zanini, foi interrompido. Dessa maneira, pretendemos abranger esses primeiros anos de experimentações com imagens em movimento, procurando entender suas origens, que ainda refletem e influenciam até os dias de hoje tanto o discurso crítico, historiográfico e artístico no Brasil.

Apesar de termos esse recorte temporal bem definido, por estarmos analisando a narrativa crítica e historiográfica da arte contemporânea, ao longo do texto precisaremos realizar recuos e avanços para fora desse intervalo. Não se trata de um desvio de foco, mas sim uma tentativa de elucidação de fatores que levaram à construção desses discursos hegemônicos, muitos dos quais foram consolidados a posteriori do nosso recorte temporal. Ao mesmo tempo, o processo de utilização de novos meios já vinha sendo elaborado e construído por artistas antes de 1967 e continua a ser explorado nos dias de hoje. Por isso, esses deslocamentos temporais são necessários.

Os capítulos que compõem esta pesquisa foram construídos de forma independente, de modo que cada capítulo pode ser lido de forma isolada e em diferentes ordens, não sendo necessário, para a sua compreensão, seguir o encadeamento que propomos na estruturação da tese. Dessa maneira, no primeiro capítulo, intitulado *Crise da arte e a busca por novos meios, linguagens e mercados*, iremos nos debruçar sobre as transformações que ocorreram tanto no campo da produção e do trabalho quanto no próprio objeto artístico durante o período pesquisado. Em um primeiro momento,

abordaremos os efeitos que o desenvolvimento da indústria cultural e o incentivo ao consumo de massa tiveram na arte de forma global. Posteriormente, ainda neste capítulo, buscaremos analisar como esse fenômeno foi percebido no Brasil. De que modo o processo de modernização econômica e industrial, que estava em pleno desenvolvimento em nosso país, afetou a produção artística local ao mesmo tempo que vivíamos uma situação de repressão política e social intensas. A ideia do experimental, assim como a própria noção da Nova Objetividade, surge como uma força aglutinadora da arte brasileira nesse momento. Porém, como veremos no desenrolar deste capítulo, a própria noção de experimental acaba assumindo diferentes concepções. Se, para alguns desses agentes, a ideia de uma transformação qualitativa da sociedade através de práticas experimentais foi algo a ser alcançado, com o passar dos anos ocorre um investimento na consolidação do próprio circuito, com a profissionalização dos seus diversos setores, o que ficou conhecido como “política das artes”. A busca por novos meios e maneiras de se expressar rodeia todos esses processos.

Já o capítulo, *Pós-meio: o suporte é intencional?*, iremos problematizar a construção de discursos hegemônicos para as imagens em movimento no âmbito das artes visuais brasileiras. Procuraremos demonstrar como a crítica nacional acabou incorporando um discurso que realiza divisões de categorias artísticas muito calcadas na noção do suporte. Nesse sentido, a partir da crítica modernista de especificidade do meio, debateremos como a tecnologia adotada nas obras de imagens em movimento foi interpretada nessa narrativa. Investigaremos os deslocamentos que a crítica norte-americana Rosalind Krauss realizou das definições das categorias artísticas, desde a década de 1970 até chegar à sua proposta de “condição pós-meio”, já quase na virada do século. Assim, procuraremos avaliar a recepção desse seu conceito no Brasil, que, em grande medida, foi utilizado na crítica das imagens em movimento em nosso país. Por fim, após esse debate inicial, iremos questionar como a historiografia das imagens no Brasil assimila todo esse repertório e constrói uma narrativa na qual determinados eventos e suportes são favorecidos, buscando a construção de um fluxo narrativo sem grandes conflitos.

Em *TV ≠ Vídeo ≠ Cinema*, a partir da arqueologia das mídias, buscaremos compreender as singularidades e semelhanças, físicas e sociais, entre os principais suportes — a televisão, o vídeo e o cinema — utilizados na construção de obras com imagens em movimento no âmbito das artes visuais. Este capítulo funciona como uma espécie de

antítese dialética da nossa hipótese. Procuraremos, a partir das especificidades dos meios — a TV, o vídeo e o cinema — demonstrar que, apesar das diferenças tecnológicas, na maioria dos casos, dentro do nosso recorte temático, foram poucas as obras que articularam características específicas dos meios pelos quais foram produzidas e/ou exibidas. Ou seja, mesmo levando em conta a noção de classificação dos meios tal como geralmente é utilizada, ainda assim, as semelhanças continuam a ser maiores do que as diferenças.

Já em *Exibição ou Exposição de Imagens em Movimento*, em um primeiro momento buscaremos demonstrar a proximidade que as imagens em movimento compartilharam com as instituições museais. De que maneira esses agentes do circuito artístico deram anuência à consolidação desses novos meios como uma expressão artística. No Brasil, o surgimento dos principais museus de arte moderna, no Rio de Janeiro e em São Paulo, tinha como missão, além da promoção e divulgação da arte moderna, o desenvolvimento das imagens em movimento, no caso o cinema. Em outro momento, deste capítulo, procuraremos investigar como se deram as primeiras aparições de filmes, vídeos e audiovisuais, dentro dos espaços expositivos no Brasil. Nesse sentido, destacaremos iniciativas importantes que ajudaram nesse processo de incorporação de novas expressões, como a mostra pioneira ExpoProjeção 73, organizada por Aracy Amaral, e as iniciativas do MAC/USP, comandadas por Walter Zanini, com a criação de um setor de vídeo dentro do museu universitário.

Através dessa estrutura, procuraremos traçar um panorama desses mais de meio século e problematizar a construção historiográfica e crítica das imagens em movimento nesse processo de consolidação e desenvolvimento da arte contemporânea brasileira. A ênfase que a crítica deu à técnica, sobre as possíveis singularidades que poderiam ser desenvolvidas com a utilização de determinados suportes e suas especificidades, foi demasiada. De certo modo, como iremos nos aprofundar nas próximas páginas, ocorre um contrassenso: ao mesmo tempo que o discurso crítico qualifica como experiências desmaterializadas e antiformalistas, com essa divisão por meios, acabamos ficando presos a aspectos formais e relegando a segundo plano questões poéticas e estéticas que as propostas desses artistas, que manipulam as imagens em movimento, provocam. Como afirmou o artista Antonio Manuel em um depoimento desse período estudado: “Que me importam as bitolas [...] Não tentem bitolar as bitolas das crianças [...] Quero, como disse

oportunamente Mário Pedrosa, ‘o exercício experimental da liberdade’” (GMF, 1975, S/N).

CAPÍTULO I – CRISE DA ARTE E A BUSCA POR NOVOS MEIOS, LINGUAGENS E MERCADOS

Influências absorvidas criativamente Bienal de São Paulo, concretismo, Arquitetura Brasileira sub-Corbusier e Niemeyer, Neoconcretismo, Bossa nova, CPC – Cinema novo - Grupo Oficina SP – Realismo carioca (Antonio Dias – Gerchman – Escoteguy – Magalhães – Vergara) – Nova Objetividade – Parangolé – Tropicália e tropicalismo, que é a consciência de um processo, retomada de tudo o que é importante e tomada de posição definitiva como frente cultural anticultura (no sentido universalista) por isso mesmo universal (McLuhan ou Marcuse? Prefiro Marcuse, é mais que queremos). O Brasil pode ter se generalizado como exportador de cultura, artes plásticas, cinema, música, teatro – previmos muita coisa no plano internacional – fundou-se numa visão nova, que é característica Brasil-Brasil, ergue-se uma nova cara. Tenhamos cara a cara. Que encara. (OITICICA, [1967] 2011, p. 130)

O trecho acima foi retirado de um texto de Hélio Oiticica, intitulado *Casa dos Comuns*, no qual o artista critica uma postura de parte da sociedade brasileira que ele considera conservadora e moralista. Apesar do ambiente retrógrado, Oiticica, no texto, enxerga saídas que, em sua visão, florescem na sociedade brasileira e ganham o mundo de maneira progressista. Muitos desses exemplos são justamente as referências citadas no trecho destacado acima, que, na visão do artista, seriam capazes de transformar “uma sociedade castrada pelo universo híbrido, criada desde a origem sob um clima de idealidade morna, baseada no passado, nos preconceitos culturais mais ignóbeis de que se tem notícia” (OITICICA [1967] 2011, p. 128/129). Como veremos mais adiante neste capítulo, essa busca por uma saída e a construção de um caminho distinto do adotado na maioria dos países, foi compartilhada por artistas, poetas e críticos. Nesse sentido, destacamos a figura de Mário Pedrosa, com seu conceito de “exercício experimental de liberdade”, que debateremos mais à frente, ao longo deste capítulo.

Outro aspecto que chama a atenção neste texto é a data em que foi escrito, 28 de junho de 1967, pouco tempo após dois momentos importantes e cruciais na historiografia da arte contemporânea brasileira: a exposição Nova Objetividade e a primeira montagem pública de *Tropicália*, de Oiticica. Como aprofundaremos no decorrer deste capítulo, esse foi um período de grandes transformações, em que correntes distintas somavam forças e buscavam a consolidação e a afirmação da arte contemporânea brasileira, e a construção de uma noção de uma vanguarda artística atuante. Apesar dessa suposta união, como a

elaboração do manifesto *Princípios da Vanguarda Artística* e a criação do próprio conceito de Nova Objetividade podem sugerir, como veremos nas próximas páginas, essas correntes são distintas, com premissas ideológicas variadas. Nesse sentido, se por um lado a busca por novos meios e novos espaços para a arte, procurando diminuir a distância entre público e práticas artísticas, foi uma das tônicas desse período, a consolidação do mercado e a profissionalização do circuito também são reflexos desses mesmos movimentos. A própria ideia de como combater ou aceitar as influências da indústria cultural e do consumo de massa na sociedade, e como isso influenciava todo o trabalho e a produção artística, apontava, em muitos casos, para caminhos dissonantes. Na realidade, trata-se de correntes distintas, que, em muitos momentos agiram de formas antagônicas, mas tudo isso dentro do mesmo circuito, procurando manter uma certa harmonia que o meio das artes visuais passou a pregar a partir dos anos de 1960.

No texto *Casa dos Comuns*, paradoxalmente Oiticica já previa essa relação da obra de arte, no caso do seu penetrável, com o mercado. Mas, acreditando no papel de uma transformação qualitativa que a arte poderia desempenhar na sociedade, ele acreditava que sua produção e a de seus companheiros seriam um antídoto para esse fenômeno pelo qual as sociedades contemporâneas passavam. Nas palavras do próprio Oiticica:

Tropicália pode vir a ser isto: talvez a transformem num consumo: não faz mal. O samba é o samba, é o morro, é marginal mesmo quando é vendido. Não faz mal que vendam a ‘tropicália’. É bom, pois quem comer comerá o fruto proibido e acabará por pecar, mesmo que seja um pecadinho, não importa pois é pelos pequenos pecados que se começa; depois virão os grandes e a mesa virará (OITICICA [1967] 2011, p. 129)

De fato, *Tropicália* acabou servindo como um elemento para um movimento cultural maior e, de algum modo, acabou sendo consumida por essa indústria cultural. Todavia, ainda em 1967, Oiticica acreditava ser possível utilizar uma suposta “malandragem” para subverter a lógica do mercado. Infelizmente, não foi isso que aconteceu, e essa posição do artista acabou perdendo espaço para uma atuação de outros atores de maneira mais pragmática dentro do circuito artístico brasileiro, no que, como veremos a seguir, ficou conhecido como a “política das artes”.

Tomamos a figura e os escritos de Oiticica como exemplo nesta introdução, pois, devido à sua extensa produção textual e ao desenvolvimento de seu próprio corpo de trabalho —

que é central na produção brasileira — todas essas mudanças e correntes distintas que neste capítulo se tornam visíveis, em diálogo ou oposição aos seus pensamentos.

Em um primeiro momento, neste capítulo, iremos debater as transformações que ocorreram no próprio objeto artístico de maneira mais ampla a partir da segunda metade do século XX e problematizar como o desenvolvimento de um modelo de consumo de massa, que se tornou cada vez mais hegemônico nas sociedades de maneira global, acabou interferindo nos modelos de produção e consumo de arte a partir de então. Já na segunda parte deste capítulo, nos aprofundaremos no cenário artístico brasileiro dos anos 1960 e 1970, buscando mapear as principais correntes do circuito e suas visões sobre os rumos que o meio artístico brasileiro tomava. Por fim, na última seção deste capítulo, buscaremos compreender, através da ideia de experimentalismo, como esse termo — que se tornou uma das principais chaves de leitura da arte brasileira contemporânea — sofreu variações de significados e acabou abarcando ideias até certo ponto antagônicas, principalmente em sua relação com o mercado e a profissionalização do circuito artístico.

1.1- A crise do objeto artístico e a indústria cultural

Em tempos de inteligência artificial e algoritmos que buscam prever o comportamento humano, falar da indústria cultural na contemporaneidade pode parecer anacrônico. Essa temática, que foi pensada de forma pioneira ainda na primeira metade do século passado, principalmente por autores como Walter Benjamin, Theodor Adorno, Max Horkheimer e Herbert Marcuse, foi introjetada de tal maneira na sociedade que, hoje em dia, é quase impossível delimitar sua área de atuação, tal como acontece com a própria tecnologia. O desenvolvimento do capitalismo com um modelo de produção e de consumo de massa acabaram por transformar o funcionamento de toda a sociedade. Como destacou Jonathan Crary em seu livro *24/7 Capitalismo e os fins do sono*: “Um dos clichês mais disseminados [...] é que teria ocorrido um deslocamento histórico num intervalo de tempo relativamente curto, no qual novas tecnologias de informação e comunicação teriam suplantado todo um conjunto de formas culturais mais antigas” (2026, p. 44). Apesar da constatação ser um lugar comum, as origens e as consequências dos seus efeitos não são unânimes. Para Crary, que no ensaio argumenta que a última fronteira que o capital ainda

não penetrou e controlou foi a nossa necessidade de dormir, essa ruptura em relação ao desenvolvimento tecnológico (principalmente com a revolução da era digital) e do próprio capitalismo está localizada nos anos de 1990. Outros críticos e pensadores irão apontar essa descontinuidade em outras temporalidades ao longo do século XX, a depender da sua área de atuação e do que se considera esse estopim para a transformação.

Nas artes visuais, as divergências conceituais sobre a definição de contemporâneo e o que seria a arte contemporânea também se sucedem de maneira próxima. Elas são motivo de debates e pontos de vista divergentes. Para alguns pesquisadores, o emergir da arte contemporânea teria ocorrido por volta dos anos de 1990, com a ideia de uma arte global que afetaria não apenas a produção, mas principalmente a sua recepção em diferentes partes do mundo. Essa ideia estaria próxima de uma concepção do contemporâneo como sinônimo de um tempo presente e de uma ligação com um modelo neoliberal que se consolida no mundo pós-1989, com a queda do muro de Berlim e a derrocada da URSS. Já para outros estudiosos, a passagem da arte moderna para a contemporânea teria ocorrido ainda nos anos 1960 e início dos anos 1970. Motivado por essa variedade de definições, o historiador e crítico de arte Hal Foster, em 2009, fez esse questionamento a cerca de setenta críticos e curadores dos EUA e da Europa. Segundo Foster, a ideia de arte contemporânea não é uma novidade, mas ele demonstra que, ao longo do tempo, ela adquiriu novos significados. Ao mesmo tempo que, na atualidade, ocorre uma institucionalização desse conceito, tanto no meio acadêmico quanto museal, a sua definição ainda é bastante etérea. Segundo apontou o crítico norte-americano:

[...] a sensação é de que em sua própria heterogeneidade, muitas práticas atuais parecem flutuar livres de determinação histórica, definição conceitual e julgamento crítico. Paradigmas como “a neovanguarda” e “pós-modernidade”, que antes orientavam alguma arte e teoria, foram por água abaixo e, sem dúvida, nenhum modelo de muito alcance explicativo ou força intelectual surgiu em seu lugar” (FOSTER, 2009, p. 3 – tradução nossa⁶).

Essa busca por um modelo que oriente e explique a produção contemporânea é objeto de questionamento e estudo de outros filósofos e historiadores da arte, como Peter Osborne

⁶ No original: “[...] the sense that, in its very heterogeneity, much present practice seems to float free of historical determination, conceptual definition, and critical judgment. Such paradigms as “the neo-avant-garde” and “postmodernism,” which once oriented some art and theory, have run into the sand, and, arguably, no models of much explanatory reach or intellectual force have risen in their stead.” (FOSTER, 2009, p. 3)

e Terry Smith. Para Smith, na atualidade existem três grandes correntes hegemônicas que orientariam a produção artística contemporânea: uma ligada à ideia do modernismo e suas formas de rupturas ou não, outra derivada de uma crítica decolonial e, por último, uma ligada a práticas experimentais. (SMITH, 2017). Desse modo, em sua concepção da arte contemporânea, devido ao seu caráter heterogêneo, as singularidades de nações e povos que não pertencem a esses centros hegemônicos conseguem se integrar a esse conceito. Como ele mesmo aponta:

[...] o que é mais impressionante agora é a contemporaneidade de diferentes tipos de arte contemporânea, cada qual, se possui uma “estética”, possui sua própria internamente diversificada. Da perspectiva multi-escalar de mundos-dentro-do-Mundo, podemos ver que cada um é, ao mesmo tempo, mas de modos distintos e em graus específicos, local, regional e internacional – quer dizer, mundano – em caráter. Se, para essas multi-escalares camadas de mundos, adicionarmos a experiência intensificada da adjacência da diferença agora compartilha pelas pessoas em todo o lugar, e a consciência aumentada da contemporaneidade de todos, chegamos perto de imaginar os elementos chave da ideia ontológica sobre o estar-no-mundo contemporâneo que estão também no centro do meu pensamento recente. Juntas, essas características constituem nossa contemporaneidade – um termo que, para mim, liberta a constelação de modo mais útil que concepções que dependem das ideias de modernidade e pós-modernidade. (SMITH, 2017, p. 150)

Smith reconhece uma heterogeneidade de tendências da arte contemporânea que abarca não apenas práticas hegemônicas europeias e norte-americanas, mas também as de nações do chamado sul global, que incluiriam países da América Latina, da África e do Oriente por exemplo. Já Peter Osborne busca criar periodizações e nomenclaturas em uma tentativa de distinguir práticas e processos artísticos após a segunda metade do século passado, denominando-as de pós-conceptualismo.

A terceira periodização da arte contemporânea que encontramos no discurso crítico de arte atual é mais próxima: 'arte depois de 1989' [...] Isto corresponde a três características convergentes da arte institucionalmente validadas desde a década de 1980: o aparente encerramento do histórico horizonte da vanguarda; um aprofundamento qualitativo da integração da arte autônoma na indústria cultural; e uma globalização e transnacionalização da bienal como forma de exposição. (OSBORNE, 2013 p. 22 – tradução nossa⁷)

⁷ No original: “The third main periodization of contemporary art one finds in current art-critical discourse is more immediate: ‘art after 1989’ [...] This corresponds artistically to three convergent features of institutionally validated art since the 1980s: the apparent closure of the historical horizon of the avant-garde; a qualitative deepening of the integration of autonomous art into the culture industry; and a globalization and transnationalization of the biennale as an exhibition form.” (OSBORNE, 2013, p.22)

Nessa visão de Osborne, o contemporâneo tem uma temporalidade mais elástica, mas, em sua classificação, ao trazer a ideia do conceitualismo, ele acaba reafirmando um discurso europeizante e norte-americano da arte. Por esse ponto de vista, idiosincrasias de locais distintos acabam sendo mediadas em busca de uma narrativa mestre, que reforça um predomínio da arte conceitual e suas ligações históricas. O pesquisador Michael Asbury, comentando sobre essa problemática da visão de Osborne, destaca que:

O uso do termo conceitualismo pressupõe que os artistas latino-americanos sejam desqualificados da flexibilidade de suas próprias e específicas relações genealógicas. Nessa perspectiva, não são compreendidos em sua relação direta com Duchamp, nem pela afirmação ou negação do trabalho de seus predecessores; ao contrário, são mediados (traduzidos) através da arte conceitual. Apesar da vontade de diferenciar o conceitualismo da arte conceitual, apesar do desejo de encarar o conceitualismo como uma forma de espelho, uma inversão da arte conceitual, a relação entre ambos é estabelecida através de seu próprio nome. No caso do conceitualismo, trata-se de um nome impróprio que pressupõe uma hierarquia fundamental, na qual ele ocupa uma posição subalterna (ASBURY, 2017, p. 17).

Seguindo este caminho proposto por Osborne, não somos capazes de abarcar as complexidades e singularidades da arte brasileira da segunda metade do século XX até a atualidade, ao mesmo tempo que necessitamos construir essas interlocuções. A busca por caminhos heterodoxos que, paralelamente, procuram se adequar e englobar demandas locais / nacionais, mas sem negar as influências de países hegemônicos globais, é uma trilha marcante na história brasileira. Michael Asbury, em seu livro *Today is Always Yesterday: Brazilian Contemporary Art*, demonstra a variedade e a riqueza da arte contemporânea brasileira e como ela desenvolve genealogias próprias, ressaltando e criticando essa necessidade de duplo pertencimento para essas obras:

Para a arte contemporânea produzida fora de tal ‘consenso estético e cultural’, uma forma de dupla consciência é colocada em jogo. Sua legitimidade é garantida por meio da associação com dois parâmetros mutuamente contraditórios. Artistas contemporâneos não ocidentais são obrigados a invocar culturas locais e vernaculares, bem como referências culturais ocidentais. Eles devem pertencer a dois lugares ao mesmo tempo (ASBURY, 2023, p. 16 – tradução nossa⁸)

⁸ No original: “For contemporary art produced outside such an ‘aesthetic and cultural consensus’, a form of double-consciousness is set in play. Its legitimacy is granted through association with two mutually contradictory parameters. Non-Western contemporary artists are required to invoke local, vernacular cultures as well as Western cultural references. They must belong to two places at once.” (ASBURY, 2023, p. 16)

De certa maneira, é a essa noção singular de um duplo pertencimento que Fernando Cocchiarella se refere em um artigo do início dos anos 2000, no qual busca refletir sobre a produção brasileira de grupos de artistas (coletivos) emergentes, tais como *Hapax*, *Atrocidades Maravilhosas*, *RRadial*, entre outros, apontando-a como um aspecto marcante da produção brasileira. Para ele:

A arte brasileira contemporânea possui história tão longa quanto a dos países culturalmente hegemônicos. Dela participam umas quatro gerações ou safras de artistas que aqui produziram e hoje emprestam sentido genealógico às gerações mais novas, referenciando-as. Não pretendo com isso negar as influências internacionais diversas a que estamos naturalmente submetidos, mas enfatizar uma tradição interna, cujo sentido singular se encontra em nossa história da arte recente, fruto da tensa interseção do nacional com o global” (COCCHIARALE, 2004, p. 67).

Será justamente nessa interseção entre o nacional e o global, ao mesmo tempo que assume uma noção de contemporaneidade ampla, que não fica restrita simplesmente à arte produzida na atualidade, que este estudo irá construir suas análises. De certa maneira, essa elasticidade temporal da contemporaneidade está contida e deriva da visão que Giorgio Agamben utiliza:

[...] o contemporâneo não é apenas aquele que, percebendo o escuro do presente, nele apreende a resoluta luz; é também aquele que, dividindo e interpolando o tempo, está à altura de transformá-lo e de colocá-lo em relação com os outros tempos, de nele ler de modo inédito a história, de ‘citá-la’ segundo uma necessidade que não provém de maneira nenhuma do seu arbítrio, mas de uma exigência à qual ele não pode responder” (AGAMBEN, 2009, p. 72).

Nesse sentido, para este estudo e para as correntes conceituais nas quais ele se apoia, o emergir da arte contemporânea brasileira teria ocorrido por volta dos anos de 1960, a partir das aberturas poéticas que o desenvolvimento dos movimentos de tendência construtiva realizaram. Em paralelo, esse teria sido o momento de eclosão da arte contemporânea nos países europeus e na América do Norte. Para alguns desses pensadores, as estruturas de trabalho e de produção, não apenas de objetos artísticos, mas de todos os produtos da economia, foram transformadas pelo consumo de massa nas sociedades desenvolvidas. Este é o caso do crítico brasileiro Mário Pedrosa, que no calor dos acontecimentos, na própria década de 1960, apontava que a partir do desenvolvimento da *pop art* americana, aspectos primordiais da arte moderna foram colocados em xeque e modificados.

Hoje os produtos industriais não são mais projetados e ditados por um ideal de perfeição técnica, de solidez, de comodidade, funcionamento, mas em estrita obediência às necessidades de seu poder de competição no mercado [...] A produção em massa não poderia sobreviver numa sociedade que preferisse, como as sociedades de produção individual no passado, consumir a qualidade em lugar de consumir o novo (PEDROSA, [1966] 1995, p. 119)

Essa troca da qualidade pelo novo, mencionada por Pedrosa, fomenta a obsolescência programada desses produtos, o que gera um aumento cada vez maior no descarte e no lixo, estimulando a ideia de um consumo desenfreado. Essas são premissas que estão na base do ideal das sociedades capitalistas contemporâneas e do consumo de massa. Já na década de 1940, Herbert Marcuse, no artigo *Algumas implicações sociais da tecnologia moderna*, onde analisa os impactos dos avanços da tecnologia e como ela desenvolve a capacidade de transformar-se em uma maneira de controle sociopolítico, apontava que: “a cultura de massa está dissolvendo as formas tradicionais de arte, literatura e filosofia junto com a ‘personalidade’ que se desenvolveu ao produzi-las e consumi-las (MARCUSE, [1941] 1999, p. 99). Áreas como arte e filosofia, a princípio escapariam da lógica da divisão do trabalho capitalista, mas também acabaram sendo contaminadas por este modelo. A ideia do artista que ainda preservava a construção de objeto através de um trabalho manual artístico vai, aos poucos, desaparecendo. É isso que Pedrosa destaca em alguns de seus textos, como podemos verificar no trecho abaixo:

A personalidade do artista foi dilacerada [...] Todos os desenvolvimentos sociais, econômicos ou culturais posteriores foram, no mesmo sentido, separação completa entre o trabalho manual e o trabalho intelectual, artesãos e operários de um lado e criadores e empresários industriais de outro, clientelas cada vez mais leigas e da aristocracia do dinheiro, mercados cada vez maiores e indiscriminados. (PEDROSA, [1966] 1995, p. 118 / 119)

A perda da autonomia do artista é um processo que vem se desenvolvendo há bastante tempo. Entretanto, no século XX, com a consolidação da indústria cultural e com o desenvolvimento tecnológico, essa cisão se acentua de forma impositiva em todos os setores, até chegar nesse “tempo de indiferença, ao qual a fragilidade da vida humana é cada vez mais inadequada, e onde o sono não é necessário nem inevitável. [...] a ideia do trabalho sem pausa, sem limites.” (CRARY, 2016, p.19). O trabalho artístico foi modificado, passando a incorporar, em seu processo, novos métodos, matérias e meios, muitos dos quais de origem manufaturada. A construção de um produto artístico não mais necessitaria da “mão na massa” de seus criadores. O que para alguns intelectuais mais

ligados à esquerda acarretaria um esvaziamento da construção da obra de arte, rebaixando-a a um objeto como outro qualquer, destinado ao consumo conspícuo. No texto *Crise do condicionamento artístico*, Mario Pedrosa toca nesse ponto ao destacar que:

A obra de arte em sua essência não é um objeto para consumo, não é tampouco uma *commodité* no sentido francês; ela só é ‘trabalho produtivo’, isto é, precipuamente feita para a venda em segundo grau, quando entra no círculo do mercado como uma *commodity* no sentido inglês, uma mercadoria. (Não se trata de impugnar os meios perfeitos de reprodução da técnica moderna; trata-se de negar sua unidade intrínseca.) (PEDROSA, [1966] 1995, p. 122)

Dessa maneira, quando Pedrosa compara a obra de arte a uma *commodity*, o que ele está revelando é o esvaziamento de valores simbólicos e estéticos do objeto e a construção padronizada de um valor econômico de forma global. A *commodity*, em sua essência, são produtos idênticos negociados em um mercado internacional. Por isso o preço da saca do café é o mesmo no Brasil, em Cingapura ou em Nova York, pois o café é intrinsecamente igual em todos esses lugares, não muda, não tem singularidade, e o seu consumo é universal. Ou seja, transformando o objeto artístico em *commodity*, pouco importa o trabalho do artista na construção de sua poética ou de sua linguagem, o próprio meio social ao qual o objeto estaria vinculado é anulado. Seguindo essa lógica, a obra passa a ser vista como um objeto de luxo com valor de mercado padronizado por critérios estritamente econômicos. Uma mudança radical de sua função, como o crítico brasileiro constata: “A obra de arte, o objeto de arte não era uma mercadoria, propriedade de um dono que não o fez. Como propriedade privada, o objeto deixa de existir em si para existir apenas como produto de substituição, como equivalente.” (PEDROSA, [1967] 1995, p. 135).

Já no artigo *O bicho-da-seda na produção em massa*, que também foi escrito em 1967, Pedrosa, a partir da metáfora de Marx em relação ao bicho-da-seda, que trata sobre a alienação do trabalhador em relação ao produto gerado com o seu labor, busca verificar, no campo artístico, como esse processo ocorria nas sociedades capitalistas desenvolvidas no final dos anos 1960. Para o crítico, o artista, nesses locais, vivia uma posição ambígua em relação ao seu trabalho, ao deixar de ser um produtor independente que detém controle sobre sua obra. Assim, o seu “[...] trabalho pode ser ao mesmo tempo ‘produtivo’ e ‘improdutivo’” (PEDROSA, [1967] 1995 p. 135). Improdutivo devido a sua construção

intelectual e que, a princípio, não desempenharia uma função de mercadoria. Já produtivo por conta dessa transformação do objeto, que passa a ser guiada por um valor monetário de uso. A crise do condicionamento artístico se dá justamente neste momento em que a função do artista na sociedade se modifica, passando a ser um trabalhador produtivo, como outro qualquer, que troca e disponibiliza o seu trabalho como uma mercadoria, conseqüentemente perdendo a sua autonomia. Ou seja, o campo das artes, que seria independente, passa a se guiar por forças de mercado, externas ao seu campo.

O pesquisador Marcelo Mari, em um artigo onde problematiza o debate do condicionamento artístico e a produção brasileira deste período, argumenta que, apesar de Pedrosa enxergar a arte como um campo com suas especificidades próprias, para o crítico brasileiro a sua autonomia perderia função quando “a integração desta com a sociedade se completasse, em sentido de abolição da divisão entre trabalho intelectual e manual” (MARI, 2022, p. 5). Na visão de Pedrosa, esta reorganização da divisão do trabalho artístico não se daria de uma maneira retrógrada, voltando a um momento pré-divisão, pré-sociedade capitalista, mas sim como uma forma criativa e alternativa, buscando escapar dessa transformação do objeto artístico em um mero produto de consumo conspícuo. De certa maneira, é essa prática que ele irá chamar de exercício experimental de liberdade. Entretanto, Mari, mais a frente em seu texto, conclui que: “[...] a integração da arte com a sociedade se completou, no entendimento de a arte obedecer não a determinações do produtor individual independente, mas do trabalho funcionalmente ocupado pela eficiência e predisposição para atender objetivos de mercado” (MARI, 2022, p. 5). Isso era justamente o que Pedrosa já enxergava que estava acontecendo em determinados países onde o capitalismo estava mais desenvolvido. Para o crítico, a *pop art* condensaria e representaria as mudanças que já tinham se introjetado em todas as camadas dessas sociedades de países centrais do capitalismo. Em sua visão, os artistas que operavam nesta tendência já estavam dentro desse sistema. No artigo *Quinquilharia e Pop Art*, Pedrosa afirma que os artistas da pop:

[...] pertencem de corpo e alma ao meio de onde tiram seus assuntos, e tem pleno conhecimento do que fazem, pois todos foram ou são formados em arte comercial ou na arte da publicidade. [...] São especialistas que trabalham (ou trabalharam) para a atividade decisiva da civilização americana: o consumo de massa. (PEDROSA, [1967] 2015, p. 396 / 397)

Um dos exemplos mais sintomáticos e que ilustram de maneira quase didática as análises de Pedrosa a respeito da *pop art* pode ser visto no ato de Claes Oldenburg, um dos principais artistas ligados a esse movimento, que, em 1961, inaugura uma exposição colocando seus trabalhos à venda em uma loja comum de Nova York, transformando-a em uma “galeria de arte”⁹. Na mostra intitulada *The Store*, foram exibidos e oferecidos aos consumidores pinturas e esculturas, que representam objetos industriais de uso doméstico. Assim, o artista acabou incorporando, de forma sarcástica e crítica, a própria atitude de exibir e, principalmente, de negociar obras de arte:

As pessoas compravam arte da mesma maneira que compram mantimentos numa mercearia ou miudezas num armarinho. [...] o ato de Oldenburg foi uma crítica institucional do ambiente de preciosismo dos museus e galerias de arte criados para refletir a preciosidade da arte que exibiam. E foi um modo de estreitar a separação entre a arte e a vida. Mas também uma forma de tornar-se rapidamente conhecido, se o trabalho do artista atraísse as atenções da mídia. (DANTO, 2012, p. 56 / 57)

Neste aparente jogo duplo, Oldenburg, ao mesmo tempo que faz uma crítica a forma banalizada como a sociedade capitalista de consumo de massa transforma o valor de objetos culturais em mercadorias, também se posiciona como um agente totalmente integrado a esse sistema ao qual endereça a sua crítica, buscando, assim, controlar e aproveitar ao máximo as mediações comerciais provenientes com as suas obras. Entretanto, essa construção e indicação de dois caminhos, como falamos acima, é apenas superficial, pois, na realidade, a própria maneira como é feita a crítica torna-se uma forma de perpetuação e não uma maneira de romper com esse modelo. Como demonstram os estudos de Adorno e Horkheimer, a indústria cultural possui esse caráter dominante e totalizante. Logo, a crítica de Oldenburg é endógena ao próprio sistema e não uma contestação exógena, uma tentativa de romper com essa lógica, como a princípio poderíamos pensar. “Os talentos já pertencem à indústria muito antes de serem

⁹ É curioso notar que em abril de 1966, ou seja, cinco anos após essa exposição de Oldenburg, o galerista romeno, que atuou no Brasil durante muitos anos, Jean Boghici, inaugura na sua galeria – Relevo – a exposição *Supermercado 66*. Segundo Frederico Moraes, nessa mostra: “obras de pequeno tamanho de 90 artistas [foram] vendidas a preços acessíveis e colocadas dentro de sacos de papel. O convite da exposição é um saco de papel como este de padaria.” (MORAIS, 1995, p. 286). Já em 1968 o artista Jackson Ribeiro cria o *Supermercado de Arte Ltda.*, uma loja no centro do comércio popular do Rio de Janeiro no qual expõe e tenta vender obras suas e de diversos outros colegas. Segundo uma entrevista de Ribeiro a respeito dessa iniciativa: “Era um tempo em que os artistas sentiam necessidade de movimentos coletivos. [...] Desmistificar o academicismo e o ranço de museus era seu objetivo” (LOPES, 1988, p. 7).

apresentados por ela: de outro modo não se integrariam tão fervorosamente” (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p. 115)

A ideia que esses autores fundam em seus estudos, ainda na primeira metade do século XX, é formada a partir das observações e dos impactos nas sociedades de um capitalismo mais desenvolvido, como na própria Alemanha ou nos Estados Unidos - local onde vários desses autores se exilaram durante a Segunda Guerra Mundial. A consolidação de veículos de informação e entretenimento em massa e uma população predominantemente urbana são algumas das premissas para o surgimento deste fenômeno. Como destacaram Adorno e Horkheimer: “Não é à toa que o sistema da indústria cultural provém dos países industriais liberais, e é neles que triunfam todos os seus meios característicos, sobretudo o cinema, o rádio, o jazz e as revistas” (1985, p. 124). É sintomático que os Estados Unidos, a Alemanha e a Inglaterra tenham desempenhado um papel primordial no desenvolvimento da televisão.¹⁰ Mas, quando nas décadas de 1960 e 1970 vislumbra-se a crise do condicionamento artístico, tais como vimos Mário Pedrosa apontar, é preciso levar em conta que esta já é uma realidade totalmente diferente da apontada nos estudos pioneiros citados de Adorno, Horkheimer e Marcuse. Nestas observações, que datariam mais ou menos entre as décadas de 1930 e 1940, as sociedades de consumo de massa ainda não tinham atingido o grau de desenvolvimento e controle que se observa após a segunda metade do século XX. Os próprios meios / veículos ainda não estavam totalmente difundidos, mesmo em países com um sistema capitalista mais avançado. O principal exemplo deste contexto diz respeito a televisão e ao papel que esta desempenha dentro da indústria cultural. Como observou o pesquisador Rodrigo Duarte a respeito da obra de Adorno e sobre um dos motivos pelos quais levaram o autor alemão a se debruçar, em alguns artigos já na década de 1950, sobre este novo veículo, que estava surgindo:

procura reparar o déficit do texto da *Dialética do esclarecimento* no que tange à televisão, já que na década de 1940, esse veículo ainda não estava suficientemente estabelecido para que os autores [Horkheim e o próprio Adorno] pudessem fazer uma análise crítica sobre a sua vinculação ao sistema da indústria cultural. (DUARTE, 2020, p. 29)

É justamente neste período, pós-Segunda Guerra Mundial, que os Estados Unidos vão se consolidar como essa grande potência econômica, social e cultural, buscando, assim, solidificar, em suas áreas de influência ao redor do globo, os seus princípios e valores,

¹⁰ Aprofundaremos mais sobre o desenvolvimento da televisão no capítulo III - TV ≠ Vídeo ≠ Cinema.

que englobariam a noção de capitalismo liberal e a ideia da democracia moderna. O “*american way of life*”, conceito / slogan que expressaria esse modo de vida de uma sociedade onde os pilares do consumo e da massificação são premissas estruturantes, se instauram justamente neste mesmo momento. Para o historiador da arte Serge Guilbaut, no seu livro *How New York Stole The Idea Of Modern Art*, onde analisa a mudança e os respectivos efeitos da transferência do centro global da arte da Europa para os Estados Unidos, o papel que a indústria cultural desempenhou como um fator de consolidação e divulgação desse regime econômico e social ao redor do mundo foi fundamental. Em suas palavras: “Uma arma igualmente importante nesta batalha foi a disseminação da cultura americana, do ‘american way of life’. Os Estados Unidos esperavam usar os filmes americanos para ganhar o apoio público europeu para a sua causa.” (GUILBAUT, 1983 p. 136 – tradução nossa¹¹). A causa à qual Guilbaut se refere era a consolidação da área de influência americana frente a ameaça do comunismo que a URSS imprimia na Europa através da fronteira da cortina de ferro. Para atingir este objetivo, os EUA se utilizaram não apenas dos mecanismos governamentais e de Estado, mas também colocaram à sua disposição todo um aparato, que, a princípio, seriam instrumentos da “iniciativa privada” da indústria cultural, onde o principal exemplo seriam os estúdios cinematográficos e suas produções. Nas palavras de um executivo dos estúdios de cinema *Paramount*:

Nós, a indústria, reconhecemos a necessidade de informar as pessoas no exterior sobre as coisas que fizeram da América um grande país e pensamos que sabemos transmitir a mensagem da nossa democracia. Queremos fazê-lo numa base comercial e estamos preparados para enfrentar uma perda de receitas, se necessário. (PRYOR, [1946] apud GUILBAUT, 1983 p. 136 – tradução nossa¹²)

Através do trecho acima, podemos ter uma clara noção do poder que as imagens em movimento tiveram no desenvolvimento da indústria cultural, exercendo esse papel político e de controle bem explícito. A sua importância e preponderância na engrenagem desse sistema se deve muito mais pelas suas capacidades de distribuição e de atingir as massas, do que por sua qualidade temporal, da criação da sensação do movimento.

¹¹ No original: “An equally important weapon in this battle was the dissemination of American culture, of the ‘American way of life.’ The United States hoped to use American movies to win European public support for its cause. Hollywood had an important role play, as the head of Paramount Pictures stated unequivocally in discussing the foreign mission of the American film industry.” (GUILBAUT, 1983, p.136)

¹² No original: “We, the industry, recognize the need for informing people in foreign lands about the things that have made America a great country and we think we know to put across the message of our democracy. We want to do so on a commercial basis and we are prepared to face a loss in revenue if necessary” (PRYOR, [1946] apud GUILBAUT, 1983 p.136).

Trazendo o debate para o outro lado do nosso objeto, as artes visuais, tradicionalmente, por características próprias, escapariam dessa lógica de alcance e de consumo de massa, que é um aspecto fundamental e estruturante para a indústria cultural. Ou seja, pelo caráter singular da obra de arte, da sua aura para usar a expressão de Benjamin, o produto artístico oriundo desta prática quase nunca é destinado às massas, apesar de sua disponibilidade. Geralmente esses objetos ficam restritos a uma pequena parcela da sociedade, tanto em sua posse (coleccionador privado, famílias reais ou mesmo o próprio Estado) quanto também sua apreciação em espaços públicos, tais como museus e outras instituições. Apesar da exibição de obras nestes locais, muitos dos quais são gratuitos, o que teoricamente permitiria um acesso mais democrático, existe uma série de outros fatores, tanto intrínsecos das obras quanto da disponibilidade de público, que acabam dificultando sua apreciação por uma grande parcela da população.

As diversas formas de reprodução surgidas ao longo dos anos, tais como as várias formas de gravuras e, posteriormente, o surgimento das imagens técnicas, como a fotografia e a própria película cinematográfica, criaram a possibilidade de se atingir um grande número de pessoas. Mas, de algum modo, não é isso o que acontece dentro do sistema das artes visuais, pelo menos não nesta época em que estamos abordando. A unicidade do objeto artístico ainda é a medida que permeia o sistema. Frederico de Moraes, no texto *O Artista e a Cultura de Massa*, toca neste ponto, que ele interpreta seguindo a dicotomia de alta e baixa cultura:

Para a cultura de massa ou para a produção industrial, a quantidade é qualidade. A quantidade (reprodução, representação, standardização) vai contra a aura da obra de arte vista como única, rara original, enquanto o uso, ao invés da contemplação e admiração distanciada e aristocrática, banaliza a criação artística. [...] Se a noção de arte está intimamente ligada à noção de uma obra artesanalmente bem acaba, na qual o tempo de execução é elemento de valorização, e se à estética corresponde mais a noção de capacidade artística do que a vontade artística, e a cultura superior abriga não só estas noções como também as de gênio, [...] efetivamente a cultura de massa está nos antípodas de tudo isso. (MORAIS, 1975, p. 42)

Esse é um dos principais paradoxos que artistas e críticos enfrentam neste período. Ao mesmo tempo que a ideia é uma busca por uma popularização do objeto artístico permeiam o discurso e a intenção de seus produtores, em sua grande maioria a obra de arte ainda mantém a ideia da singularidade e de exclusividade de sua posse. Mesmo em trabalhos cuja cópia é uma característica intrínseca, como no caso das gravuras, quanto

mais baixa a sua tiragem, maior é a sua valorização financeira. Isso acaba interferindo diretamente em seu alcance, pois além dela não ser de longe comparável à cobertura dos meios tradicionais da indústria cultural, como o cinema comercial, a televisão, a imprensa etc., raros são os exemplos de obras que possuem cópias e que estão em exibição, ao mesmo tempo, em locais distintos do globo. Mesmo a ideia dos múltiplos, como apontou Frederico Moraes em outro artigo de seu livro *Artes plásticas: a crise da hora atual*, lançado em 1975, estaria muito mais relacionada a uma possibilidade de aumento do seu consumo do que à uma disponibilidade de acesso a um número maior de pessoas. “A argumentação em torno do múltiplo como um esforço de democratização da obra de arte não passa de um jogo habilidoso do mercado de arte, que pretende manter seu controle sobre a criação atual” (MORAIS, 1975, p.68). E, ainda assim, apenas em poucos casos a tiragem desses produtos atinge a casa dos mil exemplares, enquanto na indústria cultural tradicional a marca dos milhões é uma fronteira comumente ultrapassada, ou seja, em sua grande maioria, mesmo os múltiplos ainda estão limitados a um consumo seletivo e conspícuo.¹³

Não se quer dizer com isso que a arte é um produto de elite e que os museus são para poucos. Além de ser inverídico, incorre-se em uma enorme miopia. Por exemplo, o fenômeno de megamuseus e das exposições *blockbuster*¹⁴ são uma realidade ao redor do mundo pelo menos desde a década de 1990. Como afirmou Guilbault em um estudo sobre esse fenômeno:

Ultimamente, o número de visitantes tornou-se o único critério levado em consideração para avaliar o sucesso ou o fracasso de uma exposição. Enormes somas de dinheiro são alocadas para publicidade, e não para a

¹³ O crítico Walmir Ayala, comentando a produção de múltiplos expostos na Petite Galerie em 1972, de forma irônica, diz que: “com raríssimas exceções estamos criando uma nova raça de múltiplos: os parecidos” (AYALA, 1972 apud CORRÊA, 2018, p.138). Para ele, o caráter amador e a falta de condições técnicas para a produção em escala desses objetos no Brasil eram pontos negativos. Cf.: Para saber mais sobre a produção dos múltiplos no Brasil neste período, ver: CORRÊA, 2018, p.139 - Nota número 57.

¹⁴ Otilia Arantes desenvolveu uma série de estudos e reflexões sobre as relações entre museu, consumo de massa e as sociedades contemporâneas. Alguns desses artigos foram reunidos no livro: *A moda dos museus: cinco ensaios*. Todavia, o termo *blockbuster exhibitions* não aparece em sua obra, mas sim no artigo de Paulo Arantes *Sofística da Assimilação*, no qual o autor discute, a partir das grandes exposições de arte, a assimilação cultural de modo geral em países como o Brasil, que não estão inseridos nessa narrativa hegemônica da cultura. Esse texto está reproduzido no livro *Zero à esquerda*. Ambas as publicações estão disponíveis na página da internet *Sentimento da Dialética: um encontro com a obra de Otilia e Paulo Arantes* (www.sentimentodadialectica.org).

pesquisa necessária para produzir apresentações de teses. (GUILBAUT, 2009, p. 176 – tradução nossa¹⁵)

Neste artigo, denominado *¿Musealización del mundo o californización de Occidente?*, Guilbault analisa o que ele considera ser uma das consequências que a globalização efetivou no mundo da cultura. Essas novas métricas quantitativas foram ampliadas de maneira exponencial a partir da construção da nova ordem mundial aliada aos avanços tecnológicos.

[...] a abertura do mundo às forças do mercado favoreceu a produção de uma cultura dominante na qual a arte, os museus, a cultura comercial e o turismo se misturam cada vez mais. Aqui e agora testemunhamos a convergência de esferas culturais anteriormente claramente separadas. É assim que a cada dia os grandes museus se parecem um pouco mais com galerias comerciais e as galerias comerciais se parecem um pouco mais com museus. Os novos museus, tal como as galerias comerciais, servem para reativar bairros deprimidos. Este fenómeno é simultaneamente o resultado de uma mudança radical de mentalidades e de um movimento geral de privatização da esfera cultural à escala global. Esta globalização de uma cultura de massa produz uma cultura turística espalhada por todo o planeta.” (GUILBAUT, 2009, pág. 173 / 174 – tradução nossa¹⁶)

A mistura e a confusão de setores da sociedade e sua conversão em uma unidade comum, que passou a ser econômica, são consequências, como vimos anteriormente, da perda de autonomia desses segmentos. A atuação cada vez mais intensa desses atores ampliando e problematizando o sistema da arte pode, de alguma maneira, ser comparada com a atuação da engrenagem da indústria cultural tradicional. Em vários momentos os seus objetivos são próximos e similares. A construção de controle, de gosto, disfarçada de ideologia e de uma métrica financeira liberal para balizar as decisões são alguns desses pontos em comum. O sociólogo francês Alain Quemin, em um estudo divulgado em 2020, onde analisa a complexa relação entre galeristas, colecionadores e museus, ao se debruçar sobre

¹⁵ No original: “Últimamente, el número de visitantes se ha convertido en el único criterio tenido en cuenta para evaluar el éxito o el fracaso de una exposición. Enormes sumas de dinero se asignan a publicidad antes que a la investigación necesaria para producir exposiciones de tesis” (GUILBAUT, 2009, p. 176)

¹⁶ No original: “Lo que está claro, sin embargo, es que la apertura del mundo a las fuerzas del mercado ha favorecido la producción de una cultura dominante en la cual el arte, los museos, la cultura comercial y el turismo se entremezclan cada vez más. Aquí y ahora se asiste a la convergencia de esferas culturales antes claramente separadas. Es así como cada día un poco más los grandes museos se parecen a galerías comerciales y las galerías comerciales a museos. Los nuevos museos, al igual que las galerías comerciales, sirven para reactivar barrios deprimidos. Este fenómeno es tanto resultado de un cambio radical de las mentalidades como de un movimiento general de privatización de la esfera cultural a escala mundial. Esta mundialización de una cultura de masas produce una cultura turística extendida por todo el planeta” (GUILBAUT, 2009, p.173 / 174).

a lista das 100 pessoas mais influentes do mundo da arte, divulgada anualmente pela revista britânica *Artreview*, entre os anos de 2016 e 2019, aponta que durante este intervalo, no universo de pessoas que foram incluídas em mais de uma edição, mais da metade é formada por galeristas e colecionadores (38% e 20% respectivamente), o que leva o autor francês a concluir que: “Estes números dão uma indicação clara de que, no mundo da arte contemporânea, o poder real tende a estar mais concentrado nas mãos dos galeristas e, em menor medida, dos colecionadores, do que nas mãos de qualquer outro grupo de atores” (QUEMIN, 2020, p. 213 – tradução nossa¹⁷). Em outras palavras, o que Quemin está dizendo, e que ele desenvolve em seu artigo, é que as influências e controles do mundo das artes estão intimamente ligadas a aspectos econômicos de um determinado grupo de pessoas de negócios. Este círculo restrito acaba interferindo diretamente em escolhas e preferências do que são exibidos em museus e instituições. A princípio, poderíamos pensar que estes locais do circuito das artes escapariam desta lógica, mas, como o autor demonstra, esses espaços têm relações imbricadas por diversos outros interesses, que escapam do âmbito artístico e estético. Este quadro nos revela, de maneira objetiva, as consequências, nos dias de hoje, de um processo que vem se desenvolvendo há bastante tempo. Quando teóricos e críticos, como Mário Pedrosa, que vimos acima, apontaram a crise do condicionamento artístico nas décadas de 1960 e 1970, de alguma forma, mesmo que ainda de maneira rarefeita, já se observavam as implicações dessas mudanças. Comparando o circuito das artes visuais com a indústria cultural no seu aspecto mais tradicional como a conhecemos, tais como nos filmes de Hollywood, ou nos produtos de televisão, parece que a sua penetração aconteceu de uma maneira mais lenta e gradual, apenas aparentemente menos impositiva do que nestes outros meios. Mas isso não significa dizer que os seus efeitos e as suas práticas não estejam introjetadas no campo das artes visuais.

As brigas em que especialistas em arte se envolvem com o *sponsor* e o censor sobre uma mentira óbvia demais atestam menos uma tensão intrinsecamente estética do que uma divergência de interesses. O renome dos especialistas, onde às vezes ainda vem se refugiar um último resquício de autonomia temática, entra em conflito com a política comercial da igreja ou da corporação que produz a mercadoria cultural. (ADORNO; HORKHEIMER, 1985. p. 121)

¹⁷ No original: “These figures give a clear indication that, in the contemporary art world, real power tends to be more concentrated in the hands of gal-lerists and to a lesser extent of collectors, than in those of any other group of players” (QUEMIN, 2020, p.213).

A passagem acima poderia estar presente nos artigos de Quemin, Guilbaut ou de outros autores contemporâneos que tratam dessas relações conturbadas entre instituições, especialistas e capital privado. Entretanto, ele foi retirado do capítulo sobre a indústria cultural no livro *Dialética do Esclarecimento* de Adorno e Horkheimer, escrito na década de 1940. Em muitos momentos, essa associação com o sistema das artes visuais é negligenciada, causando a falsa impressão de ser inexistente. Todavia, como buscamos demonstrar, ela está cada vez mais presente, atuando em favor de um capital especulativo que busca o controle e a pasteurização da cultura de modo geral. Ou como Guilbaut descreveu em seu artigo sobre esse fenômeno de ampliação e construção de museus:

Ao produzir exposições para exportação que sejam suficientemente consensuais para serem aceites pelo enorme mercado internacional de entretenimento, muitos dos grandes museus jogam hoje a carta da globalização. Estas exposições são enviadas para todos os cantos do mundo. Alguns museus mais modestos, desprovidos de coleções vistosas e de orçamentos extraordinários, estão, no entanto, repletos de imagens canônicas que atraem o público e refinam a sua própria representação. Tornam-se estações onde os trens, como antes fazia o circo Barnum, desembarcam os palhaços de plantão para animar a multidão. (GUILBAUT, 2009, p. 175 / 176, tradução nossa¹⁸)

Percebendo ou não a atuação destes campos de força, esta prática já está em operação no sistema artístico de maneira consolidada e generalizada. Quando, nas décadas de 1960 e 1970, ocorre essa mudança que exemplificamos através do pensamento de Mário Pedrosa, e o desenvolvimento da *pop art*, este era um processo que estava em formatação, mas que ainda não havia atingido a maturidade. Não é a partir deste momento que toda essa problemática vem à tona. De algum modo, ela já estava presente há algum tempo, e vem se acentuando de maneira exponencial desde então. Mas dentro deste período estudado, as décadas de 1960 e 1970, ainda se pensava que existiam alternativas para contornar essa situação, especialmente em países onde o sistema capitalista não estava tão desenvolvido. É por esse motivo que em textos como *O 'bicho-da-seda' na produção em massa*, de Mário Pedrosa, apesar da constatação da perda de autonomia do objeto de arte, há um tom positivo e esperançoso. Serão esses os caminhos que exploraremos a seguir dentro

¹⁸ No original: “Al producir para la exportación exposiciones suficientemente consensuales como para ser aceptadas por el enorme mercado internacional del entretenimiento, muchos de los grandes museos juegan hoy la carta de la mundialización. Estas exposiciones se envían a todos los rincones del mundo. Algunos museos más modestos, privados de colecciones llamativas y de presupuestos extraordinarios, están sin embargo repletos de imágenes canónicas que atraen al público y afinan su propia representación. Se convierten en estaciones en las que los trenes, como hacía antes el circo Barnum, desembarcan a los payasos de servicio para animar a las multitudes. (GUILBAUT, 2009, p.175/176)

de um contexto do sistema e da arte brasileira deste período. Quais eram as influências internacionais, as tentativas e os caminhos apontados em busca de superar essa crise.

1.2 – Brasil: Tentativas e alternativas de superação da crise no sistema da arte

Foi no Censo de 1970 que se constatou pela primeira vez que a população urbana brasileira era maior do que a rural - por volta de 56% x 44 % respectivamente (IBGE, 1970). Este processo, que em países desenvolvidos, como Inglaterra e Estados Unidos, aconteceu ainda no século XIX ou nas primeiras décadas do século passado (PEGURIER, 2007), no Brasil, se dá com um relativo atraso. O crescimento exponencial da população brasileira foi acompanhado por uma forte industrialização. A partir dos anos de 1950, cidades como São Paulo e Rio de Janeiro sofrem expansões vertiginosas. O crítico de arte Frederico Moraes, ao analisar em retrospecto o que ele denomina de crise da vanguarda brasileira no final de 1960 e início de 1970, realiza uma correlação entre esses dados demográficos e a produção cultural do período. Para ele, o aumento da população urbana trouxe consequências na produção cultural. Segundo Moraes:

De 1930 a 1967, a população urbana cresceu de 8,5 para 40 milhões de habitantes, o que implica, obviamente, em profundas modificações de ordem política, social e econômica, mas também cultural. O surgimento de uma classe média urbana, como consequência do êxodo crescente de populações rurais para a cidade, naturalmente afeta as relações culturais. (MORAIS, 1975, p. 71).

Essa nova organização social criou uma massa que produz e consome dentro desses centros urbanos, seguindo a lógica de mercado que se instaura.

Aliado a este processo, ou como consequência dele, o governo militar, após o golpe de 1964, adota uma política econômica pró-mercado, visando alavancar a economia e, consequentemente, dar uma sustentação ao seu projeto tecnocrático e autoritário. Não por acaso, logo em um primeiro momento foi nomeado para o Ministério do Planejamento, o economista Roberto Campos, principal advogado do liberalismo econômico em nosso país. Todavia, essa aparente ideia liberal fica restrita ao nome e a algumas ações de austeridade neste primeiro momento da ditadura militar. Como apontou o economista Luiz Aranha Correa do Lago, no artigo onde analisa o período do chamado “milagre

econômico brasileiro”, a condução econômica fica bastante dependente do próprio governo, próximo às ideias desenvolvimentistas,

[...] a equipe de Delfim Netto aproveitou o espaço criado pela administração anterior, e utilizou os instrumentos de política econômica disponíveis para estimular abertamente o crescimento econômico. Mas todas as declarações em favor do desenvolvimento do setor privado e da livre operação do mercado contrastavam com a proliferação de incentivos, novos subsídios ou isenções específicos, que tornavam o papel do governo extremamente importante para viabilizar certas operações do setor privado. (LAGO, 2014, p. 215 / 216).

Com este falso paradoxo de uma liberdade econômica, o governo coloca um verniz e tenta disfarçar o seu autoritarismo que, nos costumes sociais e culturais, mostrava cada vez mais o seu lado mais nefasto. O crítico Roberto Schwarz em *Notas sobre a vanguarda e conformismo* (1967) aponta, já nas primeiras linhas, essa instrumentalização de um condicionamento técnico, aliada a uma visão social reacionária como sendo uma característica deste nosso cenário (SCHWARZ, 2008, p. 47).

Como vimos acima, esses são alguns dos ingredientes fundamentais para o surgimento da indústria cultural: uma massa consumidora e um liberalismo econômico, mesmo que aparente. Mas ainda faltava um outro aspecto estruturante para o pleno desenvolvimento da indústria cultural em nosso país, e que os militares irão investir pesadamente no seu desenvolvimento, que é a integração nacional. Renato Ortiz, no livro *A Moderna Tradição Brasileira*, comenta sobre este ponto e ressalta: “Como a indústria cultural é insipiente, toda discussão sobre a integração nacional se concentra no Estado, que em princípio deteria o poder e a vontade política para a transformação da sociedade brasileira” (ORTIZ, 2001, p. 51). Na busca pela consolidação desse sistema, diferentemente do que aconteceu em outros países, o Estado brasileiro desempenha papel preponderante e fundamental. Mas é uma intervenção peculiar, onde o poder público cria as infraestruturas e as entrega para a iniciativa privada explorar, sem grandes contrapartidas. Marcelo Ridenti, analisando essa conjuntura, aponta:

A partir dos anos 1970, concomitante à censura e à repressão política, ficou evidente o esforço modernizador que a ditadura já vinha realizando desde a década de 1960 nas áreas de comunicação e cultura, incentivando o desenvolvimento capitalista privado ou até atuando diretamente. As grandes redes de TV, em especial a TV Globo, surgiam com programação em âmbito nacional, estimuladas pela criação da Embratel e do Ministério das Comunicações, respectivamente em 1965 e 1967, e outros investimentos governamentais em telecomunicações,

que buscavam a integração e segurança do território brasileiro. Ganhavam vulto diversas instituições estatais de incremento à cultura, como a Embrafilme, o Instituto Nacional do Livro, o Serviço Nacional de Teatro, a Funarte e o Conselho Federal de Cultura. À sombra de apoios do Estado, floresceu também a iniciativa privada: criou-se uma indústria cultural não só televisiva, mas também fonográfica, editorial (de livros, revistas, jornais, fascículos e outros produtos comercializáveis em bancas de jornal), de agências de publicidade etc. (RIDENTI, 2014, p. 295 / 296).

O desenvolvimento, tanto de uma economia de mercado de massa quanto também da indústria cultural, dependeu da forte atuação do governo que, em contrapartida, buscava controlar e direcionar os caminhos e os setores nos quais o seu crescimento era considerado estratégico. “Além de moralizar e defender o país do perigo vermelho, o movimento militar propagava que viera para iniciar um processo de modernização. O que não se esperava era que seus efeitos ideológicos encenassem um espetáculo tragicômico de provincianismo patético” (TEIXEIRA, 2024, p. 28). Esse processo de modernização, que gerou um crescimento econômico vertiginoso, não promoveu uma mudança significativa na estrutura de classes da sociedade brasileira. Pelo contrário, ele acabou por intensificar a desigualdade socioeconômica (Cf.: BARRUCHO, 2018). É nesse sentido que diversos pesquisadores chamam esse processo de ‘modernização conservadora’ (TEIXEIRA, 2014; RIDENTI, 2014 p. 338)¹⁹. Entretanto, como as falas de Ortiz e Ridenti apontam, apesar de todos os esforços, neste período a estrutura do sistema ainda não estava consolidada, mesmo em setores mais tradicionais, como a televisão e o cinema. Ou, como Roberto Schwarz apontou: “Falamos longamente da cultura brasileira. Entretanto, com regularidade e amplitude, ela não atingirá 50 mil pessoas, num país de 90 milhões. [...] Tornou-se um abscesso no interior das classes dominantes.” (SCHWARZ, 2008, p. 109)

¹⁹ O termo “modernização conservadora” foi cunhado pelo sociólogo Barrington Moore Jr. ao se referir à passagem de um sistema de economia pré-industrial para economias industriais na Alemanha e no Japão, que mantiveram a estrutura de classes dessas sociedades. Segundo os pesquisadores Murilo José de Souza Pires e Pedro Ramos, em um artigo no qual analisam a origem do termo e os seus usos no Brasil: “Deste modo, as revoluções burguesas na Alemanha e no Japão não seguiram a versão clássica, como no caso da Inglaterra, da França e dos Estados Unidos, pois foram revoluções burguesas parciais, visto que não destruíram efetivamente as estruturas sociais, políticas e econômicas do antigo regime” (DE SOUZA PIRES; RAMOS, 2009, p.413). A utilização deste termo no cenário brasileiro se deve justamente à manutenção de forças políticas e sociais, que foi acentuada pela ditadura militar. Para Pires e Ramos: “[...] a revolução burguesa que aconteceu no Brasil não teve forças suficientes para romper com o antigo regime e instituir no país um capitalismo democrático [...]” (2009, p.422). E, mais a frente, completam: “[...] os autores nacionais destacaram como traço marcante no caso brasileiro a preservação, ao longo dos séculos, de uma estrutura fundiária que deitou raízes, predominantemente, nas médias e grandes unidades de exploração agrícolas.” (DE SOUZA PIRES; RAMOS, 2009, p.421)

Apesar de todos os esforços governamentais, e também do empresariado no desenvolvimento econômico, o Brasil, no final dos anos de 1960 e início dos anos de 1970, justamente o período do milagre econômico brasileiro, era ainda um mercado imaturo que buscava sua afirmação. É neste sentido, refletindo sobre essa inadequação de uma indústria cultural em nosso país, que o crítico Paulo Venancio Filho fala sobre a inviabilidade de uma *pop art* brasileira. Para ele,

[...] na impossibilidade de encontrar signos abstraídos e esgotados pelo consumo, ainda tentavam abordar a desigual e diferenciada realidade urbana da metrópole brasileira: suas ânsias e suas misérias. Dessa maneira persistia ainda um resíduo de afeto, uma inevitável sentimentalização, nada equivalente ao cinismo e à indiferença *pop*. (VENANCIO FILHO, [1989] 2006, p. 300).

O signo massificado e desgastado em nossa sociedade era a ideia de “atraso”, como se pode verificar em alguns trabalhos de Rubens Gerchman e seus personagens suburbanos, como *A Bela Lindonéia* (1966), ou ainda na representação rural de Humberto Espínola e suas pinturas da bovinocultura, e não nas latas de sopa *Campbell*, que simbolizam uma economia de mercado de massa, como ocorreu nos países centrais do capitalismo. Mas essa aparente “desvantagem” na visão de vários críticos e artistas, de maneiras distintas, se transformaria nesse ponto singular que abriria a possibilidade para outros rumos. É por esta via que se deve interpretar a afirmação de Paulo Venancio Filho, ao dizer que as tentativas da *pop* em nosso país traziam um “resíduo de afeto, uma inevitável sentimentalização”. Dessa maneira, elas nos revelariam, ainda, essa busca pela transformação social que estava presente na arte brasileira. Essa mesma linha de pensamento já se encontrava presente na década de 1960, em análises como as de Mário Pedrosa, por exemplo, que, ao comentar sobre os trabalhos de Antonio Dias e Rubens Gerchman, afirmava: “[...] a *pop*, em países como o nosso, não pode ter a mesma finalidade senão em artistas a que só atrai a novidade dos grandes meios a empregar, numa concorrência para eles de antemão exaurida aos protagonistas metropolitanos.” (PEDROSA, 1967). Para Pedrosa, seria uma importação pastiche, que não traria contribuição significativa tanto de linguagem quanto de estética. Mas será no trabalho destes artistas brasileiros justamente que ele enxergará uma posição diferente e que irá modificar essa lógica. Mais a frente, no mesmo texto, o crítico afirma:

Nem todos são assim, pois quando a linguagem ou os veículos da *pop* os tomam, há neles uma ingenuidade nativa, uma temática essencial, um modo de ser incoercível, que não lhes dão a gratuidade necessária

para abraçar com vivacidade, brilho e naturalidade qualquer causa publicitária. [...] A diferença deles, popistas do subdesenvolvimento é que escolhem para quem produzir. Daí, por exemplo, o caráter passional da obra de um Antonio Dias (PEDROSA, 1967).

A ideia do “atraso”, como uma peculiaridade e uma força motriz, que estrutura a busca por alternativas de mudanças sociais e políticas, está presente em diversos pensamentos desta época no campo cultural brasileiro²⁰. Expressões como subdesenvolvimento, fome e adversidade²¹ tornam-se palavras-chaves para estruturar pensamentos e caminhos diversos, mas que, de maneira resumida, em sua raiz carregam a ideia de uma mudança estrutural da sociedade brasileira de maneira progressista. Como ressaltou Heloisa Teixeira: “[...] o empenho pela mobilização é nesse momento o traço distintivo da produção cultural, isso não significa postular sua uniformidade” (2024, p. 43). Os métodos e as estratégias pelas quais ocorreriam essas transformações variam bastante, e em muitos momentos são inconciliáveis, apesar de partirem de premissas em comum, como apontamos acima, e terem a ditadura militar como seu principal antagonista. Nesse sentido, o estudo de Roberto Schwarz, *Cultura e Política, 1964-1969*, traz um panorama do cenário cultural bastante rico e mostra essas alternativas de visões, como no exemplo citado por ele sobre a diferença entre a ideia da Estética da Fome, de Glauber Rocha, e o tropicalismo musical²². Para Schwarz, a proposta do cineasta baiano, e que orientou uma

²⁰ Essa linha de pensamento é muito presente nos mais diversos setores da intelectualidade brasileira no século XX. Abrangendo áreas que vão desde a sociologia até a economia, passando pelas ciências políticas e a própria cultura, buscou-se na ideia do atraso social e econômico insumos para se estruturar pensamentos sobre a modernidade, o país e o seu processo de formação. São oriundos desta corrente autores como Gilberto Freyre, Sergio Buarque de Holanda, Mário Pedrosa, Caio Prado Jr, Antonio Candido, entre outros. A crítica de arte Sônia Salzstein, analisando a produção da *Nova Figuração* brasileira e a sua relação com a *pop art*, no artigo *Radicalidade na experiência moderna brasileira do século XX: um capítulo que se encerra* também busca desenvolver um pensamento por essa mesma linhagem. (SALZSTEIN, 2018).

²¹ Paulo Venâncio Filho, no artigo *Experiment / Experiência* aponta para uma mudança de valor que o termo teria adquirido nos dias de hoje em um mundo globalizado. “A ‘adversidade’ inicial, a precária condição local, se transforma na condição privilegiada ideologicamente esvaziada da globalização artística à qual progressivamente nos integramos com sucesso e vantagens antes insuspeitas. De artista exilado, uma condição negativa, ao artista globalizado, agora uma condição positiva.” (VENACIO FILHO, [2001] 2013, p. 38)

²² Adotamos essa denominação proposta por Frederico Coelho no livro *Eu, brasileiro, confesso minha culpa e meu pecado: cultura marginal no Brasil das décadas de 1960 e 1970*. Para o autor: “Diferenciar o tropicalismo musical e a tropicália como processos simultâneos e confluentes, mas não homogêneos, aparece como ponto vital [...] Essa separação aparentemente estéril será fundamental para traçar o caminho de formação da cultura marginal. [...] Além disso, esse procedimento apenas põe em prática algumas indicações feitas pelos envolvidos em declarações da época ou posteriores” (COELHO, 2010, p.24). O tropicalismo musical é composto por uma vertente mais midiática relacionada a música popular e aos festivais musicais nas televisões. Fariam parte deste grupo, além dos músicos baianos (Caetano Veloso, Gilberto Gil e Gal Costa) o conjunto Mutantes e o maestro Rogério Duprat. Já o segundo grupo, que ele denomina de Tropicália e possui uma atuação menos midiática e mais experimental, abrange pessoas que atuam em diversas áreas da cultura, tais como Hélio Oiticica, Rogério Duarte, Waly Salomão, Torquato Neto, Jards Macalé, entre outros.

boa parcela da produção cinematográfica brasileira deste período, poderia ser vista da seguinte maneira:

Reduzindo ao extremo, pode-se dizer que o impulso desta estética é revolucionário. O artista buscaria a sua força e modernidade na etapa presente da vida nacional, e guardaria quanta independência fosse possível em face do aparelho tecnológico e econômico, em última análise sempre orientado pelo inimigo. A direção tropicalista é inversa: registra, do ponto de vista da vanguarda e da moda internacionais, com seus pressupostos econômicos, como coisa aberrante, o atraso do país. No primeiro caso, a técnica é politicamente dimensionada. No segundo, o seu estágio internacional é o parâmetro aceito da infelicidade nacional: nós, os atualizados, os articulados com o circuito do capital, falhada a tentativa de modernização social feita de cima, reconhecemos que o absurdo é a alma do país e a nossa. (SCHWARZ, 2008, p. 90 / 91).

Schwarz, em suas análises escritas no calor dos acontecimentos, consegue condensar pontos cruciais da cultura que estavam em debate e disputa naquele momento, tornando-se uma referência fundamental nos estudos sobre esse período até os dias de hoje.

A Estética da Fome, manifesto lançado por Glauber Rocha em 1965, em Gênova²³, na Itália, e que posteriormente foi publicado na Revista Civilização Brasileira²⁴, passava em retrospecto a recente produção de filmes brasileiros da época, “de *Aruanda* à *Vidas*

²³ Esse discurso foi proferido por Glauber Rocha sob o título de “*Cinema Novo e o Cinema Mundial*” no congresso *Terzo Mondo e Comunità Mondiale* durante a *Quinta Rassegna del Cinema Latino-Americano*, realizada em janeiro de 1965 na cidade italiana de Gênova. Para saber mais sobre a importância da divulgação do cinema brasileiro através do *Instituto Columbianum* e das *Rassegna del Cinema Latino-Americano* ver: PERREIRA, Miguel. O Columbianum e o cinema brasileiro. Revista Alceu, v.8, n.15, p.127-142, 2007.

²⁴ A Revista Civilização Brasileira foi uma publicação organizada por Ênio Silveira com a colaboração do poeta Moacyr Felix, que circulou entre 1965 e 1968. Com uma linha editorial de esquerda, foi um importante instrumento de combate à ditadura militar, abrindo espaço e divulgando textos de intelectuais e autores importantes como Ferreira Gullar, Dias Gomes, Carlos Heitor Cony, entre outros. A Revista Civilização Brasileira foi um dos exemplos mais bem-sucedidos e importantes de uma série de publicações de esquerda que surgiram entre as décadas de 1950 e 1970, como a Revista Brasiliense de Caio Prado Jr., os Cadernos Brasileiros e a Revista Vozes ligada à Igreja Católica na cidade de Petrópolis. (Cf.: CZALKA, 2010)

Secas”²⁵, e assim procurava conceitualizar e direcionar as propostas do grupo do Cinema Novo brasileiro. Para ele, o cinema deveria ser condicionado a um instrumento de transformação social que escapasse da visão de primitivismo e exotismo pelo qual alguns estrangeiros interpretavam nossa cultura, ao mesmo tempo que deveria diferenciar-se do que o autor chama de “anarquismo pornográfico que marca a poesia jovem até hoje (e a pintura).” (ROCHA, [1965] 2021, p. 62). A saída apontada pelo cineasta, e que segundo ele já estava presente nos filmes do Cinema Novo, era o caminho da realidade. Mostrar as condições precárias que o povo brasileiro vivia para, só assim, através da produção e da exibição do que não se quer ver, da estética do feio, da vergonha (palavras que o autor usa para descrever essa situação), criar condições para a modificação social. Segundo o cineasta baiano, “[...] somente uma cultura da fome, minando suas próprias estruturas, pode superar-se qualitativamente: e a mais nobre manifestação cultural da fome é a violência” (ROCHA, [1965] 2021, p.63 / 64). O cinema seria esse dispositivo de divulgação e massificação que criaria as condições necessárias de transformação estrutural da sociedade. Para isso, além das oposições já citadas acima, era fundamental posicionar-se contra a ideia de entretenimento que o cinema *mainstream*, característico da indústria cultural dos filmes de Hollywood, disseminava no mundo, ocupando quase todos os espaços exibidores (salas de cinema). Nas palavras de Rocha:

Onde houver um cineasta, de qualquer idade ou de qualquer procedência, pronto a pôr seu cinema e sua profissão a serviço das causas importantes de seu tempo, aí haverá um germe do Cinema Novo. A definição é esta e por esta definição o Cinema Novo se marginaliza da indústria porque o compromisso do Cinema Industrial é com a mentira e com a exploração. A integração econômica e industrial do Cinema Novo depende da liberdade da América Latina. Para esta liberdade, o Cinema Novo empenha-se, em nome de si próprio, de seus

²⁵ *Aruanda* é um filme documentário realizado por Linduarte Noronha em 1959, que narra a história e a rotina difícil dos habitantes do Quilombo do Olho D’água da Serra do Talhado, no interior do estado da Paraíba. Apesar dos poucos recursos técnicos disponíveis e da equipe bastante reduzida (além de Noronha, faziam parte Valdimir de Carvalho e João Ramiro), o filme teve grande sucesso junto à crítica e em festivais. Ele é considerado dentro da historiografia do cinema brasileiro como um precursor do Cinema Novo, antecipando questões temáticas e estéticas desse movimento. (Cf.: BRITO, 2022) Já *Vidas Secas* refere-se ao filme de Nelson Pereira dos Santos, de 1963, que adapta o romance homônimo de Graciliano Ramos. A temática do filme traz para o Cinema Novo o meio rural brasileiro, castigado pela seca e pela pobreza. Esteticamente, *Vidas Secas* traz contribuições fundamentais que marcaram a cinematografia nacional e a maneira como o sertão brasileiro passa a ser representado. A apresentação de uma realidade tropical, castigada pelo excesso de luz característico das regiões do Nordeste e Centro-Oeste brasileiro, é explorada de maneira realista através da fotografia de Luiz Carlos Barreto, que superexpôs as cenas eliminando as sombras e dando ênfase aos personagens. Esta forma de filmar o sertão marcou e influenciou várias gerações de cineastas, sendo bastante presente no imaginário coletivo até os dias de hoje (PAULA; CHEUICHE, 2016). Outra contribuição significativa, que consolidou uma parceria entre diferentes linguagens, foi a participação de Lygia Pape na criação dos letreiros e do cartaz do filme.(PAPE, 2012)

mais próximos e dispersos integrantes, dos mais burros aos mais talentosos, dos mais fracos aos mais fortes. É uma questão de moral que se refletirá nos filmes, no tempo de filmar um homem ou uma casa, no detalhe que observar, na moral que pregar: não é um filme, mas um conjunto de filmes em evolução que dará, por fim, ao público a consciência de sua própria miséria (ROCHA, [1965] 2021, p. 65).

Dessa maneira, estavam lançados, de forma objetiva, os propósitos e a linha de atuação, tanto estética quanto política, que esses cineastas já vinham desenvolvendo e que continuariam por mais alguns anos. Mas, como ressaltou o crítico de cinema Jean-Claude Bernadet, foi justamente o Cinema Novo que introduziu no Brasil a ideia do cinema de autor²⁶, (BERNADET, 2012, p. 12). Esse tipo de produção, aliado à ideia da realização com as condições técnicas e econômicas possíveis, criou, pelo menos na fase inicial deste movimento, um modelo de produção artística que poderíamos chamar de autônoma²⁷. Entretanto, com o próprio desenvolvimento do grupo, e devido ao endurecimento da situação política brasileira, alguns pontos que já se encontravam presentes dentro deste

²⁶ O conceito de cinema de autor ou *film d'auteur* busca indicar um predomínio da visão do diretor sobre a obra fílmica como um todo, imprimindo assim a criação de um estilo próprio ligado a esse autor. Esse conceito faz contraponto a uma ideia de cinema onde o papel do roteirista e / ou do produtor, com uma visão mais voltada para o negócio, dá o tom da obra. Apesar da concepção do cinema como arte e da própria ideia de autoria estar amplamente difundida desde a década de 1920 na Europa (BERNARDET, 2018, p. 16), o termo cinema de autor, da maneira como nos referimos hoje em dia, tem sua origem na *Nouvelle Vague* francesa e nas reflexões desses cineastas e críticos na revista *Cahiers du Cinéma*. Por esse ponto de vista, o artigo de François Truffaut, "*Uma certa tendência do cinema francês*", no qual o cineasta francês expõe as bases do conceito que ele cunhou de "política dos autores", é visto como inaugural do próprio movimento cinematográfico (BAECQUE, 2010, p. 161). Para o crítico brasileiro Luiz Zanin: "artigo demolidor do 'cinéma de qualité' francês, segundo ele [Truffaut] literário, sem imaginação e cheirando a mofo. Foi uma dinamite. Mais tarde, Truffaut admitiu que exagerava um pouco, mas que o radicalismo é traço inevitável das revoluções, mesmo das revoluções culturais. [...] Forjou-o como arma contra a crítica sua contemporânea e contra o cinema francês então dominante. É uma ferramenta de combate. Que visa, grosso modo, dividir os cineastas entre aqueles que são autores e os que não o são". (ZANIN, 2019). Já para Jean-Claude Bernadet, que publicou um estudo sobre esse conceito de cinema de autor e as influências que o pensamento francês teve no desenvolvimento do Cinema Novo brasileiro, diz que: "O que vai chocar os cinéfilos é que a política dos autores é essencialmente aplicada ao cinema norte-americano e, por outro lado, os Jovens Turcos [maneira como German Bazin se refere ao jovens que irão formar a *Nouvelle Vague*] estão visualmente solapando o cinema francês dito de qualidade, representado por autores como Claude Autant-Lara. Diferentemente do cinema francês e europeu em geral, em que as formas de produção seriam mais propícias à existência de autores, Hollywood é geralmente tido como o lugar do comércio cinematográfico, do divertimento, do cinema de massa, e nunca como o lugar da arte e da autoria." (2018, p.17) Para saber mais sobre o cinema de autor ver: BERNARDET, Jean-Claude. O autor no cinema: a política dos autores: França, Brasil – anos 1950 e 1960. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2018.

²⁷ Ao afirmar que esses filmes são objetos artísticos autônomos, devemos ter em mente que o cinema é uma arte que, por excelência, se destina a um grande público e geralmente envolve a colaboração de uma série de profissionais especializados. O que estamos enfatizando é que, pelo menos nesta fase inicial, o Cinema Novo não fez concessões ao capital financeiro nem ao público / espectador. Como destacou Ismail Xavier: "O Cinema Novo consegue elaborar um projeto que recusa o que é dominante na indústria, uma indústria controlada pelos grandes capitais sediados principalmente nos Estados Unidos, e ao mesmo tempo recusa uma série de convenções sobre como se deve fazer cinema. [...] Então vem uma reivindicação de que não existe universal, com suas regras universais, o que existe é um discurso dominante que reprime outras maneiras de se fazer cinema" (MENDES, 2009, p.43/44).

grupo acabam tomando uma dimensão maior e, por consequência, engessam a própria produção artística. Em outras palavras, o experimentalismo cede espaço para a profissionalização da técnica. Esta é a ideia contida e defendida como caminho viável para o cinema, por exemplo, em um artigo do cineasta Gustavo Dahl, também publicado na *Revista Civilização Brasileira*, no qual o cineasta argumenta abertamente que:

[...] mais urgente e mais viável é a transformação da estrutura semi-industrial do cinema brasileiro numa estrutura verdadeiramente industrial, através da difusão da mentalidade empresarial. O sistema de produção isolada revelou não só sua ineficiência econômica, mas também sua impossibilidade de romper as barreiras que mantêm nossa indústria cinematográfica no estelionato. Produzindo ou participando na produção de um só filme o produtor independente assume um risco desproporcional em relação às possibilidades de retorno do seu capital. Não participando de etapas importantes da fabricação do filme, como os trabalhos de laboratório e o estúdio de som, e desligando do distribuidor e do exibidor, peças fundamentais em sua venda, o produtor independente perde absolutamente o controle de seu produto e de seu capital. (DAHL, 1966, p. 203).

O velho sonho da criação e da consolidação de uma indústria cinematográfica brasileira, que começa em fins da década de 1920, com Adhemar Gonzaga e a criação dos estúdios da *Cinédia*, retorna agora com outra roupagem. Não mais através de criações de estúdios, tal como se tinha tentado em décadas anteriores, como no caso dos estúdios da *Atlântida* e da *Vera Cruz*, onde quase toda a cadeia de produção acontecia de forma endógena nestas empresas, mas sim em um modelo de produção de profissionais “independentes”. Com essa mudança de direção, a autonomia do trabalho artístico, que no início do Cinema Novo ainda podia ser vislumbrada, acaba se esvaindo totalmente em prol da construção de uma classe de operários da indústria cinematográfica.²⁸ Busca-se, assim, uma virada de posição de um cinema de autor para um cinema do produtor independente. Entretanto, como apontou o pesquisador Fernão Ramos, essa virada de posição do grupo do Cinema Novo, não se dá sem disputas internas. Para Ramos, “esse posicionamento do grupo do

²⁸ Essa aparente mudança na criação desse “proletariado” do cinema na verdade esconde divisões internas de classe profundas. O produtor independente não terá as mesmas condições de remuneração e trabalho que, por exemplo, técnicos eletricitas e cenógrafos que trabalham nos sets de filmagens. Sem o desenvolvimento da criação de sindicatos ou entidades de classe para esses trabalhadores, de certa maneira, sem que esse fosse o objetivo, estava-se construindo um ambiente de liberalismo econômico. Ou seja, o trabalhador continuava a ser explorado, agora não apenas por um patrão específico, o dono do estúdio, mas também através dessas figuras emergentes dos “produtores independentes”. Uma posição oposta, por exemplo, é a do Grupo Dziga Vertov liderados por Jean-Luc Godard e Jean-Pierre Gorin, que se formaria alguns anos após o texto de Dahl, em 1969, em Paris. O coletivo, orientado pelo maoísmo e pelo brechtianismo, buscava a anulação do conceito de autoria e procurava produzir igualdade entre as classes dos trabalhadores na chamada indústria cinematográfica. (ESTEVEZ, 2016)

Cinema Novo, cada vez mais a favor de um espetáculo ligado a esquemas industriais de produção não será realizado sem profundas divergências internas e acusações de ‘adesão ao inimigo’” (RAMOS, 1987 p. 26). E mais a frente ele completa:

Deixam, no entanto, para trás uma série de jovens que, tendo se identificado com algumas posições iniciais do Cinema Novo, acabam por radicalizá-las, distanciando-se, assim, do grupo que na época avançava em direção oposta. Estes jovens [...] acabam, na evolução dos fatos, por matar o pai que antes idolatravam assumindo os seus mais ultrajosos farrapos. (RAMOS, 1987, p. 27)

Estes jovens a qual Fernão Ramos se refere no trecho acima são os cineastas que formariam o que ficou conhecido pelo nome de Cinema Marginal²⁹, ou como Glauber

²⁹Compreendemos, neste estudo, que o Cinema Marginal é formado por um conjunto de filmes produzidos entre 1968 e 1973 (RAMOS, 1987) que busca primordialmente a experimentação tanto da linguagem quanto da estética, quebrando padrões tradicionais tanto cinematográficos quanto comportamentais. No caso dessa pesquisa, estamos tratando principalmente de um cinema marginal carioca. No entanto, houve focos importantes em diversas partes do Brasil, com características próprias e distintas, como, por exemplo, em São Paulo, com os cineastas Carlão Reichenbach, José Mojica Martins, Jairo Ferreira entre outros. Segundo o pesquisador Fernão Ramos, autor de um livro homônimo sobre esse movimento: “Para a compreensão da significação do Cinema Marginal dentro do panorama do cinema brasileiro, devemos sempre ter presente esta conotação pejorativa inerente ao fato de estar à margem. Uma das principais características deste ‘cinema’ está exatamente no deslocamento ideológico dessa carga pejorativa, que passa a ser valorizada de outras formas” (RAMOS, 1987, p. 16). Existe também uma vertente de realizadores que rejeita o uso do nome “Marginal”, preferindo utilizar a denominação criada pelo cineasta e crítico Jairo Ferreira: “Cinema de Invenção”. No entanto, de maneira geral, essas nomenclaturas, assim como o termo Udigrudi, referem-se a esse conjunto de filmes realizados no Brasil e no exterior, onde alguns desses realizadores se encontravam em situação de exílio (RAMOS, 1987, p. 13). Para Ferreira, Cinema de Invenção era: “Invenção de uma outra estética. Invenção da música de outra ordem. Cinematografia: invenção permanente [...] O experimental em nosso cinema é a música da mente livre. A iluminação de um novo continente. A música de um novo ser da experimental cinematografia terrestre ou não. Estética visionária. Cinema: poema. Autor de cinema: poeta. Experimental: profeta. Experimental: antena. Cinema: a estética da luz” (FERREIRA, 2016, p. 15). É importante ressaltar que o Cinema Marginal é diferente do que ficou conhecido como a Boca do Lixo. Esse termo se refere a uma série de produtoras instaladas na Rua Triunfo em São Paulo, nesse mesmo período, mas que não tinham uma unidade estética. Alguns filmes do Cinema Marginal, como *O Bandido da Luz Vermelha* (1968), de Rogério Sganzerla, foram produzidos na Boca do Lixo (ABREU, 2015, p. 35). Esse é um dos motivos para a aparente confusão e assimilação desses termos distintos, como sinônimos. Fazem parte da chamada Boca do Lixo filmes do Cinema Marginal, assim como produções de pornochanchadas e filmes comerciais. Para o pesquisador Nuno Cesar Abreu, que desenvolveu uma pesquisa pioneira sobre a Boca do Lixo: “A Boca foi formada com a consciência de que trabalhava com a realidade do cinema brasileiro: a produção de filmes que podiam render dentro das condições de mercado e de sua reserva. Desse modo, procurava-se apoiar-se, de um lado, num esquema industrial embrionário (eufemismo para precário e incipiente) e, por outro, no comércio cinematográfico – em sentido amplo, de troca de mercadorias, favores, influências etc.” (ABREU, 2015, p. 185). Ou seja, fica claro que o objetivo das produtoras instaladas na Rua Triunfo era a realização de lucro com um produto audiovisual, sem a preocupação com uma inovação experimental, como ocorria com o Cinema Marginal. É interessante observar que o modelo de produção que dominava na Boca do Lixo era o do produtor independente, conforme comentado na nota de rodapé anterior. Segundo Nuno Abreu: “Diferente do formato empresarial de um estúdio, com jeito de fábrica e comandado por patrões, ela parecia um gueto de liberdade (se é possível essa contradição, entre tantas que oferece). Exagerando na imagem, talvez fosse mais semelhante a uma frente de trabalho, uma fronteira econômica ou mesmo um garimpo” (ABREU, 2015, p. 10).

Rocha, de maneira depreciativa, os apelidou de Udigrudi³⁰. Sem mesmo ser um grupo com uma proposta política de atuação bem definida, e mais como uma aglutinação no sentido de cooperativa e parcerias por afinidades pessoais e estéticas, cineastas e atrizes, como Helena Ignez, Maria Gladys, Rogerio Sganzerla, Júlio Bressane, Andrea Tonacci, Neville d'Almeida, Elizeu Visconti, entre outros, se unem para realizar filmes que retomam a ideia de cinema de autor em contraste a lógica empresarial / industrial que passava a ser defendida pelo grupo ligado ao cinema novo. Com isso, são realizadas películas com bastante liberdade estéticas e temáticas, mas com poucos recursos financeiros e técnicos. Para a pesquisadora de cinema Ivana Bentes, o cinema marginal construía “uma nova relação com o imaginário urbano emergente, que recusa ou desconfia da alta cultura, do cineclubismo, da arte engajada e, logo, do Cinema Novo canonizado.” (BENTES, 2007a, p. 120). Mas a escolha por este caminho se dará de maneira a construir uma linguagem cinematográfica experimental, sem fazer grandes concessões à indústria cinematográfica tradicional, apesar do desejo desses cineastas de frequentar o circuito exibidor e se tornar popular. Todavia, na maioria dos casos, devido à censura e às pressões comerciais, isso não se concretizou, e os filmes não chegaram a ir para o circuito exibidor comercial, o que acabou criando uma posição marginalizada. Mas é justamente neste sentido que podemos dizer que a sua autonomia é reconquistada. Um exemplo deste efeito é o período da produtora Belair³¹, que com o dinheiro para fazer um único filme, em um sistema de cooperativa e alternância de funções, realiza outras seis películas distintas, com grande liberdade e criatividade e que acabam marcando a historiografia do cinema brasileiro. São por essas recuperações, da autonomia de criação / produção e de uma veia experimental, que Ramos, no trecho acima, diz que esses cineastas matam o pai, no caso o Cinema Novo, e vestem seus “farrapos”. Mas as

³⁰ Na visão de Glauber esses filmes eram uma tentativa de importação e de adaptação do cinema experimental americano, que havia despontado alguns anos antes, através de cineastas como Jonas Mekas, Jake Smith, Michael Snow, entre outros. Por esse ponto de vista, sendo uma cópia de um estilo importado, esses filmes não tencionariam e revelariam as questões da realidade brasileira tanto em sua temática quanto também em sua estética, como Glauber e o Cinema Novo defendiam. Para o cineasta baiano: “[...] jovens cineastas Tonacci, Sganzerla, Bressane, Neville e outros de menos talento levantaram-se contra o Cinema Novo, anunciando uma velha novidade: cinema barato, de câmera na mão e ideia na cabeça” (ROCHA, 1982 apud RAMOS, 1987, p.27). Essa velha novidade se deve ao fato de que esses também eram os pilares que o Cinema Novo se baseou em seu princípio.

³¹ A Belair foi uma produtora cinematográfica fundada por Júlio Bressane, Rogério Sganzerla e Helena Ignez no ano de 1970. Ela teve uma duração bastante curta, menos de um ano de atuação. Mesmo assim conseguiu, de maneira colaborativa, realizar um total de seis filmes, entre eles *A Família do Barulho* de Júlio Bressane, *Sem essa Aranha* de Rogério Sganzerla e *a Miss e o Dinossauro* de Helena Ignez. Para saber mais sobre essa a Belair e seus integrantes ver o filme *Belair*, lançado em 2011, de Noa Bressane e Bruno Safadi.

referências e as linguagens utilizadas já são outras, buscam refletir essa nova condição da sociedade brasileira que, neste momento, é majoritariamente urbana, como destacou Ivana Bentes. O cinema marginal acabou realizando um contraponto importante no cenário do cinema brasileiro, buscando a manutenção de uma verve experimental atuante que o movimento do Cinema Novo, aos poucos, foi perdendo. Traçando um paralelo entre essas propostas e mudanças de rumo, a busca por uma profissionalização e uma consolidação do mercado ocorreu tanto no cinema, ainda na década de 1960, quanto nas artes visuais, na década de 1970.

Apesar das divergências de propostas e caminhos, a maioria das produções culturais brasileiras deste período era composta por pessoas de esquerda, como destacou Roberto Schwarz (2008, p. 71). Até a promulgação do AI-5, essa corrente detinha uma relativa hegemonia neste campo, mas esse cenário sofreria mudanças após esse período. Mas em um país governado por forças conservadoras, essa convergência política já era um ponto de contato importante. Sendo assim, ocorria uma troca e intercâmbio bastante profícuos entre as diversas áreas da cultura. Um exemplo desta convergência foi a participação de fotógrafos e cineastas, como Pedro Moraes, Antonio Carlos da Fontoura e Arnaldo Jabor, na exposição Nova Objetividade Brasileira, em 1967 (REIS, 2017). Esta exposição é vista, de maneira quase unânime, por críticos, pesquisadores, artistas etc. como um momento de amadurecimento das propostas das vanguardas³². Glória Ferreira, no texto do catálogo da exposição *Arte Como Questão: anos 70*, destacou que a Nova Objetividade, apesar de ter acontecido no final dos anos de 1960, adiantou ideias que seriam desenvolvidas na década seguinte. Para ela, essa mostra foi um “ponto de inflexão condensando questões e afirmando o experimentalismo, que perpassou a década, como condição de possibilidade de fazer artístico e de sua inscrição no mundo.” (FERREIRA, 2009, p. 21).

Nova Objetividade conseguiu agrupar embaixo desse grande guarda-chuva as principais vertentes da arte brasileira daquele período. Como destacou Frederico Moraes, que teve um papel importante em sua organização, mas que há poucos dias da inauguração resolveu se afastar de suas funções na mostra, ela “foi o resultado final da ação

³² A utilização da palavra vanguarda, apesar de todas as implicações que este termo possui e as referências que a palavra carrega com as vanguardas históricas do início do século XX, se dá porque este era o termo que a grande maioria dos artistas, críticos e intelectuais da época se autodenominavam.

desenvolvida, desde novembro de [19]66, por um grupo de artistas e por mim.” (MORAIS, 1975, p. 90). E, mais a frente, o crítico complementa:

Com efeito, o que motivou a aproximação dos artistas, foi a realização de um ‘Salão das Caixas’, promovido pela Petite Galerie. Em minha coluna afirmava: ‘De início, o mais grave perigo está numa tentativa de institucionalização da vanguarda brasileira com o que poderíamos chamar de fabricação artificial de uma outra vanguarda. Esta institucionalização está implícita quando se pretende fazer da caixa um símbolo da arte de vanguarda no Brasil. Ora, não se pode limitar a liberdade criadora do artista a dimensões e formatos’ (MORAIS, 1975, p. 90).

A Nova Objetividade dentro da crítica da arte brasileira geralmente é vista como consequência de uma série de exposições que aconteceram anteriormente, tais como Opinião 65, Opinião 66, Proposta 65 e Proposta 66³³. Mas existe um diferencial importante na concepção desta mostra que podemos identificar como uma recusa ao mercado tradicional. Essa reação acontece tanto como um fator impulsionador para a aglutinação destas propostas, como descreve Frederico Moraes no trecho destacado acima, como também pode ser percebida pela não participação de marchands em sua organização³⁴. Assim, Nova Objetividade percorre uma trajetória distinta das mostras de

³³ As exposições Proposta 65 e Proposta 66, ambas realizadas na Fundação Armando Álvares Penteado (FAAP), em São Paulo, nos anos de 1965 e 1966, respectivamente, tiveram em Waldemar Cordeiro um dos seus principais incentivadores e organizadores. Essas mostras, juntamente com as exposições *Opinião 65* e *Opinião 66*, que aconteceram no MAM do Rio, buscaram dar espaço e fomentar o debate sobre as novas expressões artísticas que vinham ganhando forma nos anos de 1960 e que foram atravessadas pelo golpe militar. Segundo o pesquisador Paulo Reis, em um artigo no qual investiga os desdobramentos e ideias presentes na exposição: “Proposta 65, que só pode construir-se sobre as discussões que já haviam sido abertas por Opinião 65, formulou outra forma de olhar as manifestações artísticas nos anos 1960, bem mais consistente que a ‘volta à figuração’. Essa forma de olhar agrupava trajetórias artísticas distintas e, ao não opô-las, fornecia um conceito mais operatório aos artistas” (REIS, 2015, p. 155). Já a pesquisadora Marília Andrés Ribeiro destacou o papel que tiveram os seminários que aconteceram em paralelo com essas exposições. Segundo ela: “Se o debate focalizou as questões do Novo Realismo em Proposta 65, as discussões incidiram sobre a situação da Nova Vanguarda no Brasil em Proposta 66. Nesse seminário, as teses de Pedro Escosteguy, Frederico de Moraes e Hélio Oiticica convergiam para a formulação das bases conceituais de uma nova vanguarda brasileira, inserida criticamente na vida urbana e aberta às experiências coletivas.” (RIBEIRO, 1998, p. 169).

³⁴ Apesar de as exposições Proposta 65 e Proposta 66 também não contarem com marchands em sua organização, essas mostras não problematizavam uma reação ao mercado de arte, como foi o caso de Nova Objetividade. A inclusão de peças publicitárias em *Proposta 65*, como as de Alex Percinoto, Ruben Martins, Jarbas José de Souza e Aníbal Gustavino (REIS, 2015, p. 4), demonstra essa relação mais fluida entre arte e mercado. Para o pesquisador Paulo Reis, essa inclusão de trabalhos publicitários na exposição abre um debate pouco explorado nesse período. Para ele: “Uma discussão artística enfrentada por Proposta 65, inédita naquele momento, foi a da inclusão de peças gráficas de publicidade juntamente aos trabalhos dos artistas plásticos. A mostra fez uma leitura específica da sociedade de consumo, contexto no qual aparecem a figuração pop e a movimentação do novo realismo. No catálogo, dois textos enfocaram a presença da publicidade no debate trazido pela exposição, o de Roberto Dualibi, que abordou a publicidade como dado de informação ligado a um fundamento de qualidade visual, e o de Ruben Martins, que traçou um paralelo entre o artista e o criador publicitário, ambos como manipuladores de símbolos visuais, juntos num compromisso de ‘influenciar e transformar a vida’” (REIS, 2015, p. 8).

Opinião, que também aconteceram no MAM do Rio, no qual as personalidades dos galeristas Jean Boghici e Ceres Franco são estruturantes e fundamentais. Curiosamente, 1967 também é o ano que marca o início do chamado milagre econômico brasileiro e do boom do mercado das artes³⁵. Pelo menos neste momento, as experiências das vanguardas não são instrumentalizadas por este fenômeno mercantil. Pelo contrário, no manifesto *Declarações dos Princípios Básicos da Vanguarda*, que foi divulgado na exposição e conta com a assinatura de vários artistas participantes da Nova Objetividade, essa posição fica bem nítida: “O movimento nega a importância do mercado de arte em seu conteúdo condicionante” (DIAS *et al.* [1967] 2006, p. 149 / 150)

Hélio Oiticica, um dos signatários deste manifesto, também escreveu um texto onde procurou teorizar e apontar as principais tendências da vanguarda artística brasileira. Este texto de Oiticica acabou sendo publicado no catálogo da mostra. Para ele, a Nova Objetividade não era um movimento com propostas e direcionamentos bem definidos, como por exemplo aconteceu no caso do concretismo e do neoconcretismo alguns anos antes. Nas palavras de Oiticica ela representava:

uma ‘chegada’, constituída de múltiplas tendências, onde a ‘falta de unidade de pensamento’ é uma característica importante, sendo, entretanto, a unidade desse conceito de “nova objetividade” uma constatação geral dessas tendências múltiplas agrupadas em tendência gerais aí verificadas. (OITICICA, [1967] 2006b, p. 155).

A ideia de chegada que o artista aponta possui algumas implicações. A primeira é a convergência de processos diferentes em um caminho comum. Uma união de esforços e de atuação, mas sem excluir a pluralidade das correntes e processos artísticos. Diferentemente do caso do cinema, que discutimos acima, onde as divergências entre

³⁵ O boom do mercado de arte foi um fenômeno que, como apontado por José Carlos Durand, teve início em 1967, mas intensificou-se entre os anos de 1970 e 1975, com uma significativa valorização dos preços das obras de artistas do modernismo brasileiro. (DURAND, 1989, p.196) Em certos períodos, essa valorização superou os ganhos de investimentos financeiros tradicionais, estimulando ainda mais o mercado e gerando uma bolha especulativa. A galeria *Collectio*, que adotou o leilão como modelo principal de seu negócio, foi certamente o exemplo mais emblemático desse momento. Durante seus anos de atividade, a *Collectio* era vista como uma galeria imponente, que buscava passar uma imagem de profissionalismo em um setor incipiente e amador. Através de grandes anúncios em jornais e revistas, e a realização de exposições e leilões, movimentou o meio artístico não apenas em São Paulo, mas em todo o Brasil. (DURAND, 1989, p.196/204 & FIORAVANTE, 2001) Após a morte do marchand José Paulo Domingues, sócio-fundador da galeria, a polícia descobriu que, na verdade, ele era Paolo Businco, um italiano que emigrou para o Brasil na década de 1960 e assumiu a identidade falsa de um brasileiro já falecido. Para manter a ostentação de seu negócio, Businco aplicou golpes em instituições financeiras e bancos, oferecendo obras de arte como garantia de pagamento. No entanto, na prática, a mesma obra era oferecida como garantia para mais de um banco. (Cf. VALLEGO, 2015).

grupos acabam por desenvolver duas linhas distintas de atuação, a Nova Objetividade reunia artistas e processos que até bem pouco tempo estavam em lados opostos, em prol de uma ideia de construção de uma vanguarda artística, o que Oiticica caracteriza como “vontade construtiva geral”. O termo construtivo é empregado no sentido da implementação / construção de um projeto único, de um caminho, de uma chegada em conjunto. Isso sem excluir ou formatar as diferenças intrínsecas das múltiplas vertentes que se unem a Nova Objetividade, como, por exemplo, a Nova Figuração, o experimentalismo ou mesmo a abstração geométrica oriundas dos movimentos de correntes construtivas. Neste sentido, as contribuições textuais no catálogo da mostra são elucidativas, pois, além do próprio Oiticica, contribuem para a publicação o crítico de arte Mário Barata e Waldemar Cordeiro. Os dois artistas, que desenvolviam sua poética a partir da abstração geométrica e defendiam um papel social e transformador da arte, representam polos de pensamentos até certo ponto antagônicos. Enquanto para Oiticica a noção da experiência, do sensorial estava ligada a um retorno, um contato com a natureza e um conhecimento interior, para Cordeiro essa mudança social e política que a arte desenvolveria surgiria a partir de uma adesão e manipulação das novas tecnologias e meios de comunicação, de certo modo como uma continuação da ideologia do concretismo de atuação na indústria, para realizar uma transformação qualitativa de dentro do sistema.

Uma outra questão que a ideia de chegada carrega é em relação a ideia do atraso tanto artístico quanto social e político. Para Oiticica, logo no segundo parágrafo do seu texto, que busca mapear as forças de atuação da Nova Objetividade, ele diz: “[...] sendo, pois, um estado da arte brasileira atual, o é também no plano internacional, diferenciando-se, pois, das duas correntes de hoje: Pop e Op, e também das ligadas a essas: Nouveau Réalisme e Primary-Structures³⁶ (Hard Edge).” (OITICICA, [1967] 2006b, p. 154). Por este ponto de vista, a arte brasileira não era nem pior, nem melhor, mas diferente. Ou seja, a ideia de um atraso cultural se dilui, mas isso não significa que as circunstâncias sociais e políticas brasileiras também tenham sido alteradas. Pelo contrário, é justamente por esta condição que surge a frase que Oiticica cunhou, que pode ser vista como aglutinadora do

³⁶ *Primary Structures* foi o nome de uma exposição que aconteceu em 1966 no *Jewish Museum* em Nova York organizada por Kynaston McShine, da qual participaram Donald Judd, Robert Morris, Dan Flavin, entre outros. Essa exposição teve um grande sucesso de crítica e é considerada com uma das primeiras exposições em conjunto do que posteriormente passou a ser denominado como Minimalismo na história da arte.

espírito dessa mostra: “da adversidade vivemos”³⁷. Seria a partir deste contexto, desta chegada, que a arte brasileira deveria se desenvolver. Assim, a posição de Oiticica se aproxima da concepção que Ferreira Gullar irá elaborar no livro *Vanguarda e Subdesenvolvimento* (1969), que foi lançado dois anos depois da mostra carioca. No livro, o poeta busca problematizar qual seria o papel da vanguarda e o seu diferencial em países onde o sistema capitalista ainda não havia atingido uma maturidade. Para ele, “[...] a definição da arte de vanguarda num país subdesenvolvido deverá surgir do exame das características sociais e culturais próprias a esse país e jamais da aceitação ou da transferência mecânica de um conceito de vanguarda válido nos países desenvolvidos.” (GULLAR, [1969] 1978, p. 77 / 78) E, mais a frente, conclui dizendo que:

[..]não se trata de afirmar a superioridade da arte nacional dos povos subdesenvolvidos mas de compreender que, quaisquer que sejam as suas limitações, a melhor arte de um país subdesenvolvido é aquela que parte de sua realidade específica, de sua particularidade, e busca através dela exprimir a universalidade, isto é: a universalidade presente nessa particularidade, e que só está presente nela, e que nenhuma outra arte poderá exprimir – e, por isso, é uma contribuição a experiência de todos os homens. (GULLAR, [1969] 1978, p. 82)

A defesa do desenvolvimento da arte brasileira através de características próprias, e não como uma cópia de um modelo importado, de estilos e tendências internacionais, são bem próximas nos dois autores. Podemos dizer que tanto Oiticica quanto Gullar advogam por uma autonomia relativa do objeto artístico, trazendo, assim, um foco para aspectos políticos e sociais. Como o próprio Oiticica ressalta no texto sobre a nova objetividade:

A proposição de Gullar que mais nos interessa é também a principal que o move: quer ele que não bastem à consciência do artista como homem atuante somente o poder criador e a inteligência, mas que o mesmo seja um ser social, criador não só de obras mas modificador também de consciências (no sentido amplo, coletivo), que colabore ele nessa revolução transformadora, longa e penosa, mas que algum dia terá atingido o seu fim – que o artista ‘participe’ enfim da sua época, de seu povo. (OITICICA [1967], 2006b, p. 165)

³⁷ Para a crítica de arte Glória Ferreira, o "grito" / lema proposto por Oiticica abarca diversas esferas desse atraso: “Adversidade não restrita ao subdesenvolvimento, à resistência à ditadura militar, em crescente endurecimento, ou ao rarefeito sistema de arte, mas extensiva também às articulações com os fluxos hegemônicos de informação.” (FERREIRA, 2009, p.33). No contexto em que esse termo foi empregado, Ferreira percebe como algo negativo a exclusão desses fluxos hegemônicos de informação. Por outro lado, Paulo Venancio Filho, considerando um mundo globalizado, vê uma mudança de significado, como discutimos na nota de rodapé número 18.

De acordo com Carlos Zilio: “Oiticica estabelece com Gullar um diálogo no qual reinterpreta, segundo um ponto de vista inteiramente coerente com o processo de sua obra, as posições de ‘arte engajada’ de Ferreira Gullar.”³⁸ (ZILIO, 2009, p. 129). Mas esta interpretação, ocorre de maneira bastante singular e criativa, sem uma adesão de Oiticica ao programa do poeta. Ou como diz Zilio, mais a frente, neste artigo no qual problematiza os pontos de contato e divergências entre a ideia do nacional-popular e o trabalho do artista neoconcreto: “O que permitirá a Oiticica a manutenção de uma proposta pessoal nesta sua relação com a esquerda foi o seu anarquismo sempre infenso a qualquer doutrina estabelecida.”³⁹ (2009, p. 129). Assim, Oiticica consegue conciliar, dentro de sua poética e de seu discurso, problemas relacionados à forma, junto com um lado social e político que também estão presentes em seu corpo de trabalho. Já Gullar, após a passagem pelos movimentos de tendência construtiva no Brasil volta-se a um estudo e crítica da cultura brasileira de maneira mais geral e acaba vinculando-se às correntes mais difundidas na esquerda tradicional, como, por exemplo, o desenvolvimento dos Centros Populares de Cultura da União Nacional dos Estudantes (CPC da UNE). Com essa sua adesão a um pensamento mais tradicional da esquerda, Gullar acaba revendo algumas de suas posições, como a defesa da abstração geométrica, da qual havia sido um dos seus principais advogados alguns anos antes. Segundo o poeta:

³⁸ Pela visão do artigo de Carlos Zilio, nos parece que o livro de Ferreira Gullar que teria influenciado Oiticica seria *Cultura Posta em Questão*, lançado em 1965. Neste livro, Gullar defende que a arte deveria ter uma atuação política primordial, condicionando tanto a forma quanto o conteúdo artístico. O exemplo principal dessa visão são os CPCs da UNE. Todavia, não fica clara uma adesão ou concordância do artista carioca com as ideias expostas no livro do poeta maranhense. Apesar de Oiticica afirmar no texto *Esquema Geral da Nova Objetividade* que Gullar, juntamente com Frederico Moraes e os Mários Pedrosa e Schemberg, através de suas ideias, foram importantes no surgimento da Nova Objetividade, ele desloca a influência desse livro para outros artistas e não faz comentários sobre a relação dessas ideias com a sua obra: “Cabe notar aqui que esse processo ‘realista’ caracterizado por Schemberg já se havia manifestado no campo poético, onde Gullar, que na época neoconcreta estava absorvido em problemas de ordem estrutural e na procura de um ‘lugar para a palavra’, até a formulação do ‘Não-Objeto’, quebra repentinamente com toda premissa de ordem transcendental para propor uma poesia participante e teorizar sobre um problema mais amplo, qual seja, o da criação de uma cultura participante dos problemas mais amplo, qual seja, o da criação de uma cultura participante dos problemas brasileiros que na época afloravam. Surgiu aí o seu trabalho teórico “Cultura posta em questão”. De certo modo a proposição realista viria com Dias e Gerchamn, e de outra forma com Pedro Escosteguy (em cujos objetos a palavra encerra sempre alguma mensagem social), foi uma consequência dessas premissas levantadas por Gullar e seu grupo, e também de outro modo pelo movimento do Cinema Novo que estava então no seu auge.” (OITICICA, [1967], 2006b, p.157). Entretanto, no ano seguinte, em uma entrevista para Vera Pedrosa, o artista carioca aponta de forma clara e direta como uma influência em seu pensamento e obra a época neoconcreta do poeta, mais especificamente a sua teoria do Não-Objeto, e afirma que, após esse momento, discordava das ideias de Gullar. (Cf.: PEDROSA, 1968b).

³⁹ É importante ressaltar que Oiticica vem de uma família de intelectuais com posições de esquerda. Seu avô, José Oiticica, foi um filólogo, professor e importante anarquista. Já seu pai, José Oiticica Filho, era um entomólogo que trabalhava no Museu Nacional além de fotógrafo. Em seus primeiros anos de vida, ele teve uma educação não formal. Seus pais eram os responsáveis pelo ensino em casa para ele e seus irmãos. (Biografia Hélio Oiticica, site projeto Hélio Oiticica).

[...] o concretismo reflete, da parte de seus teóricos e promotores, a ignorância de um fato básico: que não há uma equivalência cultural perfeita entre os países desenvolvidos e subdesenvolvidos, uma vez que o processo de formação e desenvolvimento desses países não é idêntico e que suas problemáticas respectivas diferem, não obstante uma série de fatores gerais comuns que definem a atualidade internacional. [...] Se é certo que esses antagonismos não se transferem para o plano da literatura e da arte, é certo também que a arte e a literatura – esta mais que aquela – guardam peculiaridades nacionais que estão em sua origem. Nos países subdesenvolvidos, essas exigências nacionais são particularmente atuantes. Razão por que não tem sentido pretender levar às últimas consequências o formalismo europeu, uma vez que se trata de uma problemática alheia à nossa realidade, decorrente de uma visão histórica insubsistente num país como o nosso e que, mesmo nos países capitalistas desenvolvidos, pertence ao passado.” (Gullar, [1969] 1978, p. 47).

Por isso, na década de 1960, Gullar passa a apoiar uma produção que ele considera que exprima a realidade nacional, em detrimento ao que ele denomina de “arte pela arte”. É neste sentido que o conceito do subdesenvolvimento ganha relevância, o objeto artístico como uma forma de exibir e superar a condição do atraso brasileiro. Assim, a Nova Figuração que emerge com artistas como Antonio Dias, Rubens Gerchman, Pedro Escosteguy, Carlos Vergara, entre outros, e que tem uma presença marcante na Nova Objetividade, vai ao encontro de algumas das aspirações políticas e sociais apoiadas pelo crítico. Uma arte engajada e conectada com a realidade local, em contraponto a uma vanguarda que Gullar julgava formalista e que pretendia ser autônoma.

Marcelo Mari, analisando a produção crítica do poeta na década de 1960, destaca: “o que se evidencia é justamente um eixo argumentativo baseado na tentativa de passar da experiência do *Agitprop* para uma reflexão sobre autonomia relativa da arte.” (MARI, 2023, p.328). Neste período, Gullar procura teorizar sobre uma instrumentalização da arte mais equilibrada, não totalmente condicionada a aspectos sociopolíticos, como foi o caso da experiência do CPC da UNE, tampouco alienada da realidade, como na ideia da arte pela arte. Entretanto, a autonomia relativa que ele defende, de certa maneira, atém-se a um realismo figurativo em contraposição a experiências mais radicais que acentuavam o binômio arte / vida. Para ele, essas outras propostas prezavam mais a forma em detrimento do conteúdo, o que, em sua visão, acarretaria uma renúncia à realidade. Logo na introdução do ensaio *Vanguarda e Desenvolvimento*, essa questão é colocada nos seguintes termos:

Dentro desse mesmo processo de afastamento dos problemas concretos da sociedade se situa o súbito interesse (já agora esmaecido) de certos círculos intelectuais pela tese da ‘sociedade unidimensional’ de Herbert Marcuse, que oferece argumentos aos que, contrários ao *status quo*, não compreendem que a transformação qualitativa da sociedade pode exigir longos anos de trabalho e luta obscura. Oscilando entre a ação extremada e o desencanto, essas pessoas são facilmente presas de teorias como a de Marcuse que, fechando as possibilidades reais de transformação, justificam o abandono da luta ou a exasperação suicida. Mas essas ‘vanguardas’ trazem em si, embora equivocadamente, a questão do novo, e essa é uma questão essencial para os povos subdesenvolvidos e para os artistas desses povos. (GULLAR, [1969] 1978, p. 22).

É preciso ressaltar que neste momento Gullar faz parte dos quadros do PCB, que tem uma filiação histórica com o socialismo soviético. Neste sentido, sua crítica à teoria de Marcuse deve ser vista a partir da recepção da obra do intelectual alemão nos quadros da esquerda tradicional. Como sublinhou Douglas Kellner na introdução à segunda edição de *O Homem Unidimensional*, o livro “irritou tanto marxistas ortodoxos, que não poderiam aceitar uma revisão tão profunda do marxismo, e muitos outros que foram incapazes de concordar com tais críticas radicais da sociedade capitalista contemporânea” (KELLNER, 2015, p. 27). Para esses grupos, as ideias do filósofo ignoravam o poder de mobilização e de revolta que as classes, como o proletariado, teriam nas sociedades capitalistas para gerar uma transformação social, em uma leitura clássica da teoria de Marx.

De fato, na ideia do Homem Unidimensional existe o sentimento de subjugação, que surge como consequência do próprio desenvolvimento da sociedade industrial avançada aliada à tecnologia. Este fenômeno, ao invés de produzir uma mudança social que gere uma transformação qualitativa, acaba sendo mais um instrumento de controle sociopolítico que aprisiona o indivíduo. Nas palavras de Marcuse:

Essa repressão, tão diferente daquela que caracterizou os estágios precedentes e menos desenvolvidos da nossa sociedade, opera hoje não a partir de uma posição de imaturidade natural e técnica, mas antes de uma posição de força. As capacidades (intelectuais e matérias) da sociedade contemporânea são incomensuravelmente maiores que jamais foram – o que significa que o escopo de dominação da sociedade sobre o indivíduo é incomensuravelmente maior do que antes. Nossa sociedade se distingue pela conquista das forças sociais dissidentes mais precisamente pela Tecnologia do que pelo Terror, sobre a dupla base de uma eficiência esmagadora e de um crescente padrão de vida. (MARCUSE, 2015, p. 32).

Ou seja, pela forma totalizante com que a tecnologia avança nas sociedades contemporâneas, a superação deste estado de dominação torna-se cada vez mais difícil, afetando a própria individualidade do homem. É neste sentido que Marcuse utiliza a ideia do unidimensional, que seria uma limitação, uma homogeneização da vida do indivíduo, que não a percebe como tal. “No meio tecnológico, a cultura, a política e a economia se fundem em um sistema onipresente que engole ou rejeita todas as alternativas. [...] A racionalidade tecnológica tornou-se racionalidade política.” (MARCUSE, 2015, p. 37).

O suposto conforto e bem-estar social que a tecnologia traria na verdade esconde uma forma de dominação que se expande pelas mais diversas áreas de atuação. Passando uma falsa ideia de liberdade, o indivíduo, de maneira quase automática, abdica de seus desejos e aceita desempenhar papéis e trabalhos que cumprem uma lógica e funções estabelecidas num sistema capitalista. De certo modo, o fenômeno que Marcuse descreveu em 1964, nos dias de hoje, em ambientes cada vez mais controlados e influenciados por algoritmos e *Big Data*, ganha uma concretude maior. O crítico Paulo Sergio Duarte, analisando esse fenômeno ainda no começo dos anos 2000, onde toda essa revolução de algoritmos e a inteligência artificial ainda não tinham aparecido com a força que surgem na atualidade aponta que:

Se o homem unidimensional que a cultura pessimista de esquerda de Herbert Marcuse projetava para as sociedades industriais avançadas não se efetivou, o que se verifica é a tendência à sociedade se tornar unidimensional tendo suas camadas, antes coordenadas por relativa autonomia, achatadas num único plano governado pela lógica do mercado no qual a cultura aparece no posto privilegiado da commodity por excelência. (DUARTE, [2005] 2023, p. 392)

O que Duarte acima sublinha é a atualidade da ideia unidimensional na sociedade contemporânea. Em seu livro, Marcuse aponta como uma saída para este condicionamento o desenvolvimento da criatividade, da arte, do ativismo político e social como caminhos para romper com essa racionalidade unidimensional que a cultura de massa e as sociedades industriais impõem. Esta busca ele chama de a Grande Recusa. Em suas palavras:

[...] a arte contém a racionalidade da negação. Em suas posições avançadas, ela é a Grande Recusa – o protesto contra o que é. Os modos pelos quais o homem e as coisas são levados a aparecer, cantar, soar e falar são modos de refutação, de ruptura e de recriação de sua existência fatual. Mas esses modos de negação rendem homenagens à sociedade antagônica à qual eles estão ligados. Separado da esfera do trabalho, em

que a sociedade se reproduz a si mesma e a sua memória e a sua miséria, o mundo da arte que criam permanece, com toda a sua verdade, um privilégio e uma ilusão. (MARCUSE, 2015, p. 91).

É justamente nesta ideia da Grande Recusa que Gullar direciona sua crítica, mencionada acima. Para o poeta, essa recusa seria o que ele chama de “abandono da luta ou a exasperação suicida”. Em sua visão, na proposta de Marcuse, os conflitos entre classes não gerariam uma transformação qualitativa, mas sim uma dominação e uma aceitação passiva. Todavia, as ideias de Marcuse tiveram grande repercussão em diversos setores da sociedade de maneira global. Seus livros e ideias foram influentes nos protestos de 1968 ao redor do mundo, assim como no movimento hippie e em outras manifestações da contracultura. Propostas que, de maneira geral, buscavam contestar padrões e normas da sociedade vigente.

No Brasil, seus conceitos e pensamento também tiveram reverberações em setores ligados a intelectuais de esquerda⁴⁰, estudantes e artistas⁴¹. Em muitos momentos, a ideia de práticas experimentais, o que foi chamado de experimentalismo, foi vinculada a este grupo de leitores do filósofo alemão. Este termo passou a ser cada vez mais empregado, não apenas devido à radicalização das propostas artísticas, mas também como reflexo do agravamento da situação política a partir da instauração do AI-5. Todavia, a ideia do experimental, como o próprio significado da palavra sugere, é volátil e empírica. Desta maneira, nem sempre os seus usos compartilharam dos mesmos sentidos, apesar de sua ampla utilização neste período.

Estas diferenças, que no conceito de Nova Objetividade e nas artes visuais de maneira geral se encontravam em uma aparente tranquilidade, em outros campos da cultura

⁴⁰ Um exemplo da divulgação das ideias de Herbert Marcuse em larga escala no Brasil pode ser visto na coluna de Luiz Carlos Maciel no jornal *O pasquim*. De maneira coloquial e com humor, o jornalista da contracultura tenta explicar os conceitos do filósofo para o público leitor do periódico alternativo carioca: “Marcuse mostra que a repressão, hoje, usa não a necessidade de sublimação, mas a dessublimação como arma. Antigamente, oprimia-se proibindo as manifestações do instinto sexual; hoje, oprime-se estimulando-o sem satisfazê-lo. Por exemplo, as revistinhas orientadas pelo binômio “sexo e violência” oferecem um máximo de excitação instintiva, se liberar os impulsos, de forma que se fortalecem nos leitores os mecanismos repressivos [...] a sacanagem está presente hoje não na tal ‘esquerda pornográfica’, mas em todas as partes da sociedade industrial contemporânea – e, em especial, nas suas representações ideológicas.” (MACIEL, dez. 1969 apud LEAL, 2022 p.51)

⁴¹ Lygia Pape, em sua participação no seminário “Cultura & Loucura”, realizado no MAM do Rio de Janeiro, inicia sua intervenção citando o pensamento de Herbert Marcuse no livro “Eros da Civilização”: “Marcuse nos fala que o homem animal converte-se em ser humano através de uma transformação de sua natureza. Do princípio do prazer, o homem passa ao princípio da realidade, onde desenvolve a função da razão. Torna-se consciente, equipado para uma racionalidade que lhe é imposta de fora para dentro e logicamente condicionada pela cultura. Mas há um modo de atividade mental que está separado ou isolado dessa nova organização mental: é a fantasia, protegida das alterações culturais” (PAPE, apud PEDROSA, 1968a, p. 2). Outro leitor e comentador de Marcuse foi Hélio Oiticica, que em suas cartas, como na correspondência para Lygia Clark, menciona a proximidade que via entre as ideias do filósofo alemão e as propostas da artista brasileira. “Gostei muito das ideias, e relações incríveis com o que escrevi sobre você em outra parte do enorme texto que preparei para o tal simpósio. Vou traduzir um trecho e creio que você adorará, pois, inclusive depois que escrevi, descobri que no livro mais recente que escreveu, Marcuse tem um capítulo em que propõe uma ‘sociedade biológica’ como depressiva, baseada na comunicação direta em cadeia, o mesmo que pensei e já havia escrito sobre seu problema [...] Creio que nisso tem muito do que Marcuse propõe e chama a Grande Recusa, isto é, o próprio ato do dia a dia na recusa de ‘ajudar à repressão’, que muitas vezes é chamado de ‘gratuito’, mas não o é na medida em que propõe uma ‘prática’ nova. Isso também coincide com suas ideias na última carta, e creio que você tomou consciência de muita coisa importante. Creio que a ideia da comunicação celular é realmente o centro de suas experiências, e cria um sistema em cadeia, realmente vivo.” (OITICICA, 1969b) Em uma carta endereçada à sua mãe, Ângela Oiticica, ele revela sua admiração e sua frustrada tentativa de encontrar Marcuse em San Diego, nos EUA. (OITICICA, 1969a) Já em um depoimento a Vera Pedrosa, publicado na coluna de artes plásticas que ela assinava no *Correio da Manhã*, ao ser questionado sobre os livros que considerava importantes para o conhecimento e desenvolvimento de seu trabalho, ele diz: “Atualmente, acho importante ler o Estética, de Luckács, como introdução aos estudos mais recentes de Marcuse e McLuhan. [...] Entre os brasileiros, citaria as obras de Mário Pedrosa, Oswald de Andrade, Ferreira Gullar (na época da teoria do não-objeto, já que discordo de sua posição atual) e os paulistas Décio Pignatari e Haroldo e Augusto de Campos” (OITICICA, apud PEDROSA, 1968b, p.2).

começavam a emergir. É neste sentido que devemos interpretar a afirmação do teórico e designer Rogério Duarte à coluna do poeta Torquato Neto, buscando uma radicalização da cultura brasileira:

“A cultura liberal, progressista, de esquerda tradicional está cada vez mais falida e é justamente a partir desta falência que pode surgir alguma coisa. Todo mundo sabe que os órgãos que se propunham sendo mais progressistas são na realidade os mais diluídos, reacionários e irracionais, tanto é que o Teatro Opinião falhou, como o Cinema Novo falhou, como a MPB também falhou e essas coisas não estão desligadas uma das outras.” (DUARTE, 1972 apud TEIXEIRA, 2024, p. 181)

Duarte, um artista gráfico por excelência, não aponta esta falência para as artes visuais, mas a identifica em quase todos os outros setores da cultura nacional. Talvez isso aconteça porque, devido à sua história e suas filiações intelectuais e pessoais, o que ele enxerga como alternativa viável nesses setores — cinema, teatro, música — são posições que não correspondem às correntes hegemônicas destas linguagens. Todavia, o mesmo não ocorre nas artes visuais, onde o experimentalismo, com suas diversas acepções, é uma constante e exerce forte influência no desenvolvimento artístico de maneira geral. Nas próximas páginas, buscaremos entender e problematizar o conceito que o experimental adquire neste período e de que maneira ele pauta o discurso artístico.

1.3 – Experimentalismo, liberdade e mercado

Somos os bárbaros de uma nova raça. Os imperadores da velha ordem que se guardem. Nosso material não é o acrílico bem-comportado, tampouco almejamos as ‘estruturas primárias’ higiênicas. Trabalhamos com fogo, sangue, ossos, lama, terra ou lixo. O que fazemos são celebrações, rituais, sacrificatórios. Nosso instrumento é o corpo – contra os *computers*. Nosso artesanato é mental. Usamos a cabeça – contra o coração. Ao invés de *lasers* – imaginação. E as vísceras e o esperma se necessário. O sangue e o fogo purificam. Nosso problema é ético – contra o onanismo estético. [...] Vanguarda não é atualização de materiais, não é arte tecnológica e coisas tais. É um comportamento, um modo de ser e de encarar as coisas, os homens e os materiais, é uma atitude definida diante do mundo. É transformação permanente. É o precário como norma, a luta como processo de vida. Não estamos preocupados em concluir, terminar, em dar exemplo. Em fazer história – ismos. A vanguarda pode ser retaguarda – depende dos objetivos a serem alcançados. (MORAIS, 1970 apud BITTENCOURT, [1970] 2016, p.36)

A ideia do experimental foi uma característica que perpassou e acompanhou a passagem da arte moderna brasileira para a contemporânea de maneira marcante e atuante, tanto por críticos, artistas e demais interlocutores. Este termo, até os dias de hoje, continua sendo utilizado para conceitualizar diversas práticas, tanto do passado quanto do presente. A pesquisadora Cristina Freire, refletindo sobre a produção brasileira nos anos de 1970, destaca a forte presença deste traço: “É fato que, para os artistas brasileiros na década de 1970, a experimentação era uma tônica comum e isso, é claro, incluía a exploração de novos meios, técnicas e circuitos de exibição” (FREIRE, 2005, p. 152). Já Paulo Venancio Filho, em um artigo no qual tensiona algumas das concepções que o termo adquiriu ao longo dos tempos, destaca: “Experimental é o modo como o processo artístico se desenvolve entre nós, sem preconceitos, anticonformista, destituído de experiência prévia, na ausência de uma tradição forte, muitas vezes improvisado, mas ao que tudo indica inescapável” (VENANCIO FILHO, 2013, p. 36). Na atualidade, de maneira paradoxal, pode-se vislumbrar dentro das artes visuais brasileiras essa ideia como uma tradição, pois, na falta de um passado, o experimental passa a exercer esta função, ou como Hélio Oiticica já apontava na década de 1970: “No Brasil, portanto, uma posição crítica universal permanente e o experimental são elementos construtivos” (OITICICA, [1970] 2006a, p. 280). Por essa genealogia, o experimental está presente e é um aspecto estruturante no nascimento da arte contemporânea brasileira.

Ao longo dos anos, essa palavra e suas variações⁴² foram utilizadas para designar as mais diversas ações e trabalhos, desde práticas pós-neoconcretas nos anos de 1960, passando por instalações, objetos e utilizações de outros meios e circuitos ao longo da década de 1970, até propostas que carregam a ideia do improviso e ecletismo já em anos recentes. Ao longo deste tempo, o termo também acabou sendo utilizado como sinônimo de palavras como vanguarda, conceitual, arte contemporânea, entre outras. Ou seja, não existe um único significado do experimental na arte brasileira, ele é polimórfico. Se expandirmos para outras áreas como o cinema, a música e o teatro, também encontraremos uma variedade de outras questões que este termo carrega e suscita. Assim, analisando em retrospecto, podemos afirmar que nos dias de hoje esta palavra nas artes visuais brasileira, desenvolve função parecida com o grande guarda-chuva conceitual que a ideia de Nova Objetividade abarcava: propostas e correntes distintas convivendo

⁴² Incluímos como variações, experimental, experimentalismo, experiência e, em certo sentido em alguns casos, a própria ideia de arte contemporânea.

harmonicamente sob o mesmo teto. Não é um estilo próprio como foi a Nova Figuração, muito menos um movimento, como foi o Concretismo e o Neoconcretismo. É, antes de tudo, um estado de fazer e de fruir a arte. Oiticica, no texto *Experimental o experimental*, no qual perpassa e busca problematizar o significado desta expressão em sua poética, aponta diversas referências que vão desde Gertrude Stein até Marshall McLuhan, passando pelas teorias do não-objeto de Ferreira Gullar e da antiarte de Décio Pignatari. Mas a ideia marcante no texto é a de assumir esta condição. Em uma referência direta ao crítico Mário Pedrosa, Oiticica aponta: “o exercício experimental de liberdade evocado por MÁRIO PEDROSA não consiste na ‘criação de obras’ mas na iniciativa de assumir o experimental” (OITICICA, [1972] 2011, p. 155).

O conceito do ‘exercício experimental de liberdade’ foi desenvolvido por Mário Pedrosa na década de 1960, apoiando-se principalmente nas experiências sensoriais e participativas que Oiticica e Lygia Clark estavam realizando. Para Pedrosa, estes trabalhos apontavam para uma mudança radical das práticas artísticas, o que, como consequência, abria um caminho original e até então inexplorado. A pesquisadora Patrícia Corrêa aponta que uma das primeiras aparições desse termo nos escritos de Pedrosa ocorre em um artigo publicado no *Correio da Manhã*, no qual o crítico brasileiro apresenta o manifesto do crítico francês Pierre Restany, *Contra a Internacional da Mediocridade* (CORRÊA, 2016, p. 2179)⁴³. Nesse texto, Restany, de maneira geral, enaltece o papel que a tecnologia e os novos meios de comunicação teriam no desenvolvimento da arte. Segundo Restany:

Se a arte do século XXI trocou o salão e o museu pela fábrica e pela rua: é um adeus sem retorno. A evolução atual das formas pluridimensionais de expressão é testemunha clara do fenômeno. Se o mito do ano 2000 retém ainda algum sentido é que encarna o símbolo da metamorfose de todas as linguagens (RESTANY apud PEDROSA, 1975, p. 239).

⁴³ Nesse artigo, Corrêa argumenta que a expressão cunhada por Mário Pedrosa, “exercício experimental de liberdade”, tem uma ligação com o sentido social e de organização desenvolvido por alguns povos indígenas, como os Kadiwéu, ou, como Pedrosa escreve, Caduceus. Segundo Corrêa: “Esse modelo de arte agentiva e comunitária indígena marca fortemente a visão de Pedrosa a partir do momento em que ele o conecta à arte pós-moderna; depois ele encontrará em diversas situações, como no coletivismo dos *hippies* e nas cooperativas de artesãos que conheceria no Chile de Salvador Allende na década de 1970. Esses dois exemplos, como no caso das sociedades indígenas, encarnam situações de viabilidade limítrofe no mundo contemporâneo, enquanto formas de organização social cuja produção parecia resistir à mercadoria, ao mercado, ao capitalismo enfim, segundo um olhar que nunca deixou de sondar os nexos entre arte e revolução.” (CORRÊA, 2016, p.2184).

Entretanto, quase no final do artigo, Pedrosa descreve seu ponto de discórdia com o argumento de Restany. Para o brasileiro:

Hoje, o que o artista mais consciente faz é algo inédito na história: o exercício experimental de liberdade. Restany parte do pressuposto otimista de que essa metamorfose tecnológica e cultural se fará sem tropeços e sem catástrofes, fundada ainda sem dúvida numa ordem sócio-econômica de apropriação privada dos meios produtivos, de mercado e de consumismo pelo consumismo. (PEDROSA, 1975, p. 240).

Pedrosa, no trecho acima, demonstra seu papel de desconfiança em relação às mudanças que a tecnologia trazia na sociedade e, conseqüentemente, para arte. Para ele, ao contrário do que ocorria nos países centrais do capitalismo, onde a sociedade de consumo de massa se expandia para todos os setores, modificando inclusive o condicionamento do objeto artístico, em países periféricos como o Brasil, esse processo não estava consolidado, o que abria uma janela para maneiras distintas de desenvolvimento. E são justamente as explorações destas brechas que o crítico enxergava que estas práticas artísticas estavam ativando. Em sua visão, a ideia do “exercício experimental de liberdade” seria uma alternativa a um modelo de desenvolvimento de uma sociedade industrial e de consumo. Não por acaso, uma das primeiras aparições deste termo se dá em 1967 no artigo que discutimos no início deste capítulo, chamado *O bicho da seda na produção de massa*, no qual Pedrosa problematiza a divisão do trabalho nas sociedades contemporâneas. Neste texto o crítico afirma:

Creio não ser exagero afirmar que o traço decisivo que caracteriza o comportamento artístico de agora é a liberdade, ou o sentimento de uma liberdade nova. Já faz bastante tempo que, tentando analisar o fenômeno, defini a arte de nossos dias como o exercício experimental da liberdade. O desenvolvimento ulterior registrado nas pesquisas artísticas a partir do abstracionismo me parece ter confirmado aquela conceituação. (PEDROSA, [1967] 1995, p. 134).

É interessante observar que, para Pedrosa, no trecho acima, é a ideia de liberdade e não a do experimental que é a característica do momento no qual ele faz a análise. Isso porque a liberdade está relacionada à autonomia e à independência da força de trabalho dos artistas, produtores independentes que teoricamente não se submeteriam e estariam condicionados ao consumo e à noção da arte como uma mercadoria. Para Pedrosa, um crítico com orientações socialistas, arte e política se misturavam de maneira orgânica. Sendo assim, apesar de ele enxergar o momento atual como uma deterioração da

sociedade, na qual o sistema capitalista “exclui progressivamente a equação pessoal, humana, da própria produção; e em face do outro regime rival [socialismo da URSS], que se prepara à produção em massa, também tendendo de mais e mais à automação não mais na base do mercado” (PEDROSA, [1967] 1995, p. 136), ele ainda vislumbrava uma saída. Através de uma visão de modelo etapista, neste período, em 1967, para o crítico, este poderia ser o último estágio de uma transformação qualitativa da sociedade, fugindo tanto do modelo liberal quanto do modelo do socialismo soviético, iniciando assim o que ele denomina de uma etapa pós-capitalista.

Com efeito, num regime pós-capitalista, de superação de mercado, o trabalhador assalariado deve desaparecer e, conseqüentemente, a velha divisão de trabalho produtivo e improdutivo. O artista voltaria a ser produtor independente e não mais alienado no seu próprio objeto. O objeto, ou sua obra, não estariam mais condenadas a perder a autenticidade existencial, reduzida a uma simples existência relativa e referida a outra coisa, na forma de uma equivalência própria a unir e identificar todos os objetos e todas as obras à mais abstrata e à mais absoluta das mercadorias, o dinheiro. (PEDROSA, [1967] 1995, p. 136)

Na visão de Pedrosa, esta liberdade já vinha sendo exercida por algumas práticas artísticas que já apontavam para esta nova fase que viria a suceder e modificar todo o sistema socioeconômico. Ou seja, a arte, mantendo sua autonomia, desempenhava também um papel *avant la lettre*. É neste sentido que mais adiante no artigo ele completa: “Os artistas de hoje não só tomaram consciência [...] de que são bicho-da-seda, como tomaram consciência de um impulso novo que os impele ao uso da liberdade” (PEDROSA, [1967] 1995, p. 138).

Em uma derivação das palavras que compõem o conceito, podemos dizer que o termo “liberdade” teria um sentido político, mais ligado à questão do trabalho nas sociedades modernas. Já a ideia do experimental está mais relacionada à própria prática artística, no desenvolvimento da criatividade e de um despojamento que extrapola as noções das categorias tradicionais da arte. Uma transformação que Pedrosa, em um artigo no qual discute o papel e a presença desse novo tipo de prática e objetos nos museus, sugere uma modificação dessas instituições para acolher essas propostas. Abarcando não apenas trabalhos artísticos representativos, mas também incorporando o que ele denomina de uma arte presentativa. Segundo ele:

Esse fazer geral, experimental, que prepondera sobre o exercício do artesanato pictórico, escultórico etc., se distingue deste último por

tender sempre (simbolicamente falando) ao presentativo, e a só adicionar o re – ao presentativo – a *posteriori*. Esse fazer experimental em arte é, pois, sempre aberto, numa plena disponibilidade. Por assim ser é que pode acabar representativo da época, desta época também terrivelmente aberta a uma disponibilidade total, e, em consequência, ameaçadora e fascinante. (PEDROSA, [1960] 1995, p. 296).

O “exercício experimental de liberdade” necessariamente solicita, através da arte, uma transformação política e social. É por este ponto de vista que Oiticica, no trecho citado acima, diz que o significado deste conceito não é simplesmente fazer obras, mas sim tomar posição frente às questões estéticas e éticas da sociedade. Isso seria o “assumir o experimental” do qual o artista menciona em sua análise. Não importa tanto o local, o meio em que esta prática aconteça, mas sim a forma pela qual ela se conecta com o espectador, que em muitos casos também é participante do trabalho, e como vai suscitar uma transformação.

Ao mesmo tempo que essas práticas artísticas abriam e pretendiam uma liberdade, o momento político se intensificava e se agravava cada vez mais. Este período ficou conhecido como os anos de chumbo, onde principalmente após a promulgação do AI-5 se instaurou um estado de exceção com repressão, censura e violência. Em um artigo publicado na revista Visão, em 1971, os jornalistas Zuenir Ventura e Vladimir Herzog identificaram como um dos reflexos destas práticas institucionais do Estado a construção de um vazio na produção e desenvolvimento da cultura. Traçando um paralelo com o milagre econômico brasileiro, os jornalistas afirmavam que:

Contrastando com a vitalidade do processo de desenvolvimento econômico, o processo de criação artística estaria completamente estagnado. Um perigoso ‘vazio cultural’ vinha tomando conta do país, impedindo que, ao crescimento material, cujos os índices estariam no mundo, correspondesse idêntico desenvolvimento cultural. (VENTURA; HERZOG, 1971, p. 52)

Ventura e Herzog entrevistaram atores de vários setores para esboçar este panorama crítico-cultural brasileiro no início dos anos de 1970. Segundo a matéria, uma das principais causas para o desenvolvimento deste processo de ‘recessão criadora’ se devia justamente ao Ato Institucional nº 5 e à censura (VENTURA; HERZOG, 1971, p. 52). Lendo o artigo, percebemos que a ênfase nas análises está mais direcionada a setores como cinema e música, áreas nas quais a indústria cultural e a mentalidade empresarial mercantil já estavam mais desenvolvidas. “Estruturando-se como indústria, a cultura requer grandes investimentos, distribuição eficaz e mercado garantido. Como qualquer

processo industrial incipiente, a indústria cultural exige liberdade de produção e incentivos na comercialização.” (VENTURA; HERZOG, 1971, p. 55). Curioso notar que o caminho da reivindicação para uma retomada da produção cultural se dava a partir de estruturas econômicas e comerciais. Desta maneira, talvez sem perceber, o objeto artístico era equiparado a uma *commodity* ou à produção de bens duráveis, como os automóveis, conforme discutimos no início do capítulo abordando a crise do condicionamento artístico.

Este esquema apontado pelos jornalistas, assim como o modelo econômico brasileiro adotado no período, propunha um desenvolvimento de um suposto liberalismo, mas com um protecionismo que garantisse uma reserva de mercado.

Do mesmo modo que na fase de industrialização do país os novos produtos aqui fabricados gozavam de isenções, estímulos e facilidades na concorrência com os estrangeiros (incentivos fiscais, barreiras alfandegárias, altas taxas à importação), o produto cultural brasileiro teria que receber – para disputar o nosso mercado ao produto estrangeiro – não só uma legislação mais liberal de censura, como estímulos à sua larga difusão. Assim pensam representantes de vários setores culturais, como o cinema, por exemplo, onde o processo de industrialização é mais acelerado e a luta contra o produto estrangeiro mais intensa. (VENTURA; HERZOG, 1971, p. 56).

O discurso desses representantes culturais, comparando-se com o setor industrial, é sintomático dessa direção que a sociedade e a cultura brasileira tomavam. É claro que é preciso relativizar, levando em consideração o momento e a falta de liberdade de expressão e ação, o que impedia que certos assuntos fossem tratados abertamente em público, seja em artigos e matérias de jornais, ou mesmo em obras artísticas. Entretanto, como vimos anteriormente, o que era uma tendência, por exemplo no caso do cinema em meados da década de 1960, já no início de 1971, esse desejo e luta por uma profissionalização via mercado eram uma das principais reivindicações da classe.

Assim, a ideia do experimental, de uma visão menos mercadológica, ficava em segundo plano em detrimento da consolidação desses setores na economia. Como os próprios jornalistas identificaram na reportagem, colocavam-se em lados opostos duas vertentes que não necessariamente eram antagônicas, mas que por disputa de espaço e poder agiam como tal. Conforme Ventura e Herzog apontam na reportagem:

Embora nem sempre sejam conflitantes e possam coexistir perfeitamente, essas várias tendências muitas vezes se apresentam aos

nossos artistas como alternativas únicas e salvadoras, como se em arte a simples escolha de caminhos bastasse para garantir qualidade. ‘Quem pensa que basta ser *underground* para ser bom cineasta devia ver o monte de mais de 20 mil abacaxis que Jonas Mekas tem amontoados em sua Cooperativa de Distribuidores em Nova York’, diz Glauber Rocha. ‘O papo do *underground* é velho, vem de 1960. O *underground* no Brasil foi o Cinema Novo. Tudo isso é jornal de ontem e os filmes geniais que sobraram, aqui ou lá fora, aconteceram por causa de seus criadores e não por causa do sistema. Nada que se submeta ao sistema presta. O que rompe, ultrapassa. Indústria e *underground* não passam de sistemas. (VENTURA; HERZOG, 1971, p. 58)

O ataque de Glauber Rocha ao termo *underground* na verdade esconde a divergência do cineasta baiano com esse emergir do cinema marginal. Esta produção começa a aparecer justamente a partir de 1968, com filmes como *O bandido da Luz Vermelha* (1968) de Rogério Sganzerla, *O Anjo Nasceu* (1969) e *Matou a família e foi ao cinema* (1969), ambos de Júlio Bressane, entre outros. Ou seja, exatamente quando o artigo de Ventura e Herzog identificava o surgimento deste vazio cultural.

Propostas alternativas e importantes também começam a florescer em vários campos culturais justamente sob esse estado de exceção que se instaurou principalmente depois do AI-5. Este é o caso, por exemplo, das artes visuais. Na matéria da revista *Visão*, os autores trazem o depoimento de Frederico Moraes como o representante desta área. Moraes, neste momento, é um ator importante e atuante no circuito artístico. Além da coordenação dos cursos no MAM do Rio, ele também mantinha uma coluna no jornal *Diário de Notícias* e, de certa maneira, foi um dos críticos que apoiaram e patrocinaram um grupo de artistas que emergiu justamente neste período conturbado da vida brasileira, que foi denominado de Geração AI-5. Em seu depoimento para a reportagem sobre o vazio cultural, o crítico dizia que:

A arte, sendo uma experiência primeira de liberdade, para que se realize plenamente exige uma liberdade maior, que é política e social. Sem arte não existe a ideia de nação: a livre manifestação criadora, isto é, a perfeita educação, é necessária à própria vida social’ (VENTURA; HERZOG, 1971, p. 53)

A falta de liberdade política e social sem dúvida era um fator que irradiava para todas as áreas da vida e da sociedade. A censura e a repressão eram esse verdadeiro vácuo. Vários artistas, por motivos diversos, mas de maneira geral buscando mais liberdade e melhores condições, saíram do país neste período, entre os quais: Hélio Oiticica, Rubens Gerchman, Anna Maria Maiolino, Antonio Dias e Lygia Clark, para citar apenas alguns

nomes relacionados às artes visuais. Já outro grupo, do qual destacamos Carlos Zilio, Sergio Ferro e Sergio Sister, partiram para uma atuação política mais contundente e direta, chegando em alguns momentos ao abandono da prática artística em prol de uma participação efetiva em grupos de luta armada contra o regime militar.

Como na matéria de Herzog e Ventura, e também através de outros relatos, percebe-se um sentimento de isolamento como uma das consequências do regime autoritário e dos atos institucionais, principalmente o AI-5, que criminalizava encontros políticos e suspendia a garantia de habeas corpus. Entretanto, curiosamente, entre o final dos anos 1960 e o início dos anos 1970, apesar de todo o clima desfavorável ao surgimento criativo e à atuação de liberdade, propostas públicas e coletivas aconteceram, principalmente no Rio de Janeiro, marcando a história da arte contemporânea brasileira. Para citar apenas alguns desses eventos, destacamos: *Apocalipopótese* (1968), *Boicote à Bienal de São Paulo* (1969), *Salão da Bússola* (1969), exposição *Agnus Dei* na Petite Galerie (1969), *Unidade Experimental* (1969), *XIX Salão Nacional de Arte Moderna* (1970), *Exposição Do corpo à Terra* (1970), *Orgramurbana* (1970), *Domingos da Criação* (1971), *EX-posição* de Carlos Vergara no MAM do Rio (1972); as *JACs*, Jovem Arte Contemporânea no MAC-USP (1967 à 1974), *Panorama* no MAM-SP, criada em 1969 e *Prospectiva 74* (MAC-USP), entre outros.

Em quase todos esses eventos, a busca por uma mudança cultural e sociopolítica era pautada de alguma forma. O paradoxo é que durante o momento mais radical e violento da ditadura militar, várias dessas ações experimentavam uma liberdade pelo menos momentânea, onde a criação e a vida se misturavam de maneira intensa. Esta é uma das características desse experimentalismo, que pode ser verificado através dos relatos dos seus participantes⁴⁴, assim como nas imagens em movimento existentes de manifestações públicas, como, por exemplo, *Apocalipopótese*⁴⁵ e *Domingos da Criação*⁴⁶. Várias dessas

⁴⁴ Existe um vasto material com entrevistas e depoimentos de artistas, críticos e demais atores que busca compreender este período. Para citar apenas alguns: TORRES, Fernanda Lopes; TELLES, Martha (org.) O papel da crítica na formação de um pensamento contemporâneo de arte no Brasil na década de 1970. Rio de Janeiro: NAU editora, 2023; GOGAN, Jessica (org.) Domingos da criação: uma coleção poética do experimental em arte e educação. Niterói: Instituto MESA, 2017; e a coleção SUSSEKIND, Flora; DIAS, Tânia. Cultura brasileira hoje: diálogos. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 2018.

⁴⁵ O poeta baiano Raymundo Amado realizou um filme em 16mm intitulado *Guerra e Paz*, que registra as manifestações artísticas ocorridas no evento.

⁴⁶ Carlos Vergara, um dos artistas convidados a participar dos Domingos da Criação, filmou uma série de super-8 desses domingos. O crítico e fotógrafo de cinema José Carlos Avelar também registrou alguns desses eventos em 16mm. Parte desse material foi utilizada na produção do filme "Um domingo com Frederico de Moraes", dirigido por Guilherme Coelho.

propostas aconteciam em espaços fora de museus e galerias de arte, na busca por ampliação das fronteiras artísticas, expansão da qual as imagens em movimento também faziam parte. Entretanto, na sua grande maioria, ou mesmo quando esses trabalhos aconteciam fora desses locais tradicionais de arte, essas ações, de certa maneira, ainda estavam sob a regência dessas instituições, o que criava e acentuava uma tensão e uma disputa de forças dentro do chamado sistema artístico.

Para ficar nos dois exemplos citados acima, o primeiro fazia parte de um evento de duração maior, que ocorreu durante todo o mês de julho de 1968, chamado *Arte no Aterro: um mês de arte pública*, organizado por Frederico Moraes e patrocinado pelo Jornal Diário de Notícias, do qual ele era crítico de artes plásticas. Já os *Domingos da Criação*, também propostos por Moraes, apesar de terem acontecido fora do espaço museológico, contavam com toda a estrutura da instituição para a sua realização, desde a concepção por parte de um integrante do seu corpo de funcionários, passando pelo apoio logístico até chegar ao próprio local de realização: os jardins do museu.

À primeira vista, podemos enxergar uma contradição: ao mesmo tempo que se buscava uma ampliação dos espaços, das práticas e dos meios artísticos, de alguma maneira continuava-se atuando sob as chancelas do sistema artístico. Mas o processo não consistia em acabar com as instituições, mas sim em transformá-las e adaptá-las às novas demandas que a sociedade contemporânea ensejava. Como apontou Mário Pedrosa em 1960, o museu “de hoje é, sobretudo, uma casa de experiências. É um paralaboratório. É dentro dele que se pode compreender o que se chama de arte experimental, de invenção” (PEDROSA, [1960] 1995, p. 295). Esta mudança, na visão desses atores, seria um braço, no setor cultural, dessa transformação qualitativa que se almejava para a sociedade. Os choques entre artistas, críticos e instituições eram inevitáveis e inerentes. Eles ocorriam como forma de tensionar e propor alternativas menos verticais e menos impositivas, novos modelos que principalmente traziam uma recusa crítica ao consumo e desejavam uma abordagem distinta daquela que vinha sendo tomada nos países de capitalismo mais avançado. Ou seja, a própria noção do exercício experimental de liberdade, uma busca por outro modelo de desenvolvimento que fugisse dos caminhos já adotados nessas sociedades.

Pedrosa, no texto no qual comenta o ato de Antonio Manuel apresentar-se como a própria obra no XIX Salão Nacional, expõe esses dilemas de maneira clara e direta:

É todo esse capítulo da atividade-criatividade que é a coisa fundamental no mundo de hoje – mundo de contestação – de recusa à sociedade de consumo de massa – da massificação – da cultura de massa. [...] Não adianta fazer arte do lixo, arte pobre, arte conceitual – todas essas formas. Está direito que faça, mas ele foi ao fundo desse problema, para mostrar que se trata de uma incompatibilidade fundamental entre o homem e o ego, entre o ser e a sociedade de consumo de massa – a sociedade opressiva – que impede que a arte seja uma atividade legítima. [...] Então, a época moderna é uma época à procura exatamente da autenticidade final das coisas, das atitudes, e tal. Para romper com a mistificação da sociedade de consumo de massa, e mesmo da cultura de massa, porque a única coisa que se opõe hoje à cultura de massa é a revolução cultural. [...] Então a arte é a única maneira de romper com esse tabu, para pôr os problemas na sua autenticidade final.” (PEDROSA, [1970] 2014, p. 92 / 94 / 95).

A prática artística seria uma espécie de “arma” nesta revolução cultural contra este modelo de sociedade de consumo que se expandia pelo mundo. Mas é importante frisar que não é uma arte política no sentido que geralmente estamos acostumados a utilizar este termo, onde geralmente os trabalhos são mais didáticos e buscam, através de uma articulação temática, sua forma de atuação. O que acontece neste momento no Brasil é diferente. Devido ao teor experimental dessas propostas, que não necessitam mais ser objetos e ter sua materialidade física, a articulação política se dá em vários níveis, principalmente na linguagem e na participação do espectador. Sua existência não está a serviço de uma luta, mas de maneira orgânica, esta causa é parte constituinte da prática artística. Enquanto no primeiro caso de arte política, sua autonomia é diminuída e está a serviço de um objetivo maior (o motivo pelo qual o trabalho existe e se propaga), no segundo exemplo, essa autonomia é afirmada e ratificada, pois a própria arte é este agente transformador, e não apenas um meio para esta mudança.

Ou seja, o experimental neste momento assume um lado político indissociável da prática artística. Como dito anteriormente, essa situação tornava-se ainda mais intensa devido ao regime autoritário e ditatorial. Não por acaso, a ideia de guerrilha artística está presente no debate. O poeta concreto Décio Pignatari, que nesta época dava aulas na ESDI⁴⁷ e exercia profissionalmente a função de publicitário, propôs, em 1968, a *Teoria da Guerrilha Artística*. A partir das teorias da comunicação de McLuhan, Abraham Moles,

⁴⁷ ESDI (Escola Superior de Desenho Industrial) foi uma das primeiras instituições a se dedicar ao ensino e à profissionalização do desenho industrial no país. Fundada em 1963, no antigo Estado da Guanabara, por iniciativa do governador Carlos Lacerda, ela tinha como modelo a escola alemã de *Ulm* (*Hochschule für Gestaltung Ulm*), que por sua vez se inspirava nas ideias da *Bauhaus*. A ESDI contou com um quadro de professores bastante variado e atuante no cenário cultural brasileiro, que incluía desde Zuenir Ventura, Décio Pignatari, Carmem Portinho e Rogério Duarte, entre outros. (Cf. História ESDI, 2025).

entre outros, Pignatari, em linhas gerais, argumenta que a arte de vanguarda, ou antiarte como ele mesmo denomina em outros momentos, por sua própria natureza realiza ações que buscam a desestabilização das estruturas de comunicação convencionais. É neste sentido que o poeta enxerga uma proximidade com a ideia das guerrilhas.

Nas guerrilhas, as tropas, se de tropas se pode falar, não tomam posições para o combate; elas estão sempre em posição, onde quer que estejam. E faíscam nas surpresas dos ataques simultâneos, num cálculo de probabilidades permanente que eluda a expectativa do inimigo. Estruturalmente, a guerrilha já é projeto e prospecto, já é *design* que tem por desígnio uma nova sociedade. (PIGNATARI, 2004, p. 168)

Esta associação entre uma guerrilha política contra o regime ditatorial militar e essas práticas artísticas que surgiam, as quais acabavam questionando e colocando em xeque certos preceitos institucionais, assim como o próprio sistema de arte, também foi apontada por Frederico Moraes em 1970. Ao realizar um retrospecto do ano anterior, principalmente no cenário carioca, o crítico afirmava que:

O ano de 69 se caracterizou, pelo menos no Rio, pela realização de uma série de trabalhos que colocaram a arte brasileira em novo significativo estágio cultural. Na verdade, os trabalhos realizados por Cildo Meireles, Guilherme Magalhães Vaz, Luiz Alphonsus de Guimarães, Barrio e Teresa Simões, entre outros não podem mais ser rotulados apenas como ‘obras de artes’, porque tanto a ideia de obra, como e sobretudo, o conceito de arte não alcançam a totalidade do seu significado. São ‘propostas’ que visam, em última análise, o alargamento da percepção, são exercícios perceptivos. (MORAIS, 1970b, p. 3)

Nesta série de reportagens que Moraes publicou nos primeiros dias de 1970, na qual faz uma retrospectiva do ano que tinha terminado, ele ressalta o impacto e a importância das propostas apresentadas no *Salão da Bússola* no cenário das artes visuais, o qual ele aponta como um dos acontecimentos mais importantes de 1969⁴⁸. Segundo a pesquisadora Fernanda Lopes, esta mostra, que aconteceu no MAM do Rio devido ao boicote à Bienal de São Paulo, acabou recebendo diversas obras que não foram enviadas para a exposição

⁴⁸ No primeiro artigo desta série, denominada Revisão /69-1, Moraes elenca o que em sua visão foram “os dez acontecimentos e destaques de 69: 1. Salão da Bussola; 2. Bienal de Paris – exposição da representação brasileira no MAM; 3. A mão do Homem Brasileiro – exposição no Museu de Arte de São Paulo; 4. Maurício Roberto – diretor executivo do MAM; 5 – ABCA – documento a favor da liberdade de criação artística. 6 – Contra-arte proposições (Cildo Meireles, Guilherme Magalhães Vaz, Teresa Simões, Luiz Alphonsus Guimarães, Barrio); 7- Retrospectiva Tarsila do Amaral; 8- Sucesso de Hélio Oiticica em Londres. 8 – Exposições individuais de Ascanio Monteiro, Raymundo Colares e Tomoshige Kusuno; 10 – Presença e atuação de Jorge Romero Brest no Rio” (MORAIS, 1970a, p. 3)

paulista (LOPES, 2013, p. 18). No salão carioca, marcado por polêmicas⁴⁹, a noção do objeto artístico foi problematizada por diversos participantes já no ato de inscrição. Alguns artistas indicaram que sua participação ocorreria na categoria “etc.”, jogando de maneira irônica com as regras previstas no edital, ao mesmo tempo que questionavam a própria definição de uma obra de arte. Este foi um dos motivos que levaram Frederico Morais, mais adiante no seu artigo retrospectivo, a realizar a associação dessas práticas com noção de guerrilha.

Trata-se, como se viu, de algo novo [...] não se trata mais de manifestações antiartísticas, de contestação à arte, de anticarreira. É algo que está além ou acima. A maneira destes artistas atuar faz lembrar a dos guerrilheiros – imprevisivelmente, com rapidez e senso de oportunidade, muitas vezes com risco total, já que hoje, o artista perdeu suas imunidades. Por isso chamei o conjunto destas manifestações de arte-guerrilha. (MORAIS, 1970b, p. 3)

Pignatari e Morais chegam a conclusões bem próximas a respeito dessa associação entre práticas artísticas e práticas de guerrilha. De certa maneira, o que eles estão dizendo é que essa liberdade de criação, assim como a liberdade político-social, será buscada a qualquer preço e de qualquer maneira, por uma via experimental. No fundo, este é o objetivo da guerrilha: sem uma burocracia e amarras institucionais, ela atua em qualquer local a qualquer momento, muitas vezes utilizando o próprio fato social para se contrapor a ele.

É preciso ressaltar que esta visão do experimentalismo, que visa uma transformação qualitativa da sociedade, possui uma carga utópica latente quando vista sob a perspectiva atual. Este foi um momento no qual acreditou-se que seria possível um desenvolvimento social, artístico e cultural onde a noção de mercado e de consumo de massa poderia ser

⁴⁹ Uma dessas polêmicas ocorreu em torno da participação do artista Antonio Manuel. Os organizadores do salão, temendo que os trabalhos dele pudessem causar problemas com a censura e, consequentemente, levar ao fechamento da exposição — algo que vinha ocorrendo com certa frequência, como na Segunda Bienal da Bahia, no Salão de Ouro Preto e na representação brasileira na Bienal Jovem de Paris — cogitaram proibir sua participação, apesar das obras já terem sido selecionadas pelo júri. Esse impasse só foi resolvido após um padre e um general darem anuência de que esses trabalhos não eram “subversivos”. Para saber mais sobre esse caso, Cf.: (CALIRMAN, 2012). Uma outra confusão ocorreu durante um dos debates realizados em paralelo à exposição. Uma bomba caseira foi lançada no saguão térreo do MAM. Algumas pessoas atribuem essa ação ao poeta Paulo Leminski, como uma forma de protesto político e uma lembrança do aniversário da Intentona Comunista de 1935. Cf.: (MORAIS, 1986). Por fim, um racha no júri acabou se tornando objeto de debate público no jornal, expondo divergências conceituais e críticas. Antes mesmo da abertura da mostra, por conta da possível intervenção do patrocinador do evento na exibição das obras, o crítico Jayme Maurício renuncia ao seu posto. Após a abertura e a premiação ocorre um debate nos jornais onde de um lado, Walmir Ayala, voto vencido no júri, criticava as propostas premiadas. Como resposta do outro lado Mário Schenberg escreveu artigo rebatendo as críticas e apoiando as experimentações de vanguarda do salão. Cf.: (LOPES, 2013)

desenvolvida de forma menos agressiva e expansiva. É nesse sentido que essas práticas experimentais atuavam, não apenas na transformação da linguagem, do meio, do suporte ou da apresentação, mas também mantendo sua autonomia, ainda que relativa em alguns momentos, como trabalhos artísticos. Buscava-se maneiras alternativas para este modelo econômico e sociocultural que vinha se desenvolvendo. Para Oiticica, um dos principais atores deste tipo de experimentalismo: “o experimental assume o consumo sem ser consumido indiferente à competição do eu-melhor-q-você das ‘artes’ no Brasil aspiração superficial do artista do dia 1 aspira galerias expor expor expor currículo estar em dia com o ecletismo mundano.” (OITICICA, 2011, p. 155 / 156).

De certo modo, esse consumo ao qual Oiticica se refere no trecho acima, ainda é um consumo pré-formação de um sistema capitalista pleno. O mercado de arte, através de galerias e de espaços dedicados exclusivamente à venda de objetos artísticos, começa a existir de maneira mais perene a partir das décadas de 1950 e 1960, acompanhando o desenvolvimento econômico e sociocultural do país. Segundo o jornalista Celso Fioravante:

A eclosão da Segunda Guerra forçou o início da profissionalização do mercado de arte no Brasil. A Europa estava sendo destruída pela guerra (e com ela boa parte de seu mercado de arte e de seu acervo artístico) e isso proporcionou a busca de novos campos de trabalho. O Brasil foi um dos países que recebeu parte da nova leva de imigrantes. Os marchands e colecionadores Giuseppe Baccaro, Arturo Profili, Franco Terranova, Jean Boghici, Pietro Maria e sua mulher Lina Bo Bardi estavam entre eles. (FIORAVANTE, 2001).

Não é que o mercado de arte não existisse antes deste período, mas, mesmo com a chegada e atuação desses agentes estrangeiros, o comércio de objetos artísticos ainda era precário em comparação com países com um sistema econômico mais robusto. Antes deste período, a situação era ainda mais amadora. O cenário refletia a própria condição do desenvolvimento brasileiro, uma economia forjada principalmente por capitães da indústria (CARDOSO, 1964), que priorizavam, na condução de seus empreendimentos, interesses próprios em detrimento de um planejamento estratégico econômico sólido. É nesse mesmo momento que empresários como Ciccilio Matarazzo e Assis Chateaubriand, símbolos desse modelo de negócios, fundam uma série de instituições culturais no país. Mário Pedrosa, em seu ensaio *Bienal de cá para lá*, descrevendo as condições de formação da Bienal de São Paulo, aponta justamente essa característica desses agentes econômicos e culturais:

Grande homem de negócios, jogava como um autêntico capitão da indústria de época, daqueles cujos moldes foram tão bem descritos por Schumpeter. E, com efeito, a I Bienal foi uma pura jogada de improvisação. A sorte ajudou, como é de costume acontecer aos grandes capitães de indústria (é a história mesma do capitalismo), ao seu fundador. (PEDROSA, [1970] 1995, p. 218)

No momento da criação dessas instituições, o mercado de arte, apesar de incipiente possuía uma proximidade com essas iniciativas. Tanto para a formação de acervos, quanto para a consolidação de um gosto e a busca pela atualização de um sistema artístico moderno. No entanto, é a partir da década de 1960 que o comércio privado de bens culturais contemporâneos começa a se solidificar. A abertura de galerias como *Selarte* de Giuseppe Baccaro, *São Luiz* de Ana Maria Fiocca, *Petite Galerie* de Franco Terranova, que chega inclusive a estabelecer um prêmio em algumas edições da Bienal de São Paulo⁵⁰, além da associação de Pietro Maria Bardi com a galeria *Mirante das Artes*, são indicadores dessas relações fluidas entre mercado de arte e instituições culturais sem fins lucrativos. Como destacou José Carlos Durand em seu estudo sobre o mercado de arte na cidade de São Paulo, os leilões filantrópicos de hospitais e associações de assistência social possuem ligação com o emergir deste modelo de negócio: “O despontar das galerias, em especial das de arte ‘moderna’ foi acompanhado, em sua fase final, durante os primeiros anos da década dos sessenta, por iniciativas mais decisivas de leilões de pintura, promovidos com a finalidade benemerente.” (DURAND, 1989, p. 193).

De certa maneira, os leilões beneficentes serviram de inspiração para que, alguns anos depois, essa prática se tornasse uma febre especulativa no modelo de negociação de obras de arte. O maior exemplo desse modelo é a *Galeria Collectio*, que realizava suas vendas através desse sistema. Para a promoção desses eventos, a galeria realizava um agressivo investimento em publicidade, além da contratação de críticos e curadores, em alguns casos ligados a instituições renomadas, para elaboração de suas exposições. Todavia, essa febre dos leilões, aliada ao vertiginoso crescimento econômico, e a busca por uma suposta profissionalização do setor via mercado, assim como a ganância de investidores em busca de altos retornos financeiros, principalmente após o *crash* das bolsas de valores no Brasil em 1971, levou à utilização de uma série de práticas não ortodoxas, que acabaram criando um cenário artificial e especulativo. Heloisa Teixeira, na época Buarque de Holanda, e o

⁵⁰ Cf. Para saber mais sobre a atuação do marchand Franco Terranova e da sua *Petite Galerie* ver: (CORRÊA, 2018.)

crítico Ronaldo Brito, em uma matéria publicada no Jornal Opinião em 1973, já identificavam esse fenômeno.

Aparentemente a especulação, em seus mais variados sentidos, instalou-se. A alta da Bolsa do Brasil nos anos de 70 a 72 gerou um subproduto: a especulação no mercado de arte. Parece que uma parte dos imensos ganhos de capital passou a ser aplicada em obras de arte [...] Com decorrência da valorização a compra da obra de arte passou a ser olhada principalmente como investimento. Criou-se um tal clima de especulação que investidores passaram a considerar a compra de uma Tarsila com a mesma cabeça fria com que compram um terreno na Avenida Vieira Souto [...] Como decorrência do boom surgiram fortes e organizadas empresas no setor, que através de exposições e leilões passaram a vender em larga escala. (BRITO; BUARQUE DE HOLANDA, 1973)

Não eram mais valores estéticos que estavam em consideração, mas sim o quanto esse investimento poderia valorizar-se e qual seria o lucro gerado. Não por acaso, bancos e casas financeiras enxergaram nesse cenário uma ótima oportunidade de oferecer seus produtos. O banqueiro José Luiz Magalhães Lins, do *Banco Sotomaior* e do *Banco Nacional*, que durante um período foi sócio da *Petite Galerie*, foi responsável por introduzir no circuito das artes a prática do financiamento na aquisição de objetos artísticos, ainda no início da década de 1960. Posteriormente, outras instituições bancárias, assim como galerias de arte, acabaram adotando a mesma modalidade⁵¹. Uma reportagem de 1971 da revista *Exame*, voltada para a área de negócios, mostra os supostos benefícios do parcelamento na aquisição de obras de arte:

Qual a semelhança entre um Volkswagen e um quadro de Portinari? Aparentemente nenhuma. Mas quando, há três anos, bancos perceberam que o quadro podia ser financiado da mesma maneira que o carro, acabaram descobrindo um novo e rico mercado para seus empréstimos. Cerca de vinte bancos e financeiras passaram a operar nesse mercado, estimado em milhões de cruzeiros. Vinte por cento da obra é pago no ato da compra; o resto é financiado em dois anos, com juros de 3,2 a 3,7 % ao mês, através do crédito direto ao consumidor. Como garantia a financeira tem, além do cadastro do comprador, a alienação fiduciária do quadro, coberto com seguro *all-risk*. As financeiras gostam de trabalhar no mercado de artes porque a clientela é toda classe A e raramente atrasa pagamento, ao contrário do que acontece com o financiamento de carros ou geladeiras. (DURAND, 1989, p. 198)

⁵¹ Na atualidade essa prática se sofisticou. No mundo todo, foram criados fundos de investimentos que têm como ativos obras de arte. A rentabilidade dos investimentos ocorre com a valorização, e ou desvalorização da carteira do fundo, que é composta exclusivamente de quadros, esculturas, instalações e demais objetos artísticos.

Essas práticas demonstram de maneira clara e objetiva o que debatemos anteriormente no início deste capítulo sobre a crise do objeto artístico e a sua transformação em meras mercadorias de consumo conspícuo. Todavia, pelo menos neste primeiro momento, a arte contemporânea aparentemente ficou de fora desse fenômeno. Esse movimento era mais restrito ao nosso modernismo, além de peças oriundas da tradição acadêmica ligada à *Escola Nacional de Belas Artes*⁵² (DURAND, 1989, p. 194). Em outras palavras, objetos artísticos que já tinham conquistado um valor histórico intrínseco, diminuindo assim as possibilidades de uma desvalorização financeira.

Neste cenário especulativo, importantes redescobertas foram realizadas, como o caso de Ismael Nery, um pintor singular que, mesmo com uma produção e vida breve, marca de maneira incontornável a historiografia da arte brasileira. Em meados da década de 1960, após seus trabalhos participarem da Bienal de São Paulo, foram organizadas exposições individuais em galerias comerciais, e suas obras passaram a aparecer com frequência em leilões, atingindo preços elevados em um curto período. (BRITO; BUARQUE DE HOLANDA, 1973 & CORRÊA, 2018, p. 99). Ao mesmo tempo, valorizações superficiais por interesses apenas financeiros, sem levar em conta aspectos estéticos e históricos, também ocorriam. Em um mercado onde o importante era a realização do lucro, o famoso “comprar gato por lebre” tornou-se uma prática usual. Como ressaltaram Brito e Buarque de Holanda: “Como consequência do *boom*, numerosos artistas, novos ou antigos, bons ou sofríveis, foram lançados, criando-se um verdadeiro mercado secundário, geralmente de seguidores, imitadores ou diluidores dos grandes nomes” (BRITO; BUARQUE DE HOLANDA, 19 nov. 1973).

O que Vladimir Herzog e Zuenir Ventura, no artigo debatido acima, identificaram como um vazio cultural, no campo das artes plásticas foi ocupado por fenômenos opostos. Se, por um lado, o mercado e a especulação financeira sobre uma determinada produção emergem com bastante força, por outro, a autodenominada vanguarda intensifica os atritos e as críticas às instituições e à mercantilização do sistema artístico. Todavia, a partir de meados da década de 1970, essa situação se transforma. O experimentalismo não é abandonado, mas sofre alterações e adquire um significado distinto dentro das artes visuais, não mais ligado a uma transformação qualitativa, mas sim à busca de

⁵² Cf. José Carlos Durand tabulou em números a liquidez e a valorização do preço dos principais artistas anunciados em leilão entre 1973 e 1979. Cf.: DURAND, 1989 p. 217.

fortalecimento do próprio campo das artes visuais. Curiosamente, é também um período de crise econômica com a alta do petróleo no mundo e o fim do chamado milagre econômico brasileiro. Francisco Bittencourt, analisando retrospectivamente a década de 1970, aponta para essa mudança. Em suas palavras:

A vanguarda começou a voltar à atividade pública em 1974 [...] trazia ela à tona novos instrumentos de trabalho e a discussão de meios como a fotografia, o audiovisual e o filme Super-8. O mercado e os marchands já estavam com suas mangas de fora, implantando sistemas agressivos de vendas, criando galerias de alto luxo e tratando de comercializar aquilo que tinha sido vanguarda na década anterior. (BITTENCOURT, [1981] 2016 p. 504)

A utilização de novos meios, incluindo as imagens em movimento, se solidifica e se intensifica neste segundo momento da década de 1970. De modo geral, eles não estão mais necessariamente vinculados à busca por transformações socioculturais de maneira ampla, mas sim inseridos dentro de um discurso de fortalecimento específico da área das artes visuais na sociedade. É importante ressaltar que essas mudanças que o crítico aponta no trecho acima estão mais ligadas a um aspecto temporal e não à heterodoxia dos meios. Diversas experiências antes de 1974 com outros suportes, como a fotografia, filmes e audiovisuais, já ocorriam com certa constância na produção contemporânea; abordaremos algumas dessas propostas no capítulo IV, sobre os modos de exhibir e expor as imagens em movimento. Esse fenômeno que Bittencourt ressaltava acima, no calor dos acontecimentos, seria o que diversos críticos depois chamaram de política das artes. As pesquisadoras Martha Telles e Fernanda Torres, na publicação que investiga o papel da crítica, tanto profissional quanto a exercida por artistas e demais agentes do circuito neste período, apontam que: “Serão justamente o caráter distópico [...], assim como a formulação de novas estratégias de política das artes, as contribuições fundamentais desses artistas e críticos da década de 1970 para o debate das artes e da cultura do país” (TORRES; TELLES, 2024, p. 27).

Uma das principais leituras dessa transformação é a de que, constatada a impossibilidade de uma mudança qualitativa na sociedade — o que no Brasil era agravado pelo endurecimento do regime de opressão, principalmente através do AI-5 —, os artistas buscam uma afirmação e construção de uma “autonomia” do campo das artes na sociedade. Para isso, procuram criar e solidificar instituições e agentes que comporiam as diversas camadas do sistema artístico. Guardadas as devidas especificidades inerentes a

cada área, esse movimento é análogo ao que o Cinema Novo realizou ainda em meados dos anos 1960. Almeja-se uma profissionalização e valorização da carreira e, conseqüentemente, de todas as camadas do campo das artes visuais e do audiovisual. Todavia, o caminho adotado em ambos os casos é via mercado e uma suposta crença na alteração dos valores primordiais que regem o sistema como um todo. Em outras palavras, esses agentes (artistas, críticos, marchands etc.) acreditavam que, assumindo e entrando nesse sistema, seriam capazes de alterá-lo de dentro, tornando possível e sustentável economicamente a inclusão de valores estéticos e históricos em paralelo com uma ideologia de mercado. O crítico Ronaldo Brito, que possui uma atuação importante neste processo, principalmente a partir de meados dos anos 1970, no ensaio *Análise do Circuito*, demonstra de forma clara essa nova maneira de atuação.

A questão agora não é simplesmente analisar o comportamento do mercado nos últimos anos e sim compreender suas leis, sua decisiva participação no conjunto do circuito e seus modos de pressão sobre a produção e o consumo do trabalho de arte. A questão não é diagnosticar um sintoma, mas conhecer uma realidade para poder intervir nela (BRITO, [1975] 2006, p. 261)

O que Brito está dizendo é que a produção contemporânea, principalmente a realizada por um grupo de artistas sediados nas cidades do Rio de Janeiro e de São Paulo, passa a buscar uma ocupação e inserção nos diversos espaços desse circuito como uma nova forma de atuação. Se alguns anos antes existia uma valorização do papel da marginalidade que o artista possuía na sociedade, e que, conseqüentemente, garantiria uma autonomia, neste momento busca-se o reconhecimento e a afirmação do campo das artes visuais como um todo. Como ressaltou Ronaldo Brito a esse respeito: “Muitos ainda estão enlevados com a velha noção de artista e sentem uma certa nostalgia dela. Mas a reconquista de um espaço cultural para a arte contemporânea exige uma ação coletiva, dentro da qual a superação desse estatuto é absolutamente necessária” (BRITO, [1975] 2006, p. 267).

O que está em jogo é a adesão a uma nova função social do papel do artista na sociedade, que, como vimos anteriormente, Mário Pedrosa já havia comentado ao apontar a transformação do trabalho do artista de improdutivo para produtivo nas sociedades de capitalismo mais avançado. Todavia, a diferença entre essas duas visões é que, enquanto para Pedrosa e demais agentes no Brasil ainda era possível a busca por um modelo de desenvolvimento diferente, garantindo assim a autonomia do produtor ao mesmo tempo que ratificava o papel de transformação social da arte, para esse novo grupo isso não era

viável. Para eles, devia-se buscar uma autonomia do circuito como um todo, assumindo e fortalecendo todas as instâncias desse circuito, tais como as instituições museais, o campo editorial e o próprio mercado de arte. Em outras palavras, podemos afirmar que eles almejavam a consolidação de uma cadeia produtiva completa, quase como uma indústria cultural das artes visuais com o funcionamento pleno de todos os seus agentes. Essa oposição no diagnóstico e no modo de atuar fica clara na colocação que Brito sugere em seu artigo sobre o circuito. Para ele, era preciso usar “[...] uma inteligência programática frente ao circuito de arte e o mercado em particular” (BRITO, [1975] 2006, p. 267).

Neste processo de inteligência programática, a ideia do experimental não desaparece, mas sofre alterações e passa a ser mais direcionada para a própria linguagem e suas interações com o circuito. Para as pesquisadoras Fernanda Lopes Torres e Martha Telles:

[...]as ações artísticas de caráter político que tinham como objetivo transformar diretamente a sociedade não eram mais pertinentes naquele novo cenário. Em substituição ao debate no eixo arte/sociedade, os autores propõem ações de arte no eixo linguagem/leituras, pois nele estaria o poder de corrosão e crítica, seu poder político (TORRES; TELES, 2024, p. 29)

Pensando no processo de expansão das fronteiras das artes visuais, que já vinha ocorrendo e que foi característico deste período, essa mudança, à primeira vista, pode parecer contraditória, mas não é. A introdução de novos suportes não visava mais a contaminação do campo artístico para outras áreas da sociedade em busca de uma transformação qualitativa, como vinha acontecendo, por exemplo, nas manifestações de arte pública citadas anteriormente, como *Apocalipopotese* e os *Domingos da Criação*, mas sim fortalecer e expandir o próprio vocabulário e o campo das artes visuais. Nessa nova visão, a ampliação dos meios / suportes estava a serviço da própria arte, em busca da consolidação de um sistema autônomo e específico, visto como parte constituinte de um circuito artístico global. Por isso, a importância de atualização com as principais tendências artísticas da época (arte correio, xerox arte, vídeo etc.) e com o debate crítico internacional. Não por acaso, no primeiro número da revista *Malasartes*, são publicados a tradução de *Arte depois da Filosofia*, de Joseph Kosuth, e o ensaio *O Problema do Provincianismo*, de Terry Smith, dois textos importantes no debate internacional neste período.

Para esse novo grupo, que se torna hegemônico e não encontra muita resistência por parte de outros atores⁵³, como no caso do cinema, que vimos anteriormente, a atuação e a intervenção no circuito de forma conjunta e estratégica é a única saída. Essa posição fica evidente em um outro ensaio assinado por Carlos Zilio, Waltercio Caldas, José Resende e Ronaldo Brito, intitulado *O boom, pós-boom e o dis-boom*. Através de um estudo das relações do mercado com a arte e a história, e valendo-se de um momento posterior ao chamado boom dos leilões, os autores propõem que a produção contemporânea, que tinha ficado de fora dessa efervescência especulativa dos leilões e do mercado, ocupe e crie espaços e condições, assumindo um protagonismo e consolidando sua posição de destaque no circuito.

[...] como seria possível às linguagens contemporâneas atuarem de uma forma minimamente eficaz? [...] As possibilidades nesse sentido podem aparecer à medida que se utilizar um raciocínio estratégico adequado à realidade precária, não ortodoxa, irracional mesmo desse sistema. Não estão em jogo qualidades brasileiras metafísicas, nem índices mitológicos de contemporaneidade, o que está em questão é uma estratégia de intervenção cultural” (ZILIO; RESENDE; BRITO; CALDAS [1976] 2001, p. 194).

Como os autores deixam claro, trata-se de um projeto político de mediação cultural em prol da arte contemporânea. Mais à frente, eles demonstram como deveria ser essa atuação:

Digamos que o estado selvagem do mercado de arte brasileiro permita ao artista movimentar-se um pouco mais dentro do eixo produção-consumo. Essa movimentação, mais precisamente, as possibilidades de engendramento de uma posição crítica comum aos agentes interessados numa posição de contemporaneidade que ela permite, seria por assim dizer a vantagem dialética que uma situação particularmente difícil oferece. Mas é necessário compreendê-la como um processo coletivo: a simples apropriação de um espaço no interior do circuito com vista a expor uma produção é insuficiente para politizar a situação. (ZILIO; RESENDE; BRITO; CALDAS [1976] 2001, p. 195)

⁵³ A falta de oposição a esse projeto pode ser vista por uma mudança de atores no cenário artístico brasileiro. A grande maioria dos principais interlocutores que tiveram papéis de destaque na formulação de direções e reflexões no campo das artes visuais até o início dos anos de 1970, encontravam-se ausentes fisicamente do cenário nacional, tais como Mário Pedrosa, Hélio Oiticica, Lygia Clark e Antonio Dias. Muitos daqueles que optaram por permanecer no Brasil enfrentaram perseguições e traumas pessoais, como Lygia Pape, presa na Base Aérea do Galeão no Rio de Janeiro. Há também alguns casos, no qual essa mudança ideológica acompanha o desenvolvimento da própria poética do artista.

Mais uma vez, partindo da ideia de atraso, no caso o “estado selvagem do mercado de arte”, mas percebendo uma certa tendência à organização, este projeto enxergava que existia uma brecha de intervenção que colocaria a arte contemporânea em posição de destaque. Para isso, seria necessário agir de forma pragmática, criando alternativas e atuando criticamente, não para alterar a ideologia de mercado — que, mesmo de forma imatura, na visão desses agentes, já imperava no sistema artístico brasileiro — mas sim modificando a ideologia do circuito como um todo. (BRITO, [1975] 2006, p. 266). Ou seja, são análises e atuações distintas das práticas artísticas de anos anteriores, que, como vimos, tinham influências de ideias como a Grande Recusa de Marcuse e a prática da guerrilha. Não se trata mais de uma infiltração clandestina ou crítica dentro de um sistema, mas sim de uma atuação estratégica buscando eficácia dentro do circuito.

Nesta nova maneira de atuação, o conceito de exercício experimental de liberdade, tal como Mário Pedrosa havia formulado, já não é mais possível, pois buscava-se a afirmação dessas instituições do circuito e não mais uma transformação qualitativa. Nesse novo cenário, os espaços deveriam ser ocupados por iniciativas que promovessem a arte contemporânea, que, em certos momentos, se confundem com essa nova concepção de experimental⁵⁴. Ainda no texto *Análise do Circuito* de Ronaldo Brito, que foi publicado no primeiro número da revista *Malasartes*, o crítico apontava dois caminhos para consolidar essas modificações. A primeira ação, em suas palavras, seria: “a reorganização dos artistas contemporâneos em torno de um programa comum de ação dentro do circuito” (BRITO, [1975] 2006, p.267). Isso consistiria na união da classe e na aceitação por parte desses agentes do novo papel da figura do artista na sociedade contemporânea. Já a segunda proposta se refere à construção e à consolidação de uma Crítica e História da Arte Brasileira que não fosse apenas promovida por interesses de mercado, como o crítico

⁵⁴ Apesar disso, a própria definição do termo ‘experimental’ é dispersa, com múltiplos sentidos, variando conforme o ator que a utiliza. Em um texto redigido por Ronaldo Brito a respeito das diretrizes do MAM do Rio para o ano de 1976, o crítico busca abarcar o que se compreendia como ‘experimental’ nesse ambiente de política das artes que se implementava em meados da década de 1970. Nas palavras do crítico: “O termo experimental deve ser trabalhado pela comissão de modo a tornar-se algo o mais próximo possível de um conceito científico que permita um manejo rigoroso. A meu ver, o conceito ‘experimental’ liga-se necessariamente ao conjunto do patrimônio da arte como manifestação distinta da ciência e do senso comum. E em relação a esse patrimônio a história da arte propriamente dita que se pode classificar uma proposta experimental, ou seja, algo ainda não tentado ou cujo os limites não estejam previamente estabelecidos por nenhuma escola ou teoria anterior. A contemporaneidade da proposta só pode ser medida em relação ao ‘tempo’ específico da história da arte.” (LOPES, 2013, p. 46). Nesse trecho destacado, fica evidente essa nova postura crítica. A condição *sine qua non* dessa produção experimental passa a ser a ligação com a história da arte e não mais a busca por uma transformação qualitativa mais abrangente para a sociedade como um todo.

afirmava que vinha ocorrendo com certa frequência (BRITO, [1975] 2006, p. 267). Para isso, seria necessária a construção de novos espaços para o debate, como a própria Malasartes estava se propondo. Nas palavras de Brito:

A questão que se coloca, no plano teórico, é a tentativa de transformar a leitura vigente de arte em nosso ambiente cultural. Para isso, é claro, torna-se urgente a abertura de espaços que possam abrigar uma produção teórica destinada a recolocar a arte contemporânea brasileira e internacional como objeto de discussão em nosso ambiente cultural (BRITO, [1975] 2006, p. 268).

Esse processo acontece de maneira autônoma em relação ao governo⁵⁵. Isso fica evidente no artigo de apresentação do primeiro número da Malasartes, que se autointitula como: “[...] uma revista sobre política das artes. Entre a aparente opção de editar uma publicação que trate a arte como objeto de consumo e outra que seguisse a moda das revistas enigmáticas, Malasartes preferiu, pretensiosamente, tomar a si a função de analisar a realidade contemporânea da arte brasileira e de apontar alternativas” (MALASARTES, 1975, p. 4). Ou seja, são os próprios atores desse circuito que irão produzir as condições para a execução de uma política, e não o governo. Agindo de forma estratégica e fazendo alianças com a iniciativa privada e instituições independentes, busca-se a transformação e a criação de espaços para a arte contemporânea.

O afastamento de iniciativas governamentais deve-se principalmente ao modo como o governo enxergava a produção cultural. Vista como oposição, o Estado, através da censura e repressões, buscava sufocar essas propostas. Esse cenário só foi alterado de forma gradual a partir da chamada distensão do governo Geisel. Como apontou Heloisa Teixeira:

[...] com a crise do ‘milagre econômico’, uma série de redefinições e remanejamentos começou a ser operada na vida política e cultural. Em ritmo “lento, gradual e seguro”, o Estado passa a gerir, sob o governo Geisel, a crise que se anuncia na vida brasileira. [...] Como que pressentido a necessidade e a integração, o governo Geisel prepara-se para a ‘transição’, reservando um lugar importante para a produção cultural intelectual e artística. O Plano Nacional de Cultura (PCN), do

⁵⁵ Além da Política Nacional de Cultura (PNC), lançada pelo ministro Ney Braga e que serviu como documento balizador para uma série de mudanças e criações de autarquias para promover a cultura de modo geral, como o caso da FUNARTE (Fundação Nacional de Arte). Ela começa a funcionar em março de 1976, em uma clara mudança na estratégia cultural do governo militar. (Cf.: BOTELHO, 2023, p. 68/69 & TEIXEIRA, 2024, p.211 & RIDENTI, 2014 & TORRES; TELLES, 2024, p.56/57 e 67). Para saber mais sobre o processo de formação e a atuação da FUNARTE nesse período de fim da ditadura e começo de uma redemocratização ver: BOTELHO, 2023.

ministro Ney Braga, surge como ‘área de recobrimento’ do binômio segurança e desenvolvimento, postulando a necessidade de ‘que todos, igualmente, participem da cultural nacional’ (TEIXEIRA, 2024, p. 115 / 116)

A abertura do governo para a área cultural, mais especificamente em relação às artes visuais, só começa a mostrar seus primeiros resultados no fim da década de 1970 e início da década de 1980⁵⁶. Antes disso, são os próprios agentes que criam e buscam as condições para a consolidação desse circuito. Nesse sentido, destacamos a criação de certos programas dentro de instituições que ajudaram a propagar práticas contemporâneas, como a Área Experimental⁵⁷ no MAM do Rio de Janeiro, que funcionou de forma intermitente, mas com influência no debate artístico entre os anos de 1975 e 1978, e algumas propostas no MAC-USP em São Paulo, sob a direção de Walter Zanini, como as JACs (Jovens Arte Contemporânea), que ocorreram de 1968 até 1974, e posteriormente a criação do chamado Espaço B⁵⁸.

O setor editorial também desempenhou um papel importante na busca e consolidação desse circuito. Diversas iniciativas foram realizadas com esse intuito, porém a grande maioria não conseguiu ter uma periodicidade constante. O crítico Francisco Bittencourt, em um artigo no qual reflete sobre o mercado editorial de revistas de artes, aponta que: “[...] talvez ainda demore para surgir a revista de arte com que todos nós sonhamos [...]” e completa: “Chegou-se a pensar que a *Malasartes* tinha vindo para isso, mas logo ficou claro que servia apenas como bandeira para um grupeto, que logo se desfez, acabando em debandada, com a revista” (BITTENCOURT, 1978, p. 380). A experiência da *Malasartes* durou apenas três edições, entre os anos de 1975 e 1976, e terminou em um momento no qual vislumbrava-se uma profissionalização e uma distribuição da revista em todo o território nacional por uma grande empresa da indústria cultural, o que acabou gerando um impasse entre os editores e levou ao seu fechamento (TORRES; TELLES, 2024, p.

⁵⁶ Algumas dessas iniciativas que merecem destaque são as publicações da Coleção ABC Arte Contemporânea. Monografias a respeito da produção individual de diversos artistas atuantes nos anos 1960 e 1970. Como apontaram as pesquisadoras Fernanda Lopes Torres e Martha Teles: “Diante da escassez de publicações específicas sobre arte brasileira, a coleção desempenha papel singular na formação de artistas de gerações seguintes” (2024, p.56). Ainda merece destaque a criação do Núcleo de Arte contemporânea da Paraíba, NAC, através da FUNARTE e da Universidade Federal da Paraíba. Para saber mais sobre essa iniciativa ver: JORDÃO, 2012. & OLIVEIRA, 2013.)

⁵⁷ Segundo a pesquisadora Fernanda Lopes, a Área Experimental foi: “uma zona de criação que alimentou uma geração de artistas cujas obras não tinham mais relação com os parâmetros tradicionais – fossem os suportes, fossem os materiais, fossem os discursos empregados por eles” (LOPES, 2013, p. 11). Para saber mais sobre a área experimental e todo o debate em torno de sua existência ver: (LOPES, 2013).

⁵⁸ Falaremos mais sobre a construção do Espaço B no capítulo IV – Exibição ou exposição de imagens em movimento?

173 / 174). Outras iniciativas no campo editorial, como *Arte / Hoje*, *Vogue / Arte* e *Qorpo Estranho*, cada uma à sua maneira, procuraram divulgar e debater a arte contemporânea no país. (BITTENCOURT, 1978, p. 380). Entretanto, essas revistas enfrentavam dificuldades de viabilização, o que acabava interferindo diretamente na periodicidade e na sobrevivência desses projetos. Para o pesquisador José Carlos Durand, essas publicações:

Trazendo material iconográfico incorporado a ensaios estéticos ou de histórias da arte, tais revistas ofereciam meios mais seguros de iniciação em artes plásticas. Todavia, talvez superestimando a receita publicitária passível de sair de galerias, escolas de arte e fornecedores de material de pintura, elas sofreram revezes e tiveram de fechar. (DURAND, 1989, p. 179).

Neste processo de consolidação da política das artes, a formatação e consolidação de uma História da Arte Brasileira eram um de seus principais objetivos. Ela servia não apenas para consolidar práticas experimentais e contemporâneas, mas também como uma maneira de divulgar e introduzir esse conhecimento para um público mais leigo. O artista José Resende, em um seminário na cidade de Campinas, em 1977, assinalava: “Em nosso país, o caminho da arte seria a utilização estratégica das Universidades de maior influência (RESENDE, 1977 apud PONTUAL, 1978, p. 53). Resende, que neste período lecionava na Universidade Católica de Campinas e, anteriormente, no início da década, havia sido um dos fundadores da Escola Brasil:⁵⁹, acreditava que o papel do ensino na arte poderia ser um contrapeso dentro do sistema ao mercado. Nesse mesmo seminário, mais à frente em sua fala, ele diz:

Dessa forma, na especificidade da produção brasileira, repensar o espaço implica em tentar romper o isolamento da produção e integrar a arte numa política cultural mais ampla. Assuma-se, assim, a possibilidade tática de utilizar a Universidade como espaço social para a produção e discussão da arte. Principalmente nos locais onde a instituição tem peso significativo, como São Paulo, torna-se importante criar um polo de referência para o entendimento do processo de produção, que não seja o dos ‘critérios’ do mercado. (RESENDE, 1977 apud: PONTUAL, 1978, p.53).

Essa visão de que a construção de uma História da Arte brasileira sólida poderia servir para balancear a própria força do mercado é bastante próxima da ideia que Ronaldo Brito destaca no texto *Análise do Circuito*:

⁵⁹ Os dois pontos fazem parte do nome dessa instituição. Escola Brasil:

A tentativa de atrair para a audiência da arte contemporânea um público de estudantes, que é deliberadamente (será preciso explicar como?) mantido à margem, pode ser no momento um lance interessante. Talvez seja o início de um vínculo mais forte entre arte e ambiente cultural que é urgente estabelecer [...] A criação de formas paralelas de divulgação e aproximação (em universidades e espaços públicos) com pessoas de fora do circuito me parece importante atualmente. (BRITO, [1975] 2006, p. 266 / 267).

É nesse sentido que devemos enxergar, por exemplo, a experiência da Escola Brasil: em São Paulo, fundada por José Resende, Carlos Fajardo, Barravelli e Nasser em 1970, e que durou até 1974. Nesse projeto, conforme apontou a pesquisadora Tais Santos, o contato com as tendências artísticas internacionais, principalmente a americana, é um fator diferencial dessa instituição.

O contato com a produção então contemporânea dos Estados Unidos [...] é um traço importante na compreensão da Escola Brasil: Resende lembra que a precária organização das instituições locais tornava trabalhoso o conhecimento da produção de jovens artistas brasileiros [...] a fenda minimalista, em boa medida proporcionada pela abertura de Duke Lee à produção estadunidense e pelas atividades da Rex, é recorrentemente atrelada às produções destes artistas. (SANTOS, 2012, p. 51)

Busca-se uma atualização de linguagens e repertórios condizentes com a produção contemporânea mundial dentro do seu programa pedagógico. Dessa maneira, cria-se ao mesmo tempo um público adepto e não reativo a essas novas formas de expressão. A pesquisadora, mais adiante em seu estudo, destaca que, na visão de seus fundadores, um dos objetivos da escola era criar novas condições de inserção dentro desse circuito:

Foi também em 1979 que José Resende manifestou publicamente, pela primeira vez, que o projeto da Escola Brasil: procurava constituir uma alternativa ao mercado e às 'obras' como instâncias privilegiadas entre público e artista. [...] O projeto pretendia abrir outras formas de inserção cultural, e nelas de institucionalização para a atividade, sendo esse um conectivo importante no pensamento dos três [fundadores] – Farjado e Resende e Baravelli. (SANTOS, 2012, p. 91)

É importante ressaltar que, apesar dessa busca alternativa ao mercado de arte, curiosamente alguns dos ex-alunos da Escola Brasil: se tornaram marchands influentes no cenário artístico brasileiro e internacional, atuando até os dias de hoje. É o caso de Luisa Strina, com uma galeria que leva seu próprio nome, e Regina Boni, que, após fechar sua galeria de arte nos anos 1990, retornou ao mercado nos últimos anos comandando a galeria Flutuante em São Paulo.

Outras iniciativas de criação de cursos práticos e teóricos que promovessem a arte contemporânea aconteceram em outras cidades. Rubens Gerchman, em 1975, fundou a Escola de Artes Visuais do Parque Lage, um espaço de ensino e reflexão artística ligado ao governo do Estado do Rio de Janeiro, que na década de 1980 se tornou um importante espaço de promoção e agitação cultural, principalmente no que ficou conhecido como a Geração 80 nas artes visuais (PINHEIRO; ROSSI, 2014). Mais para o final da década, em 1978, e já contando com o apoio governamental através da Funarte, foi criado o Núcleo de Arte Contemporânea (NAC) na Universidade Federal da Paraíba. Esse foi um esforço para ampliar e descentralizar a produção de arte contemporânea para fora do eixo Rio-São Paulo. (TORRES; TELLES, 2004, p. 56 & JORDÃO, 2016; OLIVEIRA, 2013). Em 1980, Carlos Zilio fundou o curso de especialização em História da Arte e Arquitetura na PUC-Rio e, em São Paulo, o círculo em volta de Walter Zanini criou o primeiro programa de doutorado em Artes Visuais do país na Escola de Comunicação e Artes (ECA) da USP (TORRES; TELLES, 2004, p. 59).

Como vimos, ao mesmo tempo que essa política questiona a ideologia de mercado, ela busca criar condições para a sustentabilidade do circuito, por meio da criação e fortalecimento de instituições, como escolas, revistas, e também através do comércio de objetos artísticos. No artigo coletivo *O Boom, Dis-boom e Pós-boom*, essa posição fica clara: “Ora, é impossível formalizar uma História da Arte sem uma participação efetiva do mercado.” (ZILIO; RESENDE; BRITO; CALDAS [1976], 2001, p. 187). Ou seja, na visão desses agentes, o fortalecimento do circuito passa necessariamente pelo mercado. Mas logo em seguida, eles completam afirmando que a “conceitualização hierarquizada dos sucessivos lances artísticos aqui levados a cabo, como patrimônio ideológico das classes dominantes, não existe uma História da Arte Brasileira” (ZILIO; RESENDE; BRITO; CALDAS [1976], 2001, p. 187). Nessa visão, para a consolidação de uma História da Arte autônoma, era preciso uma interferência nesse cenário. Isso pode gerar alguma confusão, no sentido de que, ao mesmo tempo que defendem a existência e a profissionalização do mercado, são contrários ao que chamam de ideologia de mercado. Mas é importante perceber que elas são distintas. Essa ideologia está relacionada a uma visão estritamente financeira, em uma lógica capitalista liberal de maximização dos lucros a qualquer custo, sem considerar outros aspectos, como estéticos e históricos. Essa é justamente a maneira pela qual esses formuladores da política acreditavam que poderiam interferir no mercado, criando condições e formando agentes que poderiam atuar nessa

negociação e introdução de novos valores. Dessa maneira, o surgimento de marchands oriundos dessas iniciativas, como o caso da Escola Brasil:, faz todo o sentido. A atuação, por exemplo, da Galeria de Luiz Buarque de Holanda e Paulo Bittencourt, no Rio de Janeiro, e de Raquel Arnaud, em São Paulo, também promoveram essa mudança no circuito conforme essa política das artes pretendia. Buarque de Holanda e Bittencourt, ao mesmo tempo que foram responsáveis pela valorização de artistas do século XIX, como Castagneto, abriram seus espaços para arte contemporânea, através de exposições individuais de Waltercio Caldas, Carlos Zilio, Cildo Meireles, entre outros (TORRES; TELLES, 2024, p. 166).

Toda a efervescência do mercado de arte e a profissionalização de um circuito que acontece nas décadas seguintes a 1970 têm, de certa maneira, a origem nesse período e são um reflexo dessa política que esses agentes propuseram e batalharam para implementar. Olhando em retrospecto, fica mais fácil vislumbrar essa estratégia, e com o passar dos anos, mesmo que de maneira involuntária, as dificuldades e divergências para sua implementação acabam sendo minimizadas. Por isso, é importante ressaltar que ela começou como um projeto independente e autônomo de um seleto grupo que lutava contra um circuito conservador, com a falta de apoio governamental e demais adversidades. Em um debate entre Ronaldo Brito e Sônia Salzstein, realizado na Galeria de Arte Raquel Arnaud, em 2024, comemorando os 50 anos de atividade da marchand, Brito, olhando em retrospecto toda essa política, disse: “[...] para nós, a profissionalização era fundamental, mas nunca se pensou que essa profissionalização fosse virar, transformar a arte numa profissão, no sentido que ela tem hoje. (GALERIA RAQUEL ARNAUD, 25 mai. 2024).

CAPÍTULO II – PÓS-MEIO: O SUPORTE É INTENCIONAL?

São os críticos que colocam rótulos nos artistas. Os impressionistas não se consideravam como tais. A videoarte quer atingir o público, é isso o que importa (BOULTON apud MERLIN, 1975a, p. 37)

Conforme debatemos no capítulo anterior, a busca por uma profissionalização e uma estruturação do circuito das artes visuais no Brasil acaba, de certo modo, influenciando a própria dinâmica da produção artística. A procura por uma consolidação, tanto do mercado quanto de uma história da arte brasileira que, ao mesmo tempo, fosse capaz de abarcar as idiossincrasias locais e estabelecer conexão com a cena global, foi um caminho que se buscou trilhar. Nesse sentido, as imagens em movimento também acompanham, de maneira análoga, as transformações do conceito de "experimental", que discutimos no capítulo anterior. Se, por um lado, a força motriz da utilização de novos meios está associada à abertura de novas possibilidades, aumentando o repertório disponível aos artistas e estabelecendo conexões com outras linguagens, em paralelo, o debate vai se sofisticando e voltando-se para si mesmo, em uma busca pela consolidação do próprio circuito das artes visuais, o que acarretou uma valorização do meio.

Nesse contexto, como analisaremos neste capítulo, surge um aparente paradoxo, que pode ser descrito da seguinte maneira: ao mesmo tempo que se busca uma abertura de linguagens através da experimentação com novos meios e suportes para a arte, também se procura afirmar de maneira autônoma vários desses suportes como categorias distintas, que deveriam ser pensadas de forma isolada, a fim de abarcar suas especificidades e as diferenças que esses novos meios introduzem no mundo da arte. Assim, categorias como a arte postal, a xerox arte, o audiovisual, o super-8 e o vídeo são estudadas de maneira própria. Isso acaba se aproximando de uma utopia pela pureza do meio, algo que o alto modernismo pensou ser o caminho natural para o desenvolvimento da arte, embora teoricamente ela tenha perdido relevância na contemporaneidade.

Apesar de todas as diferenças tecnológicas entre os diversos suportes que articulam a questão do movimento das imagens, como exploraremos no próximo capítulo, com o passar dos anos e o seu desenvolvimento, tende a ocorrer uma homogeneização (KITTLER, 2019). Algumas características que, no início da tecnologia, pareciam ser específicas de cada uma dessas ferramentas, com o tempo e com o seu amadurecimento,

acabam sendo incorporadas por outros suportes, deixando de ser tão marcantes e cruciais para uma linguagem específica. A principal diferença que, de alguma forma, ainda permanece — mas que cada vez mais se dilui — é em relação ao aspecto social. Enquanto o cinema quase sempre pressupõe uma atividade coletiva, o vídeo, a televisão e até mesmo alguns dos novos dispositivos criados nas últimas décadas, como celulares e tablets, são geralmente de uso individual. É sintomático que, nos últimos anos, um dos principais debates em grandes festivais de cinema, como o Festival de Cannes, na França, e o Oscar, nos Estados Unidos, seja se filmes que não foram lançados em salas tradicionais de cinema, mas que circulam por outros circuitos, como o streaming⁶⁰, podem ou não concorrer aos prêmios. Isso reflete uma mudança social na forma como consumimos imagens em movimento. Como apontou Raymond Williams em seu estudo sobre a TV: “Qualquer tecnologia específica é, portanto, subproduto de um processo social determinado por outras circunstâncias. Uma tecnologia só adquire status efetivo quando é utilizada para fins já contidos nesse processo social conhecido” (WILLIAMS, 2016, p. 27).

No entanto, no campo das artes visuais, apesar de cada indivíduo ter uma apreciação própria e singular das obras — seja uma instalação, uma pintura etc. — o local dessas experiências, na grande maioria dos casos, continua sendo um espaço público, seja ele um museu, uma galeria ou até mesmo a rua. Isso se estende também às imagens em movimento no universo das artes visuais, pois a utilização desses meios surgiu por uma necessidade única e exclusiva da arte e dos seus criadores (os artistas), e não por questões relacionadas à própria tecnologia ou aos meios de comunicação.

Em um texto poético e especulativo da década de 1990, intitulado *Cinema, vídeo e tecnologias digitais: as questões do artista*, o cineasta e artista visual Arthur Omar aborda exatamente o ponto de que o criador tem à sua disposição um número infinito de

⁶⁰ Em uma tradução literal o seu significado seria transmissão de maneira genérica. Todavia, o *streaming* no sentido utilizado na comunicação de massa, representa a transmissão remota de conteúdo de áudio e / ou imagem. Dessa forma o acesso a esses produtos audiovisuais ocorre de maneira totalmente on-line e virtual. Grandes plataformas de *streaming* são cada vez mais comuns em nosso cotidiano, como por exemplo, *Netflix*, *Spotify*, *Amazon Prime* entre outras. Dentro do *streaming* existem outras denominações que indicam as formas econômicas de remuneração, como por exemplo SVOD (*Subscription Video On Demand*), que como o próprio nome indica, é uma assinatura, na qual o consumidor paga um valor fixo por um determinado período de tempo, geralmente por mês, para ter acesso a um conjunto de peças audiovisuais. Um outro exemplo é AVOD (*Advertising-Based video on demand*), que gera rentabilidade através da venda de anúncio, tal como a maioria dos modelos econômicos de televisões abertas. E um terceiro modelo bastante atuante seria o da TVOD (*Transactional Video On Demand*) também conhecido como *pay-per-view*, onde o consumidor paga apenas pelo produto que ele quer consumir.

possibilidades para se expressar e usará essas possibilidades da maneira que achar mais conveniente, sem necessariamente se apegar ou se especializar em um único meio ou linguagem.

Todos os artistas se especializarão no todo, se isso não é um paradoxo, e serão capazes de pensar segundo o esquema de pensamento de um grande número de artes. Especialistas da generalidade. A totalidade de hoje, como a concebemos, é uma pequena parcela da realidade, e a realidade inteira, um mínimo detalhe da própria realidade. A casa se torna a entrada para a porta. (OMAR, 1993, p. 145)

Quando Omar, no trecho acima, afirma que os artistas podem pensar em “um grande número de artes”, ele está justamente apontando para a capacidade do artista contemporâneo de se expressar por meio de uma multiplicidade de meios. As artes plásticas passaram a incorporar em seu repertório outros sentidos além do visual, como o tátil, o olfativo e o temporal. Em uma única obra, esses elementos podem estar combinados de forma heterogênea, misturando diferentes linguagens e meios, como, por exemplo, a ideia de montagem, tão cara às imagens em movimento. Essa concepção é próxima do que Rosalind Krauss chama de “condição pós-meio”, conceito que problematizaremos ao longo deste capítulo.

A utilização mais livre dos meios e da matéria, que não precisa mais ser necessariamente palpável e física, é uma característica marcante da arte contemporânea, principalmente a partir da década de 1960 e 1970, com o desenvolvimento da *Pop Art*, *Minimal* e, posteriormente, do Conceitualismo. A liberdade que os artistas adquiriram para a construção de suas obras, a partir da segunda metade do século XX, transformou a concepção de arte até então vigente. É dentro desse contexto que os experimentos com as imagens em movimento ganham força e passam a fazer parte, de maneira mais constante, do repertório artístico.

Diferentemente das experiências das vanguardas clássicas do início do século XX, que viam no cinema um instrumento para a divulgação e transformação do projeto modernista, a utilização das imagens em movimento pelos artistas contemporâneos está intimamente ligada a ampliação dos meios e maneiras de criação da prática artística. Não se coloca mais, de forma primordial, a autonomia e a independência da obra, mas sim a sua construção, que pode envolver ou não outras linguagens e saberes. Como aponta a curadora Ligia Canongia em um dos primeiros estudos sobre a utilização de imagens em

movimento nas artes visuais brasileiras, no qual ela investiga exclusivamente trabalhos em película cinematográfica:

O artista deste período, 60/70, usa instrumentalmente o filme como um utensílio visual dentro de um campo de significações claramente orientado. [...] o filme de artista não é caracterizado pela transferência mecânica, ou passiva, de elementos da pesquisa visual, mas que ele compreende uma extensão da pesquisa à constituição e à definição mesma do filme (CANONGIA, 1981, p. 15)

Uma das principais consequências dessa transformação é a mudança do próprio objeto artístico, no qual o processo, a ideia e a construção intelectual da obra se tornam mais relevantes do que o meio ou a matéria. Foi justamente ao analisar a arte de meados da década de 1960 e início da década de 1970 que a crítica americana Lucy Lippard denominou esse fenômeno como a “desmaterialização do objeto artístico” (LIPPARD, 1997). Assim, uma obra de arte ganha a liberdade de se constituir como um projeto, uma ação efêmera ou até mesmo uma proposta de experiência psicológica e / ou sensorial. O trabalho não precisa mais se encaixar necessariamente em uma das categorias tradicionais, como pintura, escultura, gravura, etc. Como apontou o artista americano Joseph Kosuth, um dos principais nomes da arte conceitual, o artista não está mais preocupado com o desenvolvimento do suporte da obra, mas com uma abordagem mais abrangente e filosófica da poética da arte como um todo.

Ser um artista agora significa questionar a natureza da arte. Se alguém está questionando a natureza da pintura, não pode estar questionando a natureza da arte. Se um artista aceita a pintura (ou a escultura), ele está aceitando a tradição que a acompanha. Isso porque a palavra arte é geral e a palavra pintura é específica. A pintura é um tipo de arte. Se você faz pintura, já está aceitando (sem questionar) a natureza da arte. Nesse caso aceita a natureza da arte como sendo a tradição europeia de uma dicotomia pintura-escultura. (KOSUTH, [1969] 2006, p. 217)

Um dos pontos centrais da crítica de Kosuth diz respeito à ideia de um meio específico, que traz consigo toda uma história e uma tradição própria, ao mesmo tempo que também constitui a matéria e a temática principal para o seu próprio desenvolvimento. Assim, por essa lógica, quando um artista realiza um trabalho com imagens em movimento, ele não está "questionando" o suporte utilizado, mas sim articulando questões mais amplas da arte de maneira geral. Da mesma forma, toda a história própria de cada tecnologia — como a história do cinema, da televisão e do vídeo — não estaria sendo "questionada", pois elas seriam específicas.

Entretanto, é importante ressaltar que nada impede que uma obra questione assuntos relativos aos meios de comunicação de massa e, ainda assim, seja vista como um trabalho que articula aspectos do conceitualismo. Mas, de fato, pelo menos na maioria das experiências da arte brasileira com imagens em movimento, o que poderíamos chamar de uma tradição desses meios, que inclui também questões sociais e políticas dos veículos de comunicação de massa, não são tratadas nas obras.

Apenas um número restrito dessa produção articula pontos entre esses campos. Um dos exemplos mais emblemáticos é o trabalho de Sonia Andrade, *Sem título*, de 1975, no qual a artista aparece sentada em uma mesa comendo feijão, enquanto, ao fundo, vemos uma televisão ligada em um canal local, exibindo um filme de Hollywood bastante popular. Em determinado momento, a artista começa a lançar sua própria comida contra a câmera. A imagem que vemos fica toda "borrada e suja" com o feijão escorrendo pela tela, enquanto o áudio do filme continua sobre a imagem manchada. Nesse trabalho, vemos uma crítica contundente ao modo como peças de entretenimento americanas são consumidas ao redor do mundo, principalmente em países em desenvolvimento.

Uma das possíveis chaves de leitura é através da ideia de antropofagia, recuperada pelo tropicalismo, movimento que acontecia justamente na mesma época. Sob essa perspectiva, poderíamos imaginar que a imagem vista no trabalho de Sonia Andrade seria bastante similar à visão do personagem Venceslau Pietro Pietra, interpretado por Jardel Filho no filme *Macunaíma* (1970), de Joaquim Pedro de Andrade, ao cair na grande piscina de feijão na famosa cena do banquete no Parque Lage, no Rio de Janeiro. Essas proximidades estéticas entre linguagens são características marcantes da época. O próprio Joaquim Pedro, no material de divulgação de seu filme, diz: "Procurei fazer um filme sem estilo predeterminado. Seu estilo seria não ter estilo. Uma antiarte, no sentido tradicional da arte. [...] Não existem nele concessões ao bom gosto." (ANDRADE, 1969). De certa forma, as palavras de Pedro de Andrade também ilustram as proposições e o ambiente das artes visuais no Brasil. É nesse ambiente, povoado por interseções e cruzamentos, que as imagens em movimento começam a ser desenvolvidas e exploradas pelos artistas visuais.

Apesar disso, a maior parte da crítica sobre imagens em movimento no circuito das artes visuais no Brasil acabou se baseando em uma tradição da crítica norte-americana. Um desses exemplos pode ser encontrado no trecho a seguir, no qual Arlindo Machado

procura analisar a força da utilização do vídeo em diversos contextos do circuito artístico. Segundo o pesquisador: “em certo sentido, todos os meios e artes entraram num processo de expansão [...] passou-se a falar em escultura em campo expandido (Rosalind Krauss), ou seja, a escultura que sai às ruas, dialoga com a paisagem e com as outras mídias, cumprindo uma missão pública.” (MACHADO, 2007a, p. 67). E continua seu raciocínio, analisando as ligações dessa mesma ideia de expansão, agora focada no universo dos suportes técnicos. Nesse sentido, Machado afirma:

Fala-se também em fotografia expandida (Rubens Fernandes Jr.), ou seja, a fotografia que se hibridiza, importa técnicas e ferramentas das artes plásticas e outras artes e atualmente migra para o digital. [...] Fala-se ainda em vídeo expandido (Roberto Cruz), ou seja, o vídeo que se apresenta de forma múltipla, variável, instável, completa, ocorrendo numa variedade infinita de manifestações. [...] Como consequência dessa dissolução do vídeo em todos os ambientes, os profissionais que o praticam, bem como os públicos para os quais ele se dirige, foram se tornando cada vez mais heterogêneo, sem qualquer referência padronizada, perfazendo hábitos culturais em expansão, circuitos de exposições efêmeros e experimentais, que resultam em verdadeiros quebra cabeças para os analistas. É como se o conceito de ‘expansão’ cumprisse, pelo menos num primeiro momento, um papel estratégico na superação do regime da especificidade. (MACHADO, 2007a, p. 67 / 68)

Dessa maneira, como exemplificado acima, grande parte da crítica brasileira sobre as imagens em movimento procurou, nessas referências, associar-se às questões centrais da crítica de arte dos países hegemônicos, que, em grande medida, estava vinculada a uma corrente que valorizava aspectos formais do objeto artístico. Assim, é como se, em um aparente jogo duplo, ao mesmo tempo que buscassem romper com as supostas amarras materiais do objeto artístico, procurassem também associar e adaptar essas ideias e teorias, o que, de certo modo, se tornaria uma espécie de "visto de entrada" no contexto da história da arte internacional, sem grandes rupturas. Por esse motivo, nas próximas páginas, faremos um resgate desse debate e tentaremos compreender de que maneira essas

ideias foram utilizadas para legitimar as imagens em movimento produzidas em nosso país⁶¹.

Em um primeiro momento, procuraremos localizar o papel que a definição do meio e a busca por sua especificidade tiveram na crítica de Clement Greenberg sobre o alto modernismo, e sua tentativa de construir uma ideia de continuidade que fosse capaz de incluir o desenvolvimento das práticas norte-americanas das décadas de 1930 e 1940 como um papel de destaque na história da arte mundial.

Já em uma segunda etapa, iremos problematizar como a crítica, principalmente através da visão de Rosalind Krauss, procurou deslocar e alargar o conceito de meio, na tentativa de abarcar novas experiências artísticas que estavam surgindo. Analisando o desenvolvimento da trajetória de Krauss, chegaremos a examinar o conceito que ela criou, quase na virada do século, de "condição pós-meio", que, segundo Krauss, seria uma das características marcantes da arte contemporânea. Através desse percurso, procuraremos demonstrar como a crítica norte-americana recorre ao passado e busca reavivar questões que, até certo ponto, estavam adormecidas na contemporaneidade, como a ideia de pós-modernidade, bastante discutida nas últimas décadas do século passado, e a própria ideia de meio, que foi crucial no período do alto modernismo.

Após essa explanação de como o conceito de pós-meio foi forjado e quais seriam suas ligações com a tradição da crítica formalista norte-americana, buscaremos analisar como

⁶¹Curiosamente, em relação às imagens em movimento, na grande maioria dos casos, a crítica e a historiografia não se balizaram por um conceito fundamental da arte brasileira: a Teoria do Não-Objeto de Ferreira Gullar. Optou-se, na maioria das vezes, por buscar um referencial teórico nos estudos de países hegemônicos, como no caso analisado acima, através dos conceitos de Rosalind Krauss. Seguindo o caminho da teoria de Gullar, que questiona a classificação tradicional do objeto artístico, talvez toda essa problemática do suporte / tecnologia não fosse tão presente nas críticas das imagens em movimento. Para o poeta maranhense: “O não-objeto não é um antiobjeto mas um objeto especial em que se pretende realizada a síntese de experiências sensoriais e mentais: um corpo *transparente* ao conhecimento fenomenológico, integralmente perceptível, que se dá à percepção sem deixar rastro” (Gullar, [1960] 1987, p.237). E mais a frente ele completa: “Donde se conclui que a pintura e a escultura atuais convergem para um ponto comum, afastando-se cada vez mais de suas origens. Tornam-se objetos especiais – não objetos – para os quais as denominações de pintura e escultura já talvez não tenham muita propriedade.” ([1960] 1987, p.240). Ou seja, esse questionamento está presente e é estruturante nessas obras que agenciam a sensação de movimento. Dessa forma, as imagens em movimento podem, sim, ser vistas como não-objetos. As hipóteses para a não utilização da teoria de Gullar precisam ser testadas e merecem um estudo à parte, que não caberia nesta tese. No entanto, algumas das principais possibilidades vão desde uma influência concretista, o desenvolvimento de correntes do abstracionismo informal na construção dessa narrativa, até a busca de inserção em uma historiografia hegemônica.

se deu a recepção e a utilização desse conceito no Brasil. É importante destacar que sua utilização esteve quase sempre ligada ao desenvolvimento das imagens em movimento e da artemídia — formas de expressão artística muito associadas a uma abertura e quebra de uma visão mais formalista da produção artística. Nesse sentido, exploraremos essa contradição, que, no Brasil, devido a questões de tradução, acabou ganhando outros contornos.

Por fim, ainda neste capítulo, a partir de todo esse repertório crítico, buscaremos tensioná-lo com questões da historiografia desse início das imagens em movimento, sempre buscando compreender a utilização desses recursos de maneira mais ampla, sem nos restringirmos, sempre que possível, a não diferenciar meios e tecnologias específicas.

2.1 - A crítica modernista e a especificidade do meio

A partir da metade do século XX, mudanças políticas e econômicas impulsionaram diversas transformações no mundo. O ideal modernista do final do século XIX e início do século XX entra em crise. O imaginário do “novo” homem, com outros valores e adaptado aos avanços tecnológicos dessa “nova” sociedade, não se concretiza. Pelo menos não da forma positiva como era, na grande maioria dos casos, a utopia modernista até mais ou menos a primeira metade do século XX. As transformações causadas pelas duas guerras mundiais e pela divisão do mundo em dois grandes blocos sociopolíticos só acentuaram essa descontinuidade.

O papel de mudança social da arte, que ocupava lugar de destaque nas intenções dos artistas, perde influência ao longo dos anos. "No início do nosso século, pressupunha-se ainda que a vanguarda cultural, a vanguarda política fosse em grande medida identificáveis, ou que, pelo menos, seguissem o mesmo caminho" (WILLET, 1987, p. 79). O poder de influência da arte na sociedade para fora de seu circuito diminui cada vez mais. Se, no lado capitalista, o consumo e a massificação ganham cada vez mais espaço, aumentando, assim, as diferenças socioeconômicas, no lado do bloco socialista, a descoberta da repressão do período stalinista na antiga URSS e a falta de liberdade dentro dos regimes contribuem para uma visão negativa.

Mudanças profundas, que já vinham ocorrendo desde a ruptura modernista, se exacerbam, tanto no objeto artístico em si quanto em sua grande narrativa, a história da arte. Todavia, como demonstra o historiador Serge Guilbaut, não eram apenas transformações estéticas, mas também mudanças econômicas e políticas que estavam em jogo. Por exemplo, do lado ocidental, com Paris — até então considerada o grande centro da arte — em processo de reconstrução após a Segunda Guerra Mundial, Nova York emerge como o novo centro proeminente, com o discurso de ser o lugar da vanguarda por excelência, capaz de continuar as transformações modernistas.

[...] a supremacia da nova arte americana é muitas vezes vista como um fato inelutável, quase uma ordenança divina; suas causas não são analisadas. Os relatos do passado são construídos a partir de fatos reunidos com o propósito expreso de reforçar essa proposição, cuja verdade se tornou axiomática. A ênfase é colocada na ideia de que a arte de Nova York foi crucial para o desenvolvimento de toda a arte em todo o mundo e, além disso, que de alguma forma emergiu da fase final da longa marcha em direção a uma arte moderna purificada. Essas histórias, é claro, subscrevem a análise formalista proposta por Alfred Barr, do Museu de Arte Moderna de Nova York, uma análise defendida por Clement Greenberg ao longo de sua carreira. (GUILBOUT, 1983 p. 7 – tradução nossa⁶²)

Essa “arte moderna purificada” significaria a eliminação de aspectos ilusionistas e a busca por um tipo de arte voltada para sua própria técnica. Esse processo, que já vinha ganhando força desde o Impressionismo, tem no advento do modernismo um momento de maior destaque. O cubo cênico, que ao longo dos séculos os artistas sempre buscaram desenvolver e aprimorar ao máximo, passa então a ser perseguido e condenado. Principalmente na pintura, as vertentes que procuraram explorar características intrínsecas da linguagem, como as questões da planaridade e / ou da forma, obtiveram grande reconhecimento e encontraram na figura do crítico americano Clement Greenberg um de seus principais defensores. Para Greenberg, o principal objetivo da arte seria a sua própria transformação, e para isso ela deveria apoiar-se em aspectos intrínsecos ao seu

⁶² No original: “[...] the supremacy of the new American art is often regarded as an ineluctable fact, almost a divine ordinance; its causes are not analyzed. The accounts of the past are constructed out of facts gathered with the express purpose of bolstering this proposition, whose truth has become axiomatic. The accent is placed on the idea that New York art was crucial to the further development of all art the world over and, further, that it somehow emerged from the final phase of the long march toward a purified modern art. These histories of course subscribe to the formalist analysis proposed by Alfred Barr of New York’s Museum of Modern Art, an analysis championed by Clement Greenberg throughout his career.” (GUILBOUT, 1983 p. 7)

meio. No artigo *A Pintura Modernista*, no qual defende a ideia de que o modernismo realiza uma espécie de autocrítica, Greenberg afirma:

A arte realista naturalista, havia dissimulado os meios, usando a arte para ocultar a arte; o modernismo usou arte para chamar atenção para arte. As limitações que constituem os meios de que a pintura se serve – a superfície plana, a forma do suporte, as propriedades das tintas – foram tratadas pelos grandes mestres como fatores negativos, que só podiam ser reconhecidos implícita ou indiretamente. Sob o modernismo, as mesmas limitações passaram a ser vistas como fatores positivos, e foram abertamente reconhecidas. (GREENBERG, [1960] 1997, p. 102)

Se durante anos tentou-se disfarçar as limitações impostas pelos meios, a partir do modernismo elas não apenas são assumidas, mas também exaltadas como uma grande singularidade. A mudança de posição em relação a essas características do meio foi um aspecto importante, mas não o único. No entanto, para Greenberg e sua concepção de modernismo, essa era uma característica fundamental. Por isso, para ele, a construção de uma ideia de visualidade pura, no caso a abstração, seria superior a uma representação temática figurativa, por exemplo. Segundo essa linha de pensamento, são nesses aspectos que podemos encontrar características objetivas claras, ou seja, as qualidades formais da construção do objeto artístico. Assim, o suporte, o meio, a técnica, deveriam ser o foco central da análise da obra, esmiuçando-a ao extremo. Como ressaltou o historiador francês Jean-Pierre Crikui em um artigo sobre as ideias do crítico americano:

O maior entrave do pensamento de Greenberg reside em seu apego aos temas da continuidade e da especificidade; continuidade de uma essência da arte através de sua história que o modernismo assegura e relança no momento em que ela se via ameaçada; especificidade dos fins que a pintura e a escultura se atribuem, devotando-se, no limite de seus meios respectivos, ao culto e uma impossível “visualidade pura” (CRIQUI, [1987] 1997, p. 238)

A construção de uma grande narrativa ligando desde os afrescos de Giotto até as *drip paintings* de Jackson Pollock foi um dos principais esforços dos críticos e historiadores da arte deste período. Nesse sentido, é bastante emblemático o famoso diagrama criado por Alfred Barr Jr., então diretor do Museum of Modern Art (MoMA) de Nova York, para a exposição *Cubismo e Arte Abstrata*, explicando as origens e influências dos principais movimentos de vanguarda. O que está colocado no esquema não é a condição de ruptura e transformação dessas propostas, que é uma das condições *sine qua non* das vanguardas, mas sim a ideia de continuidade e de evolução da arte, onde o seu apogeu

seria uma arte de pura visualidade. Nesse contexto, Greenberg, junto com Barr Jr., foram os principais agentes na legitimação do modernismo, principalmente da arte americana dos anos 1940 e 1950. Barr Jr. e Greenberg não foram os únicos embaixadores desse modelo, mas sim os mais famosos e os mais contestados e discutidos. Com suas narrativas, reafirmaram a autonomia da obra moderna, ao mesmo tempo que a inscreveram nessa grande linha do tempo, introduzindo, por exemplo, em pé de igualdade, o expressionismo abstrato ao lado do cubismo de Picasso e Braque. No artigo *Pintura “à americana”*, Greenberg destaca a arte estadunidense desse período:

partiram da pintura francesa, adquiriram dela seu senso básico de estilo, e ainda se mantêm em algum, tipo de continuidade com ela. Não menos importante foi o fato de que extraíram dessa pintura sua mais vívida noção de uma arte maior, ambiciosa, e da direção geral que a arte tinha de seguir na época em que viviam. (GREENBERG, [1955] 1997, p. 77)

Essa ideia de progresso, na qual a arte americana do pós-guerra ocupa um lugar de destaque, foi uma das principais conquistas dessa geração de críticos e curadores americanos. No entanto, para estabelecer e justificar esse patamar da arte americana moderna, era preciso critérios claros e objetivos que os diferenciasssem. E é justamente através da análise de aspectos formais, como a questão do suporte — a planaridade da tela no caso da pintura —, da forma e da cor, que toda essa crítica será fundamentada. Segundo esse pensamento, seria através do desenvolvimento de uma característica singular de cada arte, ou seja, da especificidade do seu meio, que se desenvolveriam as intenções dos artistas. Consequentemente, a análise da obra de arte deveria se focar nesses aspectos: o que era único de um determinado suporte e como um artista problematizava e trabalhava esse elemento particular. Nas palavras do crítico americano:

O que precisava ser mostrado era o que havia de único e irredutível não somente na arte em geral, mas também em cada arte em particular. Cada arte teve de determinar, mediante suas próprias operações e obras, seus próprios efeitos exclusivos. Ao fazê-lo, cada arte iria, sem dúvida, restringir sua área de competência, mas ao mesmo tempo iria consolidar sua posse dessa área. (GREENBERG, [1960] 1997, p. 102)

Esta consolidação nada mais é do que a separação em diferentes conjuntos, tomando como base a questão do meio. Ou seja, toda arte que, de alguma forma, tratasse de aspectos pictóricos sobre uma superfície plana estaria no grande conjunto da pintura. Já os trabalhos que articulassem uma tridimensionalidade real estariam no campo da escultura. E assim por diante, inclusive em outros campos de atuação, como a música, que trabalharia a questão sonora. Dessa maneira, consegue-se traçar uma ligação entre

obras aparentemente distintas, fazendo a união do passado com o presente em um ato contínuo e de "progresso", como era entendida a história da arte por esses pensadores. Por essa lógica, o caminho a ser seguido pela história da arte seria uma linha reta, e seu desenvolvimento, de certa maneira, poderia ser minimamente delineado. Como vimos no capítulo anterior, a estruturação de uma história da arte brasileira, que começa a tomar forma de maneira mais consciente no final dos anos 1970, busca apoiar-se nessa ideia, enfrentando a dificuldade de traduzir e adaptar essas teorias e definições ao nosso cenário de produção.

A partir dos elementos formais, outros tipos de análises e relações possíveis poderiam ou não emergir. No entanto, elas seriam secundárias, pois a principal temática / objeto da arte seria a própria arte. Estudiosos, como o crítico de arte brasileiro Rodrigo Naves, que foi um dos principais divulgadores do pensamento de Greenberg no Brasil, propõem que, a partir da exploração desses aspectos formais do próprio trabalho, é possível relacioná-los com algumas transformações sociais. Segundo Naves:

Quando [Greenberg] escreve que o “significado mais profundo dessa transformação [a passagem para arte abstrata] é que, em um período no qual as ilusões de toda sorte estão sendo destruídas, deve-se também renunciar aos métodos ilusionistas em arte”, abre todo um universo de relações possíveis, que permitem associar, sem mecanismos, a planaridade da pintura moderna à ausência de fundamentos estáveis de uma sociedade em que, ao menos idealmente, tudo está em jogo e pode ser posto em questão. (NAVES, 1996, p. 16)

E é justamente por causa dessa prevalência da relação formal na análise e crítica da obra que muitos pesquisadores criticam esse modo de visão. Para esses críticos, aspectos importantes na construção do objeto artístico, como questões sociais, políticas e econômicas, são colocados em segundo plano ou até mesmo ignorados em detrimento da forma. É como se esses quesitos fossem menos importantes e sempre estivessem condicionados ao meio. Dessa maneira, a obra de arte até pode ser vista como um objeto social e ser analisada por outras relações, mas sempre com uma visão mediada pelos aspectos concretos do objeto.

2.2 – Rosalind Krauss e o deslocamento do conceito do meio

A partir da década de 1960, a pesquisa poética dos artistas no mundo todo se intensifica e radicaliza consideravelmente. Na visão de Greenberg, o apogeu da “arte moderna purificada” seria a visualidade pura, onde apenas os aspectos da própria natureza do objeto artístico estivessem sendo trabalhados e reconfigurados. Para ele, ainda nos anos de 1950, a arte americana do pós-guerra tendia a essa direção, assumindo, assim, um papel de vanguarda e proeminência no mundo. Todavia, não é exatamente isso que acontece. Como vimos, de fato a arte estadunidense ganha importância crucial, e a cidade de Nova York torna-se o grande centro de arte do mundo ocidental. No entanto, do ponto de vista artístico, os movimentos da *pop art* e do minimalismo invertem essa lógica. A ideia de continuidade, tão cara a Greenberg, já não é tão evidente. Não são apenas os aspectos intrínsecos do meio que estão sendo reconfigurados: são obras que refletem uma nova condição do homem, que não são mais as mesmas vislumbradas pela modernidade. Como Rodrigo Naves destacou a respeito dessa transformação: “Já não se trata de criar obras que coloquem no horizonte uma perspectiva de relações mais ricas e livres, como fez o melhor da arte moderna” (NAVES, 1996, p. 17). Mas sim de produzir obras que exemplifiquem a multiplicidade e a complexidade do mundo contemporâneo e o papel que o homem, em última instância, o fruidor da arte, desempenha e troca com o objeto. Ou, como o artista americano Robert Morris aponta a respeito do seu trabalho e de seus companheiros que desenvolviam o que se chamou minimalismo: “O espectador torna-se mais consciente do que antes do fato de estar ele mesmo estabelecendo relações, uma vez que apreende o objeto a partir de posições variadas e sob condições variáveis de luz e contextualização espacial” (FRIED, 2002, p. 135).

Neste mesmo período, no final dos anos 1960 e início dos anos 1970, surge na cena americana uma nova geração de críticos. Entre eles, Rosalind Krauss, que a princípio era próxima das ideias de Greenberg, mas que logo se coloca o desafio de pensar a produção contemporânea. Ao analisar as obras que inverteram essa prática, ela acaba também colocando em revisão os conceitos que eram premissas fundamentais para o modernismo. É importante ressaltar que não se trata de algo exclusivo da cena norte-americana. Teóricos e críticos em diferentes partes do mundo também já identificavam e apontavam mudanças profundas que aconteciam na arte e que, na visão deles, não correspondiam mais às ideias modernistas. Não se tratava apenas de um desvio de rota que pudesse ser

retomado, mas sim de um caminho sem volta. Por exemplo, no Brasil, Mário Pedrosa desenvolve uma parte substancial de seus textos analisando essa crise como debatemos no capítulo anterior. Nesse sentido, por mais negativa que fosse a crítica — como no artigo *Arte e Objetividade*, de Michael Fried, no qual ele introduz a questão da teatralidade e da objetividade na arte minimalista, e a chama de literalista — não existe um caráter saudosista no sentido de que seria algo passageiro ou modismo. É quase um consenso, mesmo que ainda sem uma definição tão clara, que o modernismo, nesta época, já representa o passado, pois essas obras e práticas artísticas colocam em xeque aspectos cruciais desse período. É nesse contexto que pensadores, cada um a seu modo, dentre os quais se inclui Rosalind Krauss, apontam esse período como um momento de surgimento do que, primeiramente, foi chamado por muitos de arte pós-moderna. Para Krauss, uma das principais características deste período se dá justamente em relação à questão do meio, como podemos verificar no trecho abaixo:

[...] no pós-modernismo, a práxis não é definida em relação a um determinado meio de expressão – escultura – mas sim em relação a operações lógicas dentro de um conjunto de termos culturais para o qual vários meios – fotografia, livros, linhas em parede, espelhos ou escultura propriamente dita – possam ser usados. (KRAUSS, [1979] 2008b, p. 136)

Essa multiplicidade de suportes é justamente o ponto de partida para Rosalind Krauss ao questionar a natureza das categorias. Ela não nega a especificidade do meio, mas admite e aponta que uma das principais características da pós-modernidade seria a capacidade de articular múltiplos suportes, sem a perda de sua autonomia e identidade. Dessa maneira, Krauss dá um passo adiante da ideia de Greenberg, mas sem romper completamente com seu mestre. Esse pensamento esteve presente em seus textos desde a década de 1970 e foi sendo aprimorado até culminar no conceito de pós-meio, já no início do século XXI.

Em seu famoso ensaio *Escultura no campo ampliado*, publicado em 1979 na revista *October*, a crítica analisa a condição da categoria de escultura, que estava sendo tensionada por obras contemporâneas, principalmente pelos trabalhos do minimalismo. Segundo Krauss:

Nos últimos 10 anos coisas realmente surpreendentes têm recebido a denominação de escultura: corredores estreitos com monitores de TV ao fundo; grandes fotografias documentando caminhadas campestres; espelhos dispostos em ângulos inusitados em quartos comuns; linhas provisórias traçadas no deserto. Parece que nenhuma dessas tentativas,

bastante heterogêneas, poderia reivindicar o direito de explicar a categoria escultura. Isto é a não ser que o conceito dessa categoria possa se tornar infinitamente maleável.” (KRAUSS, [1979] 2008b, p. 129)

Ou seja, o que Krauss percebe é que as esculturas contemporâneas não estão mais apegadas a aspectos intrínsecos de sua matéria — como a pedra, o mármore ou o bronze. Elas incorporam novos suportes e novas escalas que não necessariamente faziam parte do vocabulário tradicional. Dessa maneira, sem se ater ao caráter singular do seu suporte, o que diferenciaria uma escultura da arquitetura ou de uma intervenção na paisagem? Essas são algumas das perguntas que a autora se coloca e tenta responder no artigo.

No final da década de 1970, quando o texto foi escrito, o caminho trilhado por Krauss foi o da semiótica. Partindo do esquema do quadrado de Greimas⁶³, o chamado *quadrado semiótico*, onde, de uma maneira resumida, poderíamos dizer que se trata da estruturação visual de um conjunto de signos formados a partir de suas complementariedades e contrariedades. No caso de Krauss, ela desenvolve esse diagrama tomando como signo principal a escultura e, a partir disso, elabora as conexões entre antagonismos e complementações. Como resultado, esse esquema visual acaba por remarcar e ampliar as fronteiras dessa categoria. “O campo ampliado é, portanto, gerado pela problematização do conjunto de oposições entre as quais está suspensa a categoria modernista de escultura.” (KRAUSS, [1979] 2008b, p. 135) Se não é mais possível afirmar o que é escultura através de seus elementos próprios, a saída encontrada pela crítica naquele momento é categorizar por exclusão. Ou seja, segundo seu famoso esquema, a escultura seria aquilo que não é paisagem nem arquitetura.

Todavia, gostaria de ressaltar um ponto que, aparentemente, pode passar despercebido, mas que é o instrumento que permite toda essa operação: a constatação de que as classificações do tipo de arte não são dogmáticas, mas sim culturais. Como ela destaca no artigo: “Uma das coisas aliás que sabemos é que escultura não é uma categoria universal, mas uma categoria ligada à história.” (KRAUSS, [1979] 2008b, p. 131) É só através desse ponto de vista que é possível pensar na ideia de um campo ampliado. Tomando a escultura — ou qualquer outra categoria artística — como ponto inflexível, como de certa forma uma parte da crítica fez, acaba-se restringindo e aprisionando a arte.

⁶³ O quadrado de Greimas, também conhecido como quadrado semiótico, é um método visual de interpretação e análise das relações de um signo desenvolvido pelo linguista Algirdas J. Greimas. Para saber mais sobre o quadrado semiótico, ver: GREIMAS; COURTÈS, 2008 & SANTAELLA; NOTH, 2021)

A arte, feita pelos artistas, segue seu próprio rumo, longe dessas amarras. Porém, se a crítica não está atenta às transformações, ela acaba ficando engessada e em descompasso com o seu objeto de reflexão.

Três anos antes da proposição do campo ampliado, Krauss se coloca a discutir e a analisar uma nova “categoria” que havia surgido recentemente com o avanço tecnológico e que despertava o interesse de diversos artistas: a chamada videoarte. A tecnologia do vídeo surge na década de 1950 nos Estados Unidos. Com ela, é possível capturar e exibir imagens através de um sistema próprio de codificação. Ao contrário da fotografia e do cinema, onde a cena é impressa em uma película, podendo ser visualizada a olho nu, no vídeo isso não acontece. Somente através de dispositivo eletrônico é que as informações que representam a imagem são gravadas e / ou reproduzidas em uma fita magnética. Ou seja, a imagem não existe de forma física, o que existe são códigos magnéticos em uma fita, que são interpretados por aparelhos eletrônicos, tanto na sua captura quanto na sua projeção.

O meio físico desta nova categoria é uma fita magnética de cor marrom, sem nenhuma imagem aparente. Ou seja, pela lógica vigente até então, não faria muito sentido analisar literalmente a especificidade do meio. E é justamente percebendo essa limitação que Krauss faz um deslocamento desse conceito. A autora propõe que não se leve em conta apenas a questão física, mas sim o que ela chama de uma característica psicológica. Segundo ela, uma particularidade comum que observava na maioria dos trabalhos de videoarte era um aspecto narcisista dessas obras, uma presença marcante da imagem do artista na tela. A partir dessa correlação, Krauss propõe que a videoarte seja analisada como uma espécie de causalidade. O aspecto interessante nessa construção é que ela não propõe o abandono da ideia de meio, mas sim a ampliação de seu entendimento, dando um passo a mais em seus possíveis significados. Pois, dessa maneira, o meio, o elemento em comum, apesar da dilatação de sua compreensão, continua sendo o fator aglutinador e de análise, como nas demais categorias de arte. Em suas próprias palavras:

[...] essa observação tende a criar uma fissura entre a natureza do vídeo e a das outras artes visuais. Pois essa declaração descreve a condição mais psicológica do que física, e, embora estejamos acostumados a pensar em estados psicológicos como assuntos possíveis das obras de arte, não pensamos na psicologia como constituinte de seu *médium*. Por seu lado, o *médium* da pintura, da escultura ou do filme tem muito mais a ver com os fatores materiais e objetivos, específicos de uma forma

particular [...] isto é, a noção de médium contém o conceito de objeto-estado, separado do próprio ser do artista, pelo qual suas intenções devem passar. (KRAUSS, [1976] 2008a, p. 145 / 146)

Mesmo admitindo essa quebra com os princípios de uma crítica formalista, aos quais sua tradição estava vinculada, Krauss propõe esse deslocamento de maneira bastante criativa, tendendo a minimizar a ideia de ruptura. A partir dos significados coloquiais que o termo *medium* já possui na sociedade, ela demonstra que essa palavra é empregada para exemplificar características psicológicas, como, por exemplo, experiências mediúnicas. Sem entrar no mérito da crença ou descrença, a crítica argumenta que esse significado da palavra é compreendido por todos. E, a partir disso ela afirma: “Sabemos, por exemplo, que se configurou dentro do sentido parapsicológico da palavra *medium* a imagem do receptor (e emissor) humano de comunicações que surgem de fonte invisível.” (KRAUSS, [1976] 2008a, p. 146). Com isso, Krauss justifica que o meio (*medium*) já possui intrinsecamente aspectos psicológicos e temporais, e não apenas físicos. Assim sendo, a afirmação da videoarte como um meio narcísico não estaria inadequada, pois, como Krauss aponta:

[...] a maioria das obras produzidas no brevíssimo período de existência da videoarte utilizaram o corpo humano como seu instrumento central. [...] Portanto, é como se o corpo estivesse centralizado entre duas máquinas, que abrem e fecham parênteses. A primeira delas é a câmera; a segunda, o monitor, que reprojeta a imagem do performer com imediatismo de espelho. (KRAUSS, [1976] 2008a, p. 146)

Através do trecho acima, fica bastante claro e até mesmo imagético essa ideia de um meio narcísico. Todavia, é interessante analisar que esses pequenos deslocamentos realizados por Krauss, ainda na década de 1970, em relação à questão do meio e, consequentemente, à categorização das linguagens artísticas, acabam afastando-a desse modelo de crítica modernista e formalista no qual ela havia surgido. No entanto, não se trata de um rompimento completo. Essa aposta contínua na ideia do meio demonstra isso. Como sublinharam as pesquisadoras Cecília Cotrim e Glória Ferreira: “[...] a busca por novos critérios surge de uma estreita convivência com a crítica de Greenberg, preservando sua maior herança: a atenção a cada obra.” (FERREIRA; COTRIM, 1997, p. 18)

2.3 - Pós-modernidade e pós-meio

A ideia de um novo período histórico ganhou força a partir da segunda metade do século XX. Uma era pós-moderna é assimilada e defendida por um número considerável de teóricos e pensadores a partir do final dos anos 1970 e início dos anos 1980. Como toda mudança de periodização, ela se dá de forma estrutural e atinge toda a sociedade, não apenas as artes visuais. Apesar de suas diferenças, tanto conceituais quanto metodológicas, e da multiplicidade de disciplinas contempladas por esses conceitos, todas elas representam uma ruptura com um passado comum (o modernismo). A sua grande heterogeneidade, que poderia ser vista como um fator dispersivo e complicador, é, na verdade, considerada uma qualidade e uma de suas principais características. O filósofo e crítico literário americano Frederic Jameson, que desenvolveu importantes estudos culturais a partir da ideia do pós-modernismo e do capitalismo, ressalta esse aspecto híbrido presente em todas as ideias de pós-modernismo. Segundo Jameson:

A impureza constitutiva de toda teoria do pós-modernismo (assim como a do capital, ela tem que manter uma distância interna de si mesma, tem que incluir o corpo estranho de um conteúdo alheio) confirma, então, um dos achados da periodização que precisa sempre ser reiterado: pós-modernismo não é a dominante cultural de uma ordem social totalmente nova [...], mas é apenas reflexo e aspecto concomitante de mais uma modificação sistêmica do próprio capitalismo. (JAMESON, 1996, p. 16)

O desenvolvimento do capitalismo, associado às revoluções industriais e tecnológicas, provocou mudanças profundas nas interações humanas, que acabaram refletindo em todo o nosso modo de viver. “O pós-modernismo é, no entanto, o campo de forças em que vários tipos bem diferentes de impulso cultural [...] têm que encontrar seu caminho.” (JAMESON, 1996, p. 31)

E é justamente a partir das análises dessas mudanças, no âmbito das artes visuais, que os textos de Rosalind Krauss analisados acima se inserem. Krauss irá buscar repertório no próprio Jameson para a construção desse pensamento no campo das artes visuais. Como a própria autora relata: “Precisamos recorrer a um outro termo para denominar essa ruptura histórica e a transformação no campo cultural que ela caracteriza. Pós-modernismo é o termo já em uso em outras áreas da crítica. Parece não haver motivos para não usá-lo.” (KRAUSS, [1979] 2008b, p. 135) Como vimos acima, é justamente através dessa visão histórica que ela consegue realizar esses deslocamentos nas questões

de categorização da arte. Tratando a arte como algo em transformação e não como permanente, sua crítica se desenvolve.

Todavia, quase na virada para o século XXI, quando, até certo ponto, o debate sobre o pós-modernismo começa a sair de cena e a noção da contemporaneidade ganha mais força, Rosalind Krauss volta seus esforços não apenas para a questão do “pós”, mas também busca reavivar em sua crítica uma característica marcante do período anterior: o meio. Assim, é desenvolvida a tese que ela chama de “condição pós-meio”. Segundo Krauss:

[...] se, ao final, decidi manter a palavra “meio” é porque, mesmo com todos os equívocos e abusos ligados a ela, trata-se do termo que se abre ao campo discursivo que quero abordar. Isso é verdadeiro no plano histórico, na medida em que o destino desse conceito parece pertencer cronologicamente ao advento de um pós-modernismo crítico (crítica institucional, *site specificity*), que, por sua vez, produziu sua própria e problemática consequência (o fenômeno internacional da instalação). Isso é, parece-me que somente o termo “meio” confrontaria tal reviravolta. (KRAUSS, 1999, p. 7⁶⁴ apud SANTOS, 2019, p. 29)

Para a crítica americana, o meio continua sendo um aspecto importante e comum à maioria das obras de arte contemporânea. Não mais através da busca por sua especificidade, como foi no modernismo, mas agora através de sua diversificação. O pós-meio seria o condicionamento que os artistas contemporâneos desenvolveram ao criar obras com diferentes suportes, que não se encaixam mais em um gênero específico bem definido, como a pintura ou como a escultura.

A condição pós-meio de nossa época assemelha-se à dispersão radical da escultura dos anos 70, agora atualizada como estética relacional e as instalações - ambas variantes da crítica institucional - abre a prática contemporânea a uma profusão de formas unidas pelo desprezo da arte conceitual pela especificidade. Mas o campo unificado do meio pode, no entanto, ser mapeado. Como eu disse, espelhe o binário da memória em oposição ao esquecimento. (KRAUSS, 2011, p. 18 – tradução nossa⁶⁵)

⁶⁴ No original: Thus, if I have decided in the end to retain the word "medium" it is because for all the misunderstandings and abuses attached to it, this is the term that opens onto the discursive field that I want to address. This is true at the historical level in that the fate of this concept seems to belong chronologically to the rise of a critical post-modernism (institutional critique, site specificity) that in its turn has produced its own problematic aftermath (the international phenomenon of installation art). It seemed, that is, that only "medium" would face onto this turn events. (KRAUSS, 1999, p. 7)

⁶⁵ No original: “The post-medium condition of our age resembles the radical dispersal of 70's sculpture, as installation art, now updated as relational aesthetics - both of them variants of institutional critique - opens contemporary practice to a profusion of forms joined by conceptual art's contempt for specificity. But the

Usando a mesma metodologia do artigo *Escultura no campo ampliado*, ou seja, a ideia das oposições e complementações, Krauss recupera o conceito de meio como um caminho para pensar a produção contemporânea. Em seu livro *Voyage on the North Sea*, de 1999, ela identifica três exemplos (Broodthaers, o uso do Portapack e a filosofia desconstrutivista de Derrida) que, segundo ela, ingressaram “[...] no mundo da arte e despedaçaram, à sua maneira, a noção de especificidade do meio” (KRAUSS, 1999, p. 24 – tradução nossa⁶⁶). Assim, a partir desses episódios, associando-os à ideia do pós-modernismo, ela cunha a expressão "condição pós-meio". Entretanto, é importante sublinhar que sua concepção de meio não se restringe à ideia tradicional, com a qual estamos comumente acostumados, de algo físico. Como vimos algumas páginas acima, nos diversos deslocamentos que Krauss foi realizando ao longo dos anos em suas concepções das categorias, o próprio meio também sofre algumas modificações e adquire características psicológicas e imateriais. Dessa maneira, a própria ideia de meio é vista em um campo ampliado. Já no livro *Under Blue Cap*, de 2011, ela aprofunda essa investigação, misturando-a com uma narrativa pessoal sobre o tratamento de um aneurisma. A partir desse paralelo, a autora vê de maneira negativa o predomínio e a massificação das instalações, apontando a *X Documenta de Kassel* (1997), com curadoria de Catherine David⁶⁷, como um reflexo do que ela chamou de "a apoteose da videoarte e das instalações".

medium's unified field can nonetheless be charted. As I've said, it exfoliates outward from the binary of memory opposed to forgetting.” (KRAUSS, 2011, p. 18)

⁶⁶ No original: At about the same time when Broodthaers was producing this meditation on the eagle principle, another development, with undoubtedly wider reach, had entered the world of art to shatter the notion of medium-specificity.” (KRAUSS, 1999, p. 24)

⁶⁷ Catherine David é a responsável por uma das maiores perdas da história das imagens em movimento no Brasil. Em 1992, durante a primeira grande retrospectiva pós-morte da obra de Hélio Oiticica, que percorreu várias cidades europeias, David era a curadora da *Galerie du Jeu du Paume*, em Paris. Durante a passagem da exposição pela instituição na qual trabalhava, ela organizou uma mostra paralela de filmes do cinema experimental brasileiro que tinham alguma ligação com a obra de Oiticica. Foram exibidos trabalhos de Rogério Sganzerla, Júlio Bressane, Neville d’Almeida, Ozualdo Candeias, Antonio Manuel, Lygia Pape, entre outros. Segundo depoimento do pesquisador Rubens Machado Jr, a respeito da importância da seleção: “Não sabia tampouco que estava diante da maior mostra jamais realizada sobre o Cinema Marginal, da qual eu já era fã e bom conhecedor desde os anos 70, quando editava a revista *Cine-Olho*. Pude ver naquele panorama, mesmo para um ex-cineclubista “especializado” como eu, vários filmes brasileiros inacessíveis, ou ignorados, para sucessivas gerações, em consequência tanto do período repressivo, ditatorial (1964-1985), quanto do surto mercadológico próprio dos anos 80; além da proverbial relação dificultosa do país com a memória. (MACHADO JR, 2017, p. 164). Alguns destes filmes eram cópias únicas e sem negativo, como o caso de *Carnaval na Lama* (1970), de Sganzerla, que faz parte do ciclo da Belair. Após o encerramento da mostra, esses filmes nunca retornaram aos artistas, e tampouco eles obtiveram alguma informação a respeito destas obras. Até hoje esses filmes se encontram desaparecidos. Para saber mais sobre algumas das tentativas de obter informação a respeito do paradeiro destes filmes ver: Jornal O Globo, de 10 de outubro de 2002, no Segundo Caderno, página 2, “Cinema Marginal toma chá de sumiço”, de Daniela Name e Jaime Biaggio. Ou O Estado de São Paulo de 8 de

Como uma alternativa à hegemonia desse modelo de arte, a heterogeneidade dos meios, a crítica americana enxerga em alguns poucos artistas o que ela considera um possível caminho alternativo para a arte contemporânea. Ela denomina esses artistas como "cavalheiros do meio". Segundo o pesquisador Manoel Friques de Souza, que desenvolveu uma pesquisa sobre a produção de Rosalind Krauss, analisando justamente sua posição crítica frente à arte contemporânea, essa ideia dos cavalheiros seria um retorno a um ideal modernista.

Fazendo frente à sedução promovida pela espetacularização do sistema de arte contemporânea, Krauss identifica o que ela chama de ‘cavaleiros do meio’: artistas que tratam de reinventar suas criações [...] Não é nem uma restauração nem uma adesão a inovações tecnológicas. De modo surpreendente, o modernismo retorna ao argumento de Krauss como um modo de se afirmar a especificidade do meio. (FRIQUES, 2012, p. 1375)

Sem dúvida, este retorno à questão do meio, em muitos momentos, é ambíguo. Poderíamos dizer que seu objetivo é encontrar um novo conceito histórico e universal que dê conta de classificar as heterogeneidades das obras contemporâneas. Em certos momentos, principalmente pela maneira como ela articula e enxerga esses exemplos, tem-se a impressão de que seu projeto é o de restaurar uma lógica greenberguiana. Uma espécie de cruzada do “meio”. Até a analogia que Krauss utiliza para construir essa narrativa é a do jogo de xadrez, com cavaleiros, disputas e o tabuleiro em seu formato de grade (*grid*), referências importantes do modernismo. Em suas próprias palavras: “O cavaleiro não combate a instalação, mas a ignora — ele simplesmente salta sobre as casas controladas por ela ou pelo conceitualismo. Aterrissando na cor oposta, reabre a questão histórica do meio específico.” (KRAUSS, 2011, p. 113 – tradução nossa⁶⁸). É como se este soldado da cavalaria ignorasse o que supostamente seria seu inimigo, a heterogeneidade, e, dessa maneira, voltasse a uma lógica antiga, a da especificidade do meio, mas o meio visto em sua forma ampliada.

junho de 2010, Caderno de Cultura, “O caso do filme perdido”. Já a respeito da Belair, que foi uma produtora de filmes criada por Rogério Sganzerla, Júlio Bressane e Helena Ignez, e que durou apenas alguns meses do ano de 1970, mas produziu um total de seis filmes, que se tornaram um marco histórico e estético da produção experimental do cinema brasileiro. Para saber mais ver: Belair. Direção: Noa Bressane e Bruno Safadi. Produção Noa Bressane e Bruno Safadi, (2011)

⁶⁸ No original: The knight does not so much combat installation as ignore it - simply jumping over the squares controlled either by it or by conceptualism. Landing on the opposite color, it reopens the historical a priori of the specific medium. (KRAUSS, 2011, p. 113)

2.4 – A recepção das ideias do pós-meio e da crítica de Krauss no Brasil.

Os textos e o pensamento de Rosalind Krauss despertam bastante interesse no ambiente de crítica e história da arte no Brasil. Pelo menos desde os anos de 1990, traduções de seus artigos são publicados nas principais revistas acadêmicas do país, e alguns de seus livros foram traduzidos para o português, entre eles, *O fotográfico* e *Caminhos da Escultura Moderna*. Todavia, apesar da divulgação e penetração do seu pensamento no cenário artístico e intelectual brasileiro, e de seu objeto de estudo ser a arte moderna e contemporânea de forma global, seus exemplos são quase todos de artistas norte-americanos. Desconheço alguma crítica ou citação sua a respeito da arte brasileira, ou até mesmo, de forma genérica e ampla, sobre arte latino-americana.

Ou seja, quando seus conceitos e teorias são utilizados para cotejar ou exemplificar trabalhos de artistas brasileiros e / ou latino-americanos, devemos sempre ter em mente que eles foram elaborados tendo como referência outros parâmetros históricos e sociais. Não quero com isso inviabilizar e muito menos desqualificar essas possibilidades de análises, pelo contrário, elas são importantes e enriquecem o debate, mas desde que se respeite essas diferenças históricas e sociais. Como a própria crítica americana sublinha, a respeito das categorias da arte, elas são históricas e não antológicas. Devem ser interpretadas à medida de outras condições que não apenas inerentes da obra em si.

Esta situação aconteceu, por exemplo, em relação à videoarte e à recepção de suas ideias e contextos no cenário brasileiro. Segundo o teórico e professor Arlindo Machado, os primeiros trabalhos com o suporte em vídeo no Brasil eram basicamente “registro do gesto performático do artista” (MACHADO, 2001, p. 23). Desta forma, ele enxergava uma ligação entre esses trabalhos brasileiros e os de alguns artistas americanos do mesmo período, e, assim, corroborava a tese de Krauss de que a videoarte é um meio narcísico.

Num certo sentido, a experiência dos pioneiros brasileiros faz eco a uma certa ala do vídeo norte-americano do mesmo período, representada por gente como Vito Acconci, Joan Jonas, Peter Campus etc., cuja obra consistiu – como observou na época Rosalind Krauss – em colocar o corpo do artista entre duas máquinas (a câmera e o monitor), de modo a produzir uma imagem instantânea, como a de um Narciso mirando-se no espelho. (MACHADO, 2001 p. 23)

Todavia, essa ideia da imagem instantânea, como a de um espelho, não se encaixa muito bem nos exemplos brasileiros. Primeiro, porque a maioria dos vídeos dessa época não utilizou um sistema de transmissão em tempo real. Por mais que não fosse necessário um

laboratório para revelar a imagem, como no caso da fotografia e do cinema, geralmente a performance era gravada e só depois era assistida em um aparelho de TV. Logo, não era algo instantâneo e reflexivo como um espelho. O artista / performance realizava a ação e só então assistia em um aparelho de TV. Em segundo lugar, mesmo sendo um registro de uma ação, uma performance que exprime “o auto-encapsulamento – o corpo ou a psique em seu auto-envolvimento” (KRAUSS, [1976] 2008a, p. 148), no caso brasileiro, devido às peculiaridades de nossa história recente, a leitura principal dessas obras geralmente traz ironia ou uma mensagem de contestação social e política. Como sublinhou o pesquisador Felipe Scovino em um artigo no qual analisa alguns trabalhos dessa primeira fase em nosso país: “[...] se deslocarmos essa noção do narcisismo para a produção inicial da videoarte no Brasil, localizada no início dos anos 1970, encontraremos um lugar de prática um tanto diferente, ao menos em seu contexto histórico.” (SCOVINO, 2020, p. 28) Mesmo em trabalhos onde podemos tensionar aspectos do *self* e do reflexo, como, por exemplo, o vídeo *Preparação 1* (1975), de Letícia Parente, onde vemos a própria artista em frente a um espelho se maquiando, a carga política e contestatória do trabalho é muito mais evidente do que qualquer tipo de investigação psíquica da condição humana. No vídeo, o ato de Parente de se pintar com a boca e os olhos cobertos por uma fita evidencia uma clara crítica à censura e à falta de liberdade do período da ditadura militar no Brasil. Uma condição que poderia ser vista como o oposto do narcisismo: o apagamento da sua identidade, do seu eu. Mais do que uma investigação da condição do ser da própria artista mediada por máquinas, como aponta Arlindo Machado, citando a crítica americana, esses trabalhos são uma reação ao estado de exceção que o país vivia, e que não era exclusividade da artista ou de um grupo específico.

É curioso que o teórico da comunicação canadense Marshall McLuhan, alguns anos antes do texto de Krauss sobre a videoarte, faça uma crítica a respeito da leitura do mito de Narciso e da questão dos meios de comunicação:

[...] não deixa de ser um sintoma bastante significativo das tendências de nossa cultura marcadamente tecnológica e narcótica o fato de havermos interpretado a história de Narciso como um caso de autoamor e como se ele tivesse imaginado que a imagem refletida fosse a sua própria! (MCLUHAN, [1964] 2006, p. 59 / 60)

Para McLuhan, existe um ruído na interpretação do mito grego. Segundo o autor canadense, Narciso não teria se apaixonado por si mesmo. “É claro que seus sentimentos a respeito da imagem refletida teriam sido bem diferentes, soubesse ele que se tratava de

uma extensão ou repetição de si mesmo” (MCLUHAN, [1964] 2006, p. 59). Para o crítico canadense, o que ocorre com o mito é uma cegueira e uma embriaguez total pela beleza. O personagem não consegue diferenciar e identificar o que é sua extensão e o que não é. Como se o sujeito, no caso Narciso, não conseguisse elaborar o que Lacan chamou de estádio do espelho, que, de maneira resumida, poderíamos entender como a capacidade da criança tomar consciência de que a imagem refletida no espelho representa ela mesma.

Essas questões de interpretações e ruídos nas traduções também estão presentes na recepção dos textos de Krauss sobre a condição pós-meio. A maioria dos artigos e textos dessa fase mais recente, dos anos 2000 até hoje, não foram publicadas em nossa língua⁶⁹. Quando citados, geralmente são versões do próprio autor. Com isso, surgem algumas interferências, que podem modificar a compreensão dos argumentos da crítica americana.

O principal ponto envolve a tradução dos termos *medium* e *media*. São palavras próximas, mas, devido ao desenvolvimento da tecnologia e das técnicas de comunicação, acabaram adquirindo significados distintos. *Medium*, segundo o dicionário inglês-português *Collins Gen* (1993), possui três possibilidades de tradução: média, meio e médium (pessoa). Já *media*, que em alguns casos pode ser usada como plural de *medium*, geralmente se refere aos meios de comunicação de massa, a chamada mídia em português. A própria autora chama a atenção para essa possível confusão em alguns de seus textos. No livro *Voyage on the North Sea*, ela utiliza uma nota de rodapé para esclarecer o sentido no qual usa essas palavras: “Ao longo deste texto, utilizarei meios (*mediums*) como plural de meio (*medium*) para evitar confusão com mídia (*media*), que reservo para as tecnologias de comunicação indicadas por este último termo.” (KRAUSS, 1999, p. 57 – tradução nossa⁷⁰). Já no livro *Under Blue Cap* (2011), dentro da própria narrativa, ela destaca: “Meio e mídia são o que os franceses chamariam de ‘falsos amigos’ – traduções francesas para palavras em inglês que não são estritamente sinônimos.” (KRAUSS, 2011, p. 33 –

⁶⁹ Destacamos a dissertação de mestrado de Leonardo Nones Santos, defendida em 2019 na Escola de Comunicação e Artes da USP, na qual o autor realiza a tradução de três importantes textos sobre a questão do pós-meio. O primeiro, *Arte na era da condição pós-meio* de 1999, (no original: *A Voyage On the North Sea: art in the age of the post-medium condition*. New York: Thames & Hudson, 1999.) O segundo *Reformulando o meio*, também de 1999. (No original: *Reinventing the Medium*. Critical Inquiry, Chicago, n.25, winter, 1999, p.289-305.) E o terceiro: “Dois momentos da condição pós-meio” de 2006 (*Two Moments from the Post-Medium Condition*. October, v. 116 spring, 2006, p. 55-62). Estas são as únicas traduções completas para o português que a pesquisa encontrou desses textos mais recentes de Rosalind Krauss.

⁷⁰ No original: “Throughout this text I will use *mediums* as the plural of *medium* in order to avoid a confusion with *media*, which I am reserving for the technologies of communication indicated by that latter term.” (KRAUSS, 1999, p. 57)

tradução nossa⁷¹). Apesar dessas claras indicações, a maioria das traduções para o português do conceito de “*post-medium condition*” utiliza a expressão “condição pós-midiática”. Pode parecer um detalhe sutil, mas faz toda a diferença nas análises das imagens em movimento e na compreensão do termo dentro do pensamento da autora.

Para muitos estudiosos, principalmente os ligados à comunicação, os termos videoarte e televisão são quase sinônimos. Por exemplo, no catálogo da famosa exposição *Videoart* no *Institute of Contemporary Art* (ICA), da Universidade da Pensilvânia, nos EUA, em 1974, o crítico David Antin afirma que: “a televisão assombra essa exposição, pois deve assombrar qualquer exibição de videoarte” (ANTIN, 1975, p. 58 – tradução do autor⁷²). No Brasil, Walter Zanini, um dos principais incentivadores da utilização de novos meios e tecnologias no desenvolvimento artístico, também compartilhava um pensamento próximo, como pode ser verificado em alguns de seus artigos que abordam a utilização do vídeo como um meio subjetivo de produzir arte.

A televisão, entretanto, desde a sua primeira hora, não explorou todas as suas concisões genéticas. Utilizada comercialmente, converteu-se em elemento de massificação e em arma incomparável a serviço do poder político e econômico, pouco importando a ideologia do sistema implantado. A videoarte, embora o quadro delimitado em que se desenvolve a sua pesquisa e a sua influência, coloca-se no plano revolucionário da multimídia, beneficiária da *dialética impecável* dissidente de Marcel Duchamp diante do fenômeno expressivo/comunicativo da arte tradicional. (ZANINI, [1978] 2013, p. 160)

De fato, há uma associação um tanto nebulosa e nem sempre muito bem definida entre a videoarte, a televisão (como meio de comunicação de massa) e o televisor (eletrodoméstico que serve como suporte para a exibição de informações). A ideia de distribuição de videoarte via TV a cabo, defendida por Walter Zanini, nunca se concretizou de fato, pelo menos no Brasil. Para ele: “O sistema de televisão a cabo, diante das grandes emissoras comerciais e estatais, permite e permitirá trazer uma situação de maior abertura para o público” (ZANINI, [2012 / 2013] 2013, p. 152). Apenas em alguns poucos países da Europa e em algumas cidades americanas houve, por um curto período, alguma exibição pública de trabalhos de arte através da transmissão em televisão

⁷¹ No original: “Medium and media are what the French would call “false friends”- French look-alikes for English words that are strictly not synonymous.” (KRAUSS, 2011, p. 33)

⁷² No original: “Yet television haunts this exhibition, as it must haunt any exhibition of video art” (ANTIN, 1975, p. 58).

comercial.⁷³ A associação entre videoarte e televisão é mais complexa, como já apontava Krauss, também em meados da década de 1970:

O vídeo depende – como tudo que se queira experimentar – de um conjunto de mecanismos físicos. Talvez seja mais simples dizer que esse dispositivo – em seus níveis presentes e futuros de tecnologia – compreende o *medium* da televisão e nada a acrescentar. Entretanto, no contexto do vídeo, a facilidade de defini-lo nos termos de seus mecanismos não aparece coincidir com a exatidão (KRAUSS, [1976] 2008a, p.146)

Nos anos 1970, o aparelho de televisão era o único meio através do qual os trabalhos em vídeo se tornavam visíveis. Hoje em dia, devido aos avanços tecnológicos, existem outras maneiras de exibição, como a projeção digital. Todavia, isso não cria, necessariamente, qualquer tipo de ligação com a transmissão (*broadcasting*) dos grandes meios de comunicação. Pelo contrário, poucos foram os artistas, tanto nos Estados Unidos quanto no Brasil, que, no início dessas experimentações, de fato trilharam esse caminho. Assim, ao traduzir o conceito de Krauss como "condição pós-midiática", como fizeram alguns pesquisadores, automaticamente se faz uma associação do vídeo com os meios de comunicação e a indústria cultural. Esta é uma corrente quase hegemônica nos estudos sobre videoarte no Brasil.

Um dos primeiros pesquisadores a utilizar a “condição pós-meio” como referência no Brasil foi Arlindo Machado. Professor de semiótica e um dos principais teóricos brasileiros da relação entre tecnologia, comunicação e arte, Machado, no começo dos anos 2000, difundiu a tese da artemídia em nosso país. Em sua concepção, a artemídia incluiria as relações entre arte e tecnologia, mas direcionadas aos meios de comunicação de massa, incluindo as novas ferramentas e possibilidades de comunicação em rede, que ainda estavam sendo desenvolvidas e exploradas na época, como a internet móvel, a internet das coisas etc. Segundo Machado:

Stricto Senso, o termo compreende, portanto, as experiências de diálogo e colaboração e intervenção crítica nos meios de comunicação de massa. Mas, por extensão, abrange também quaisquer experiências artísticas que utilizem os recursos tecnológicos recentemente

⁷³ Vale ressaltar a iniciativa da Galeria de Arte Global, de propriedade da TV Globo, com a curadoria de Raquel Arnaud e Franco Terranova, que funcionou em São Paulo entre os anos de 1973 e 1983. Para a divulgação das exposições em cartaz eram exibidos anúncios em horário nobre dentro da programação da TV Globo. Em alguns casos, os próprios artistas que estavam expondo criavam e dirigiam essas peças publicitárias.

desenvolvidos, sobretudo nos campos da eletrônica, da informática e da engenharia biológica. (MACHADO, 2007b p. 7)

Sob esse ponto de vista, a videoarte é apenas uma das diversas possibilidades da artemídia. Como o próprio autor destaca, o uso desse termo englobaria e extrapolaria as expressões anteriores, como "arte & tecnologia", "artes eletrônicas", "arte-comunicação", "poéticas tecnológicas" etc. (MACHADO, 2007b, p. 8). Já pesquisadora Suzete Venturelli, a partir dessa definição de Machado, propõe, em seu livro *Arte: espaço_tempo_imagem*, a utilização deste termo como substituto para as definições de videoinstalação e videoarte (VENTURELLI, 2011, p. 49). Entretanto, se repararmos bem, a principal característica aglutinadora desse conceito não é nem estética nem está relacionada à história da arte, mas sim a um aspecto técnico. A análise da artemídia parte principalmente de aspectos comunicativos e semióticos.

[...] a artemídia representa hoje a metalinguagem da sociedade midiática, na medida em que possibilita praticar, no interior da própria mídia e de seus derivados institucionais (portanto não mais nos guetos acadêmicos ou nos espaços tradicionais da arte), alternativas críticas aos modelos atuais de normatização e controle da sociedade. (MACHADO, 2007b p. 17)

Ou seja, por mais que na tradução para o português a palavra "arte" esteja na frente, a mídia desempenha um papel preponderante e central. Talvez seja por esse motivo que, na língua inglesa, onde a expressão surgiu, a palavra "mídia" aparece primeiro (*media art*). Seguindo essa linha de raciocínio, este parece ser um dos principais motivos para se considerar os meios de comunicação de massa nessas análises, mesmo quando a obra não faz referência direta a eles.

Quando Machado escreve o artigo *O cinema e a condição pós-midiática*, um dos primeiros textos a abordar o conceito de Rosalind Krauss no Brasil, é compreensível, pela trajetória de sua pesquisa, que ele tenha traduzido o termo "medium" como "mídia". Dessa forma, ele consegue reunir, como algo único, duas ideias que são próximas, mas distintas. “É isso que Krauss chama de ‘condição pós-midiática’: as obras agora já não são mais media specific; elas são maiores que os meios, elas os atravessam e os ultrapassam.” (MACHADO, 2008a, p. 71). Não é que os trabalhos sejam maiores que o meio; em alguns casos, até podem ser. Mas o que a crítica americana está dizendo é que as obras contemporâneas articulam mais de um meio, como uma espécie de montagem. Assim, segundo sua visão, o meio se torna impuro, e já não é possível analisar um trabalho

a partir da referência que um único suporte normalmente carrega. Enquanto o ideal greenberguiano pensava na clareza e na limpeza do meio, chegando aos seus elementos essenciais e singulares, o que Krauss está dizendo é que esse tipo de visão crítica já não corresponde mais aos trabalhos contemporâneos. Como ela mesma aponta em um de seus textos sobre a “condição pós-meio”, a partir da análise do trabalho do artista belga Marcel Broodthaers: “[...] o triunfo da águia anuncia não o fim da arte, mas o término das artes individuais como meio específico” (KRAUSS, 1999, p. 12 – tradução nossa⁷⁴). Nesse sentido, o que se esvai é a sua especificidade, e não o meio.

Já a expressão “pós-mídia” tem outra conotação, com origens e significados distintos do conceito de “pós-meio” empregado por Krauss. Uma dessas utilizações da expressão “pós-mídia” foi desenvolvida pelo filósofo Félix Guattari, no início dos anos 1990. Para ele, que, junto com Gilles Deleuze, na década de 1980, desenvolveu o princípio do rizoma⁷⁵, a ideia de “pós-mídia” seria uma aposta no desenvolvimento dos meios de comunicação de maneira descentralizada e autônoma, seguindo a lógica do pensamento rizomático, sem uma hierarquia definida. A própria ideia de um pensamento rizomático, sem uma linha de continuidade bem delimitada, é antagônica à concepção de linearidade, como, por exemplo, vimos no pensamento de uma história da arte sem grandes rupturas. A partir da observação de que a sociedade vinha avançando e, conseqüentemente, alcançando uma democratização no acesso às tecnologias de comunicação digitais, para Guattari essas grandes estruturas de comunicação iriam dar lugar a uma nova forma de organização, menos verticalizada e controladora. Assim, em suas palavras:

A partir desse momento, podemos esperar por uma transformação do poder da mídia de massa que supere a subjetividade contemporânea, e pelo início de uma era pós-mídia de reapropriação coletiva-individual e uso interativo de máquinas de comunicação de informação, inteligência, arte e cultura. (GUATTARI, [1990] 2013, p. 27 – tradução nossa⁷⁶)

⁷⁴ No original: “And in this cover then, the triumph of the eagle announces not the end of art but the termination of the individual arts as medium / specific” (KRAUSS, 1999, p. 12)

⁷⁵ “O rizoma é um modelo relacional no qual cada agente comunicativo pode entrar em relação com qualquer outro agente comunicativo sem passar por um centro e sem submeter a qualquer tipo de hierarquia na distribuição da informação.” (BERARDI, 2019, p. 92)

⁷⁶ No original: “From that moment on, we can hope for a transformation of mass-media power that will overcome contemporary subjectivity, and for the beginning of a post-media era of collective-individual reappropriation and an interactive use of machines of information communication, intelligence, art, and culture.” (GUATTARI, [1990] 2013, p. 27)

Com essa ideia, Guattari propõe um caminho alternativo e independente para as experiências sociais com os veículos de informação. “Ele intuía algo à frente do seu tempo, intuía uma sociedade capaz de substituir as mídias molares de tipo cêntrico por mídias moleculares de tipo reticular”, destacou o filósofo italiano Franco “Bifo” Berardi⁷⁷, a respeito dessa sociedade pós-midiática de Guattari⁷⁸. Bifo, que havia participado ativamente de experiências de rádios comunitárias em Bolonha no final da década de 1970 e início dos anos 1980, ao mesmo tempo que manteve uma troca intelectual com Guattari, diz que a visão de “pós-mídia” do pensador francês:

“[...] se referia às primeiras manifestações do princípio de rede: o movimento das rádios livres, depois as experiências de comunidades telemáticas que, ao longo dos anos 1980, floresceram em ambientes eletrônicos, como o *Well* californiana ou como as BBS que, na segunda metade dos anos 1980, difundiram-se não só nos Estados Unidos” (BERARDI, 2019, p. 93).

Dessa maneira, fica bastante claro que a ideia de “pós-mídia” não possui nenhuma relação com a “condição pós-meio”. Elas até podem ser complementares e até estarem presentes, por exemplo, em um mesmo objeto artístico, mas não devem ser tratadas como sinônimos. O mesmo ocorre com o conceito de artemídia. São três definições distintas que obedecem a lógicas diferentes e se referem a aspectos distintos. A ideia de “pós-mídia” está relacionada à ampliação dos agentes e formas de comunicação de massa, sem condicionar nenhuma vinculação artística. Já o conceito de “pós-meio” faz parte de um processo de pesquisa que, como vimos acima, Rosalind Krauss desenvolve desde a década de 1970,

⁷⁷ A Rádio Alice, que era sintonizada em 100,6 MHz na cidade de Bolonha, Itália, durante alguns anos da década de 1970, foi um importante exemplo das experiências das rádios livres que surgiram na Europa neste mesmo período. A Alice defendia uma posição de esquerda com base nas ideias do marxismo autonomista ao mesmo tempo que questionava o monopólio estatal da RAI (*Radiotelevisione Italiana*). Dentre os seus integrantes destacamos o filósofo Franco Berardi, conhecido também pelo apelido de “Bifo”. Após a experiência da Rádio Alice e toda a repressão que o governo italiano impões, Bifo se refugia em Paris, onde se aproxima do círculo de Félix Guattari.

⁷⁸ Esse interesse de Guattari por meios de comunicação alternativos, como uma forma de substituição e conquista de liberdade, já vinha se desenvolvendo desde o final dos anos 1970. Ele acompanhou com entusiasmo e interesse as experiências das rádios livres. Em um artigo publicado em 1978 na revista *Nouvelle Critique*, no qual comenta essas iniciativas na Europa de rádios livres, o filósofo afirma que: “Nas rádios livres italianas, os debates sérios são frequentemente interrompidos ao vivo por intervenções violentamente contraditórias, humorísticas ou mesmo poético-delirantes [...] Todas essas ‘preliminares’ relacionadas à qualidade dos porta-vozes, ao conteúdo das mensagens e à forma de expressão se unem. Os ‘localistas’, os militantes e os modernistas têm em comum o fato de que, de uma forma ou de outra, eles se veem como *especialistas*: especialistas do contato, da palavra de ordem, da cultura, da expressão... Ora, precisamente o caminho aberto pelos fenômenos das rádios livres parece ser contrário a qualquer espírito de especialização. O que se torna específico com elas são os agenciamentos coletivos de enunciação que absorvem, ‘atravessam’ as especialidades. (GUATTARI, [1978] 2024 p. 293)

procurando ampliar as possibilidades de significados das categorias e dos meios relacionados à arte. Ela buscou problematizar as diversas transformações ao longo deste período, desde a proposição da expansão da categoria de escultura, passando pela introdução de aspectos psicológicos em um meio (narcisismo da videoarte), até chegar, no século XXI, ao conceito de pós-meio. Já a artemídia, que, de forma resumida, poderíamos dizer ser a utilização criativa dos meios de comunicação de massa e de suas tecnologias com fins artísticos, pretende, pelo menos em seu discurso, ser mais ampla e inclusiva. Uma arte em consonância com o mundo contemporâneo. “Se toda arte é feita com os meios de seu tempo, as artes eletrônicas representam a expressão mais avançada da criação artística atual e aquela que melhor exprime sensibilidades e saberes do homem da virada do terceiro milênio.” (MACHADO, 2002, p. 21). Porém, por mais que o conceito de artemídia abarque diversas categorias e busque ser o mais plural possível, existe um fator unificante e até certo ponto excludente: a mídia. Por essa linha de raciocínio, essa característica desempenharia o papel de especificidade do meio, assim como a planaridade da tela foi para a pintura modernista.

Por esses motivos, a tradução do conceito de *medium* para mídia e, consequentemente, “pós-midiático”, acaba gerando confusão e, de certa maneira, indo contra o cerne da questão da crítica americana. Entretanto, como já foi dito acima, a penetração das ideias de Krauss no Brasil, ligadas às imagens em movimento, nesse período, foram fortemente influenciadas pela visão de Machado. Como consequência, diversos textos que também se baseiam nas ideias da crítica americana seguem essa mesma tradução e associação. Este é o caso de Christine Mello e de seu conceito de extremidades, no qual analisa a experiência do vídeo na arte contemporânea: “A noção de extremidades do vídeo, ou o seu processo de expansão na arte, parte tanto dessas afirmações de Krauss quanto das afirmações de Arlindo Machado sobre o vídeo” (MELLO, 2008, p. 28). Mello realiza uma leitura interessante das ideias de Krauss, mas mantendo o foco na questão da mídia como sinônimo de meio. Segundo a interpretação de Mello:

Para ela [Rosalind Krauss], só é possível pensar a estética contemporânea considerando a mídia como fator agregador, tanto na sociedade quanto no campo geral da criação artística. Para tanto, ela afirma ser necessário expandir o espaço das produções significantes e abandonar a análise de cada uma das obras em separado ou a análise de cada uma das mídias em seus contextos específicos de linguagem. (MELLO, 2008, p. 27)

É interessante observar que a ideia do abandono de um modelo de análise por linguagens está bem clara no trecho destacado acima do livro de Mello. Segundo a autora, esse seria um de seus nortes, junto também com a pesquisa de Arlindo Machado sobre vídeo e artemídia. Em suas palavras: “[...] numa visão coextensiva à formulada por ele [Machado] e Krauss, é possível verificar que as novas consequências da arte em circuitos midiáticos, mais do que nunca, levam à percepção das linguagens não no seu contexto particular, ou como mensagens específicas [...]” (MELLO, 2008, p. 28). Todavia, o seu estudo acaba por reforçar justamente o oposto, ao analisar apenas o universo do vídeo. Um dos possíveis motivos para esse ponto cego é justamente a confusão de tradução e, conseqüentemente, a associação desses dois conceitos diferentes como uma coisa só. O que afastaria essa ideia de outros suportes de imagem em movimento tradicionalmente utilizados nas artes visuais e a aproximaria dos meios de comunicação de massa.

É preciso tomar cuidado com esse processo de hibridização e confluência de linguagens e conceitos, pois pode-se acabar caindo em certas armadilhas e generalizando aspectos distintos como algo único. Dessa maneira, ao tomar o meio como sinônimo de mídia, abre-se a possibilidade de interpretar a televisão como mais uma dessas possíveis semelhanças. Por exemplo, algumas páginas à frente, Mello irá afirmar: “Nas extremidades do vídeo é possível observar, por exemplo, tanto a videoarte desconstruindo a televisão (nos anos 1970) quanto o vídeo digital desconstruindo o cinema (nos anos 1990)” (MELLO, 2008, p. 33). Por tudo o que já debatemos e ainda iremos abordar nesta tese, não nos parece muito factível a ideia de que esses trabalhos de videoarte estivessem desconstruindo a televisão. Pelo contrário, como já argumentamos anteriormente, poucos foram os casos de obras, nesse período, que buscaram problematizar e ou mencionar esse meio de comunicação. Mas, curiosamente, essa associação esteve sempre presente em diversas análises, quase como um desejo inconsciente dessas críticas. Essa conexão é levada ao extremo ao considerar que a primeira utilização do “vídeo como prática de arte no Brasil tem origem no ano de 1956, por conta das intervenções midiáticas e dos gestos performáticos do artista Flávio de Carvalho (1899-1973) na televisão brasileira” (MELLO, 2008, p. 77). No entanto, o primeiro aparelho de gravação em videoteipe foi criado neste mesmo ano, na Califórnia, pela empresa AMPEX (ALMEIDA, 1985, p. 16). Ou seja, por esse pensamento, a videoarte surge antes da tecnologia da fita de vídeo. Voltaremos a este ponto mais adiante.

Outros autores também acabam se apropriando e reproduzindo essa tradução. Este é o caso, por exemplo, do artigo da curadora Paula Alzugaray, intitulado *Universo em contenção: o vídeo na arte contemporânea*, no qual analisa trabalhos de artistas contemporâneos brasileiros como Cinthia Marcelle, Lia Chaia e Cao Guimarães. Segundo Alzugaray: “Do cinema expandido de Gene Youngblood ao conceito de arte pós-mídia de Krauss, passando pela concepção do vídeo como território ‘entre imagem’ no caminho das artes visuais e o audiovisual, a terminologia do campo expandido tornou-se um moto contínuo da teoria da arte contemporânea” (ALZUGARAY, 2015, p. 177). Outro exemplo desse ruído de tradução entre “condição pós-meio” e “pós-mídia” ocorre no livro *Poesia e Videoarte*, de Katia Maciel e Renato Rezende, onde os autores defendem a tese de que o cinema se aproxima mais da literatura, enquanto a videoarte realizaria uma ligação com a poesia, em um conceito ampliado dessa linguagem poética (MACIEL; REZENDE, 2013, p. 35). Para isso, eles se baseiam principalmente nas teorias de três pensadores: Antônio Risério, em sua pesquisa poética em ambiente digital; Arlindo Machado, em relação aos seus estudos sobre a videoarte e artemídia; e, por fim, Rosalind Krauss, a partir de seu trabalho de dilatação das definições dos campos tradicionais da arte. As ideias do campo ampliado, assim como o debate sobre o meio, são trazidas justamente para justificar a tese dos autores em uma proposta de novas fronteiras para a poesia. Desta maneira, Maciel e Rezende apontam: “Quase vinte anos mais tarde, em 1999, num ensaio em que estuda a questão da condição pós-midiática da obra de arte contemporânea através de uma análise da obra do ‘(ex) poeta’ belga Marcel Broodthaers, Krauss retorna criticamente à questão da crise do meio” (MACIEL; REZENDE, 2013, p. 19). Assim, através dessa tradução, de maneira implícita, toda a questão da comunicação de massa e suas próprias problemáticas são trazidas. Seguindo essa linha de raciocínio, o próprio conceito de artemídia e condição pós-midiática também acabam se misturando, criando uma grande confusão. No caso da pesquisa de Maciel e Rezende, uma das consequências é que, mais uma vez, a leitura feita traz como sinônimos as palavras vídeo e TV: “Segundo Krauss, assim como o princípio da Águia, de Broodthaers, a TV proclama o fim da especificidade dos meios, inaugurando uma condição cultural pós-midiática, que foi compreendida e utilizada pelos artistas” (MACIEL; REZENDE, 2013, p. 20).

O curioso disso tudo é que essa hibridização, esse campo ampliado ou o alargamento das fronteiras, é uma característica da arte contemporânea e de suas práticas. Todavia, algo

que chama a atenção nessas análises — e que talvez seja um dos motivos que provocam essa confusão — é que, geralmente, a proposta de dilatação da linguagem quase sempre a ser trabalhada é justamente a da outra linguagem em referência, que não é a arte. Por exemplo, no caso da pesquisa de Mello, que vimos acima, isso acontece com a comunicação. Já no caso do livro de Katia e Renato, com a poesia. Assim, ocorre um fenômeno onde os conceitos de outras áreas são expandidos, mas os das artes continuam estanques. Por exemplo, seguindo a trilha proposta pelo livro *Poesia e Videoarte*, se a arte também sofresse essa problematização, uma série de experiências desenvolvidas por músicos e poetas, em Super-8 e com audiovisual, poderiam ser incluídas. Além disso, é importante ressaltar que os principais defensores do Super-8 no Brasil, principalmente na década de 1970, eram sim poetas: Torquato Neto e Wally Salomão, que, além de produzirem seus próprios filmes, divulgavam e incentivavam essa produção experimental por meio de suas colunas em periódicos nacionais. A seguir, iremos resgatar um pouco da historiografia das imagens em movimento, focada no circuito das artes visuais.

2.5 – Questões da historiografia das imagens em movimento no Brasil

A historiografia das imagens em movimento no Brasil geralmente é dividida em grupos, que são separados de acordo com o suporte em que a obra foi captada e / ou exibida. Assim, acabam por existir histórias distintas, que, às vezes, se entrecruzam. As narrativas são construídas de maneira bastante específica: uma história da videoarte, distinta da história dos filmes de artistas, e assim por diante. Por conta disso, precisaremos percorrer esses caminhos, que se julgam distintos, para compreender de forma ampla a utilização de trabalhos com imagens em movimento nas artes visuais. Todavia, sempre que possível, procuraremos nos distanciar dessa divisão. Para isso, iremos adotar como nosso guia o aspecto cronológico.

É importante ressaltar que o objetivo desta seção não será o de enumerar e comentar todos os trabalhos com imagens em movimento no universo das artes visuais brasileiras deste período. Esta tarefa enciclopédica, além de exigir um trabalho mais direcionado para sua realização, também se torna bastante determinista, correndo o risco de esquecer ou

negligenciar uma obra ou um artista. É da própria natureza da história da arte a sua frequente revisão e reescritura. Por esses motivos, iremos pontuar e problematizar obras e eventos que consideramos importantes nesta visão macro da história de nosso objeto.

Apesar de alguns pesquisadores (KAC, 2004, p. 396 & MELLO, 2008, p. 77 & MAIA, 2015, p. 120) apontarem como marco inicial da videoarte no Brasil a aparição de Flávio de Carvalho em um programa de televisão em 1956, o que consequentemente seria o começo da utilização das imagens em movimento no universo das artes visuais, não compartilhamos dessa tese pelos seguintes motivos: primeiro, como veremos mais adiante, a tecnologia do vídeo surge neste mesmo ano nos Estados Unidos, mas no Brasil ela só chega alguns anos depois. Ou seja, por essa lógica, a videoarte teria surgido antes mesmo da existência da tecnologia necessária para sua criação. Podemos argumentar que essa seria uma visão em campo ampliado e que o embrião da videoarte já estaria contido nessa aparição de Carvalho em um programa de TV. Entretanto, segundo o que consideramos videoarte — que seria a utilização subjetiva da tecnologia do vídeo, tal como foi explorada por artistas como Nam June Paik e Wolf Vostell, considerados os primeiros a se apropriar desses veículos de maneira subjetiva — não nos parece que esse tenha sido o caso do artista brasileiro. O simples fato de Carvalho participar de um programa de televisão, mesmo que tenha mostrado seu trabalho artístico em outros suportes, demonstra muito mais uma forma de divulgação do que a intenção de expressar uma poética ou construir uma linguagem, como entendemos a videoarte e, consequentemente, a utilização das imagens em movimento no âmbito das artes visuais. Carvalho não estava em posição de domínio criativo e comando sobre os técnicos dentro do programa televisivo, ele era mais uma atração dentro de uma série de outras variedades. O próprio crítico Walter Zanini, que conheceu pessoalmente Carvalho, ressalta esse objetivo de publicidade de suas vestes para os trópicos.

Não nos parece crível ou cabível haver sido criada uma situação, em alguns minutos de entrevista no seu ateliê, documentada por algumas fotos, que possa ter levado o artista a fazer parte da história do vídeo em nosso ambiente. Nos atos performáticos reconhece-se sua contribuição incontestável. No caso, o que estava em sua intenção era a apologia da funcionalidade da roupa que exibia” (ZANINI, 2018, p.249)

Assim sendo, tomaremos como o início do nosso recorte da utilização das imagens em movimento por artistas visuais o filme *La nouvelle création* (1967), de Lygia Pape. A

escolha por esta obra se deve ao fato de considerarmos este o primeiro trabalho desenvolvido e realizado com a intenção de ser uma obra de uma artista visual utilizando imagens em movimento. Outros projetos e até mesmo outros filmes já tinham sido feitos, inclusive pela própria Pape, como, por exemplo, a vinheta da Cinemateca do MAM-Rio, que ela criou em 1965 por encomenda de Cosme Alves Neto, então diretor deste departamento do museu carioca. Nesta peça, Pape realiza a decupagem da palavra cinemateca, tendo como trilha sonora o mugido de uma vaca retirado do filme *Vidas Secas* (1963), de Nelson Pereira dos Santos. Apesar de toda a sua criatividade e irreverência, e de este trabalho constar nas filmografias oficiais de Lygia Pape, seu objetivo principal está fora do campo artístico.

Ainda no sentido de uma obra audiovisual criada por um artista plástico, que exerce função de propaganda e divulgação, tal como o filme da Cinemateca de Pape, é importante destacar a criação de Fernando Lemos para a vinheta da TV Cultura de São Paulo. Em reportagem publicada na revista GAM, esse trabalho é descrito da seguinte maneira: “Símbolo animado de aproximadamente 30 segundos, ligado à apresentação da estação. A estrutura e a lógica do símbolo são visualmente abertas ao telespectador: ele se constrói e se explica através da sugestão da análise magnética” (GAM, 1968, n.º 16). Apesar de toda a sua criatividade, na busca pela construção de uma animação em preto e branco utilizando apenas recursos gráficos, a peça tem uma finalidade específica de informar e marcar a televisão da Fundação Padre Anchieta de São Paulo, que era transmitida no canal 2 do sinal aberto de teledifusão.

Voltando a *La nouvelle création*, apesar de Pape explorar de maneira semelhante o que podemos chamar de dissonância entre o campo visual e a banda sonora, como na vinheta da Cinemateca do MAM, a sua poética é totalmente independente. O filme, que foi criado para participar de um festival em Montreal, no Canadá, tem apenas 50 segundos. Nele, a artista se apropria de imagens de uma caminhada espacial de um astronauta da NASA e as associa a uma trilha sonora bastante peculiar. Segundo o relato da própria artista:

Imaginei o homem não mais só sobre a terra, mas no espaço, pois começavam as grandes viagens interplanetárias. [...] ele surge (em branco/preto) na tela, evoluindo no espaço como um feto ligado à nave / útero por um cordão umbilical. Ele faz algumas evoluções e de repente a tela fica toda vermelha (em uma viragem) e ouve-se o choro de um bebê – nascia o novo homem: La Nouvelle Creation. (PAPE, 2012, p. 328)

Ao mesmo tempo que a obra trabalha com a metáfora do nascimento desse "novo homem" forte, tecnológico e espacial, que busca conquistar e "colonizar" novos territórios no espaço sideral, as imagens sem gravidade, associadas ao choro de uma criança, revelam um sentimento de grande fragilidade. Dessa maneira, aquele ser com a roupa de astronauta, quase como um robô, passa a ser humanizado, com seus sofrimentos e dores.

O filme de Pape, feito em película de 35 milímetros, é inteiramente construído na sala de montagem, sem a necessidade de câmera, equipe de filmagem ou fotógrafo. Na moviola⁷⁹, a partir da manipulação de um material pré-existente produzido pela agência espacial americana, a artista constrói toda a narrativa da obra, sincronizando-a com o áudio de um choro de criança.

Assim, ao nos apropriarmos da metáfora do nascimento que o filme de Pape traz, propomos a adoção deste trabalho como o ponto inicial de "nascimento" do uso das imagens em movimento no universo das artes visuais brasileiras. Independentemente de seu suporte ou bitola, o que esses trabalhos realizados por artistas visuais trazem, em última instância, é a incorporação de novos sentidos para o campo das artes, aumentando, assim, as possibilidades poéticas de cada pesquisa e artista de maneira individual. Não se trata de artistas visuais tentando ser diretores de TV ou de cinema, mas sim de artistas que acrescentam outras linguagens e formas de expressão à sua pesquisa. Como destacou a crítica Aracy Amaral em um texto sobre a exposição pioneira que organizou nos anos 1970, *Expoprojeção 73*:

o artista plástico sempre trabalhou com o espaço e passar a incursionar pelo 'tempo' - como era o desafio representado pelo super-8 ou 16mm ou mesmo em experimentações com criações em áudio – significava uma dimensão nova a ser vencida, e neste último caso não mais apenas visual. (AMARAL, 2013a, p.30)

Esses novos campos de atuação e experimentação foram gradualmente sendo explorados por artistas plásticos, mas, como Amaral destaca acima, essa nova dimensão a ser vencida também esbarrava em questões financeiras e técnicas. Talvez seja por esse motivo que Pape tenha sido uma das pioneiras no Brasil a manipular as imagens em movimento, pois ela tinha pleno conhecimento do funcionamento da engrenagem da produção

⁷⁹ Máquina que era utilizada na montagem de filmes em película. Geralmente no formato de uma mesa, a moviola ficava em uma sala exclusiva onde ocorria todo o processo de seleção, corte e junção dos pedaços da película cinematográfica que forma o filme.

cinematográfica, com suas divisões e etapas, que são bem diferentes do labor de um artista plástico. Durante o início da década de 1960, Pape se dedicou a uma atividade profissional voltada para o cinema, tendo colaborado tanto na criação visual quanto nas montagens de diversos filmes do chamado Cinema Novo brasileiro. Dessa maneira, ela se capacitou e adquiriu o conhecimento técnico necessário.

Apesar de um dos pontos centrais da nossa tese ser justamente contrário à divisão dessas obras pelo seu suporte — pois, com isso, acabaríamos reforçando uma ideia de especificidade do meio —, é importante destacar que toda essa manipulação de uma nova matéria, no caso, a película cinematográfica, exigia também um mínimo de conhecimento técnico. Com isso, foram poucos os artistas que experimentaram realizar trabalhos em formatos considerados profissionais, como as películas de 35mm e 16mm. O uso desses suportes geralmente exige o envolvimento de outros profissionais, como fotógrafos, montadores e técnicos de laboratório, entre outros.

Além do trabalho de Lygia Pape mencionado acima, destacamos também, já no início da década de 1970, dois registros em 16mm de ações de Arthur Barrio: *Situação T/T. I* ou *Registro*, ambos fotografados por César Carneiro, com os quais o artista participou da mostra *Information* (1970) no MoMA de Nova York. Barrio ocupa uma posição bastante singular no cenário brasileiro, pois não considera seus filmes como obras de arte. Em um depoimento, o artista relata:

O registro de meu trabalho através de fotos, filmes etc., é encarado apenas pelo sentido de informação do mesmo, sendo que nunca em sua totalidade, já que fotos, filmes, etc., nunca registram todos os aspectos de uma pesquisa, de um trabalho já que alguns desses trabalhos estendem-se por semanas, meses, etc. Portanto nego em função de meu trabalho o enquadramento da foto, filme, etc., como situação de obra de arte ou suporte em função do mesmo, pois que independentemente dos recursos de registro, o trabalho é levado a efeito, desligando-o ou não desse cordão informativo a meu bel-prazer [...] (CANONGIA, 1981, p. 34)

Apesar dessa posição de Barrio, que poderíamos interpretar de maneira semelhante à forma como olhamos para a aparição de Flávio de Carvalho em um programa de TV, apenas com o intuito de divulgação, existe uma diferença importante entre esses dois casos. Barrio, mesmo negando o caráter de obra desses filmes, deixa claro que há neles uma preocupação e um controle estético da imagem criada, que, no seu caso, seria uma busca por uma estética da precariedade. Como ele mesmo ressalta: “Não vejo por que o

registro tenha de estar ligado a aspectos técnicos perfeitos” e complementa, exemplificando justamente com esses dois filmes nos quais participou dessa mostra em Nova York: “[Eles] englobam justamente uma precariedade técnica riquíssima pelos dados de informação que transmitem ao espectador.” (CANONGIA, 1981, p. 34). Ou seja, por mais que a imagem projetada tenha uma aparência de imperfeição, ela é o resultado dessa pesquisa poética do autor, que, mesmo terceirizando o registro para outra pessoa, no caso o fotógrafo César Carneiro, mantém a orientação e direção presentes nesses registros.

A ideia da imperfeição, desses ruídos nas imagens em movimento, também é explorada em um trabalho importante e singular na trajetória de Arthur Barrio, o objeto *De dentro para fora*, também de 1970. Ele consiste em uma televisão ligada, mas não sintonizada em nenhuma estação, apenas com os chuviscos característicos dessa imperfeição, coberta por um lençol branco. Esse é um dos primeiros trabalhos na arte brasileira a se apropriar do aparelho de televisão e de todo o simbolismo que esse meio de comunicação de massa representa. Para a professora e crítica de arte Glória Ferreira, este trabalho de Barrio “[...] é exemplar no sentido de acusar o véu que permite ao dispositivo televisivo fabricar acontecimentos e informação, sobretudo quando a televisão se torna aparelho ideológico” (FERREIRA, 2009, p. 107). De certa maneira, o lençol tenta esconder a própria imperfeição do uso do aparelho de TV, mas, com isso, cria outra camada na imagem, outro ruído.

A apropriação desse eletrodoméstico pode ser lida como uma crítica perspicaz a um modo de vida que a indústria cultural, com seus meios de comunicação de massa, estava impondo à sociedade. Esta análise, de certo modo, também pode ser estendida ao ambiente da Tropicália, de Hélio Oiticica, composto pelos penetráveis *PN 2 Pureza é um mito* e *PN 3 Imagético*, que também contam com uma televisão instalada no espaço. E é justamente por essa apropriação que pesquisadores como Christine Mello apontam essas experiências como precursoras dos trabalhos realizados com vídeo alguns anos depois.

A questão da precariedade que Barrio investiga em seus trabalhos, e que também foi explorada por diversos outros artistas, de certa maneira revela as dificuldades de acesso a tecnologias e instrumentos que um artista de um país em desenvolvimento frequentemente enfrentava. Diversos artifícios foram lançados em tentativas de contornar e superar essas adversidades. Pensando no caso das imagens em movimento e no grau de

especialização de mão de obra e técnica que a produção com película cinematográfica geralmente envolve, tornando seu custo financeiro bastante elevado, é curioso notar o fenômeno dos chamados audiovisuais — projeções de slides em sincronia com trilha sonora — que foram bastante populares no início da década de 1970. Não é possível afirmar categoricamente que a utilização desses recursos por diversos artistas seja uma forma criativa de contornar os altos custos de utilização dos equipamentos cinematográficos e videográficos. Mas o fato é que o número de trabalhos que utilizam esse suporte é maior justamente em um momento em que o acesso a outras formas e meios de produção e exibição das imagens em movimento ainda era muito custoso, pelo menos em nosso país. O pesquisador André Parente também destaca essa correlação:

Nessa década [1970], o audiovisual — à época muito empregado na propaganda institucional e na educação — era, entre os novos meios tecnológicos, um dos mais utilizados pelos artistas, ao lado da fotografia e do cinema em super-8. [...] Segundo Frederico Moraes, crítico e artista pioneiro do audiovisual brasileiro, tratava-se de um veículo propício à documentação das obsessões dos artistas e dos problemas do nosso tempo, a exemplo do documentário cinematográfico. (PARENTE; PARENTE, 2015 p. 12)

Frederico Moraes exerce um papel importante e singular nas artes brasileiras. Como um dos principais críticos e teóricos que acompanhou de perto e estimulou a produção experimental do final dos anos 1960 e da década de 1970, a reboque das experiências cada vez mais radicais, ele propôs o que denominou de *Nova Crítica*. A partir de sua análise, bastante influenciada pela leitura do teórico italiano Umberto Eco e seu conceito de *obra aberta*, e ao analisar a produção de jovens artistas contemporâneos a ele, Moraes começa a questionar o próprio papel da crítica.

No artigo *Contra a Arte Afluente*, publicado em 1970, Moraes afirma: “Não há mais obra. Não é mais possível qualquer julgamento. O crítico é hoje um profissional inútil. Sobra, talvez, o teórico.” (MORAIS, 1970, p. 49). Desta maneira, assumindo a crise da arte, ele propõe, como alternativa — pelo menos para a crítica — que ela seja mais atuante e participativa. Para que isso acontecesse, a crítica deveria ser feita não mais em uma linguagem externa aos seus meios. Assim, no caso da crítica das artes visuais, ele sugeria, por exemplo, a organização de uma exposição, como fez na *Petite Galerie*, no Rio de Janeiro. Ou, de forma ainda mais radical e atuante, a construção de propostas de narrativas audiovisuais. Em um texto para uma exposição desse suporte no Museu de Arte Moderna de São Paulo, Moraes diz:

Contribuí pessoalmente para este novo estado de coisas em nosso país. Com efeito, o segundo comentário que fiz nos termos da *Nova Crítica* (1969), o foi na forma de um audiovisual. Confrontei as imagens (slides) dos trabalhos apresentados pelos artistas paulistas Resende/Bravelli/Fajardo/Nasser no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro com as imagens de canteiros de obras da cidade, chamando a atenção do espectador para o que denominei ‘arqueologia do urbano’ [...] Ao mesmo tempo as imagens eram complementadas com uma espécie de memória sonora da cidade: sons de martelos hidráulicos, oficinas, sinos, água escorrendo, imagens que fluíam juntamente com textos de Bachelard, Molles, Langer. Enfim, buscava recursos audiovisuais para meu comentário crítico. (MORAIS, 1973, apud PECCININI, 2010, p. 61)

Através da construção de audiovisuais, Frederico Moraes realiza não apenas críticas de arte ligadas a esse conceito de *Nova Crítica*, mas também obras que são ensaios poéticos e análises contundentes contra a burocratização e a repressão do Estado, em peças como *Carta de Minas* (1971) e *Curriculum Vitae I e II* (1972/1974). Apropriando-se de um meio que era amplamente utilizado para a divulgação de produtos e treinamento profissional, artistas e críticos propõem uma nova maneira de usá-lo, de forma poética e sem ser didática e comercial. De alguma maneira, contorna-se assim os custos elevados e a especialização exigidos por outros meios que geram a sensação de imagens em movimento.

Curiosamente, nos dias atuais, devido às mudanças tecnológicas, esse modo de construir uma narrativa voltou a ser bastante utilizado por meio de apresentações em computador, como as feitas no *PowerPoint*, entre outras plataformas, tanto com intuítos didáticos e comerciais, quanto também artísticos.

A questão da exclusão que o conhecimento da técnica e do uso “correto” impunha a esses produtos tecnológicos, a partir de meados da década de 1960, seria, de algum modo, superada. Com o desenvolvimento das tecnologias e, principalmente, através do interesse das empresas em expandir seus mercados consumidores, no ano de 1965 são lançados dois formatos considerados amadores, que acabaram sendo adotados pela maioria dos artistas visuais, mas que tinham como objetivo principal popularizar a criação e a exibição das imagens em movimento no âmbito doméstico. Tanto o Super-8, desenvolvido pela empresa Kodak, quanto o Portapak, gravador de videoteipe portátil desenvolvido pela Sony, partiam do princípio de um manuseio fácil, sem a necessidade de grandes conhecimentos avançados sobre fotografia.

Por exemplo, no Super-8, o filme é vendido em cartuchos plásticos à prova de luz. Dessa maneira, elimina-se o processo comumente chamado de "montar o chassi", que seria o ato de colocar o filme cinematográfico dentro do compartimento da câmera. Essa operação precisa ser realizada no escuro para não expor o filme à luz e estragá-lo. Outro diferencial, que surgiu primeiramente na câmera de vídeo, mas que alguns anos depois também foi incorporado ao Super-8, foi a gravação simultânea de áudio. Todas essas facilidades oferecidas pelas tecnologias caíam quase como uma luva nos anseios dos artistas, que passavam a se preocupar mais com os conceitos e com o processo criativo do que com o domínio e a especialização de uma técnica. Como ressalta Glória Ferreira a respeito dessa redefinição da função artística que ocorreu na arte nesse período:

Agenciam-se dispositivos visuais e discursivos – nos quais especulações de ordem teóricas e filosóficas se tornam matérias da arte – com a incorporação do contexto em que o trabalho se inscreve e das condições ideológicas da instituição da arte quanto a sua validação. A diversidade de abordagens e formalizações propostas pelos artistas traz como traço comum, no contexto brasileiro de endurecimento da ditadura militar, a politização da arte em seus próprios termos. (FERREIRA, 2009, p. 25)

De certa maneira, o famoso lema do movimento cinematográfico brasileiro Cinema Novo, “uma câmera na mão e uma ideia na cabeça”, foi, de fato, colocado em prática por toda essa geração que utilizava o Super-8 e o vídeo, e que não se constituía apenas de artistas visuais, mas também de poetas, músicos, agitadores culturais etc. É curioso notar que essa liberdade, tanto temática quanto de linguagem, emerge justamente em um dos momentos mais críticos da situação política brasileira. Por serem considerados aparelhos de uso doméstico, o controle estatal e a censura — que eram políticas de estado — eram mais difíceis de serem implementados. Como ressalta Rubens Machado Jr. no catálogo da mostra que organizou no início dos anos 2000 sobre a produção experimental em Super-8: “A multiplicidade e diversidade de proposições estéticas são marcas distintivas da produção audiovisual na década de 70, impostas, em parte, pela segmentação fragmentária das experiências, forçada pelo regime político autoritário.” (MACHADO JR, 2001, p. 3). A falta de uma unidade estética, à qual Machado Jr. se refere acima, é uma característica desse momento das artes visuais e da ampliação de seus campos de atuação. Assim, além das questões de facilidade e mobilidade que o uso dessas câmeras permitia, e pelo fato de serem mais acessíveis financeiramente, a adoção desses suportes,

considerados amadores, acabava por enganar, ou ao menos parecia burlar, a censura oficial que existia no país.

Apesar de terem sido criados em meados dos anos 1960, a chegada desses equipamentos e a disponibilidade de seu uso pelos artistas no Brasil começam a ganhar força a partir do início dos anos 1970. É importante ressaltar que, neste período, seja por questões políticas ou por outros motivos — como a obtenção de prêmios de viagens ao exterior em salões e concursos, ou até mesmo pela busca de internacionalização da arte brasileira —, diversos artistas se encontravam residindo fora do país. Este é o caso de Rubens Gerchman, Anna Maria Maiolino, Antonio Dias, Iole de Freitas, Hélio Oiticica, Raymundo Colares, entre outros. São justamente esses artistas os principais incentivadores do uso das imagens em movimento no universo das artes visuais no Brasil, através dessas tecnologias mais simples e de uso doméstico.

Antonio Dias, que residia na Europa desde meados dos anos 1960, foi um dos primeiros artistas a explorar o uso das imagens em movimento como parte integrante de sua poética. Em 1971, quando morava em Nova York, desenvolveu a série *Illustration of Art*, que, além de pinturas e objetos, incluía um conjunto de filmes, em uma tentativa, como destacou a curadora Ligia Canongia, de “descrever a própria fenomenologia do fazer artístico, procurando, por processos metalinguísticos, mostrar a virtualidade da imagem e a autossuficiência da arte.” (CANONGIA, 1981, p. 27). Como o próprio título revela, essas obras problematizam o próprio fazer artístico e a condição da arte. Os filmes são criados com planos fixos, quase sem movimento. O quadro é construído de forma bastante objetiva e controlada, tanto na sua composição gráfica quanto em relação ao tempo que decorre de cada ação e de cada corte. Por exemplo, em *Illustration of Art No. 1*, Dias cria um jogo entre uma cruz branca sobre um fundo preto, remetendo ao trabalho de Malevich com a imagem de um curativo em forma de cruz. Cria-se, assim, esse jogo, um circuito fechado entre a arte (referência ao pintor russo) e a vida cotidiana (o dispositivo de tapar uma ferida), de forma complementar, onde já não é mais possível saber o início ou o fim.

Esta série de trabalhos é uma das mais importantes dentro do conjunto de obras de Antonio Dias, refletindo justamente um momento de aproximação de sua poética com ideias conceituais. É importante ressaltar que esse conjunto de obras não se restringe a um único suporte; ele abarca diversos meios e materiais. A maioria dos filmes da série *Illustration of Art* é composta por películas de Super-8, mas existem pelo menos dois

vídeos que integram esse conjunto⁸⁰. A pesquisadora Christine Mello relata, a partir de uma entrevista que ela realizou com Dias, a existência desses trabalhos:

Em 1971, ele realiza o vídeo experimental *Music piece* (12') e, em 1974, *Two musical models on the use of multimedia* (15'). De acordo com o relato de Dias, esses trabalhos foram realizados com equipamentos Sony, em preto-e-branco. No caso do primeiro, ele não possui cópia, embora sua fita matriz se encontre na Itália. No caso do segundo, ele possui uma cópia de rolo, e a fita matriz se encontra depositada no Arquivo Histórico da Bienal de Veneza. (MELLO, 2008 p. 85 / 86)

Muito mais do que apontar um suposto pioneirismo de Antonio Dias no uso do Super-8 e do vídeo por artistas brasileiros, o importante a ser ressaltado sobre esse conjunto de obras é a maneira com a qual Dias utiliza diversos tipos de suportes em uma mesma série de trabalhos. Isso é possível porque a sua problematização não está no meio, na especificidade do suporte, mas sim na ideia que ele quer transmitir e executar. No caso desta série, como o título sugere, é a própria arte. Essas obras muitas vezes são vistas sob a ótica do que se convencionou chamar de "conceitualismo global", ou simplesmente, conceitualismo. A curadora do Museum of Fine Arts de Houston, Mari Carmen Ramírez, que foi uma das autoras do catálogo da exposição *Global Conceptualism*, que percorreu alguns museus americanos entre 1999 e 2000, argumenta que, na América Latina, esse fenômeno não foi “um reflexo, derivação ou réplica da arte conceitual realizada no centro”, mas representava, antes, uma série de “respostas locais às contradições geradas pelo fracasso dos projetos de modernização pós-Segunda Guerra e dos modelos artísticos adotados na região” (RAMIREZ, 1999, apud WOOD, 2002, p. 60). Na busca por incluir a arte produzida no Sul Global, mais especificamente na América Latina como um todo, acaba utilizando-se as referências dos países hegemônicos. Apesar de Ramirez afirmar que essa produção latino-americana não foi uma réplica da produção americana e europeia, a unidade em comum continua sendo a produção desses locais, no caso o advento da arte conceitual na Europa e nos EUA. Se, por um lado, esse processo gera um movimento de inclusão, por outro, acaba-se pasteurizando e excluindo singularidades para que essa adaptação seja a mais fluída e a menos ruidosa possível. São questões que precisam ser levadas em consideração, debatidas e pesadas, caso a caso, pensando qual

⁸⁰ Iremos abordar mais detalhadamente esses trabalhos no capítulo IV.

atitude geraria menos impacto negativo: a inclusão dentro desse sistema ou a sua assimilação de uma maneira independente.

No caso do Brasil, por exemplo, afirmar que o projeto de modernização fracassou, como Ramirez sugere ao generalizar aspectos distintos da América Latina, também pode ser interpretado de maneira oposta. O próprio surgimento da ditadura militar no Brasil pode ser visto, justamente, como uma resposta de setores conservadores da sociedade às mudanças estruturantes e estéticas que ocorriam na nação, ou seja, ao relativo sucesso desse processo de modernização que estava em curso. O fato é que, com a instalação de um regime autoritário, toda a criação artística foi profundamente afetada e, de certo modo, fragmentada.⁸¹ Não por acaso, no início da década de 1970, alguns dos principais artistas visuais brasileiros se encontravam residindo em Nova York, como mencionamos anteriormente. Além deles, diversas outras personalidades da cultura nacional, como o fotógrafo de cinema Affonso Beato, o músico Naná Vasconcelos, o cineasta Glauber Rocha, entre outros, também compartilhavam esse mesmo universo em Nova York, em uma mistura de exílio político com a busca pela internacionalização de suas carreiras. Neste ambiente, tomam contato com as vanguardas locais e suas principais questões, incluindo o cinema experimental e as novas tecnologias que haviam surgido.

O interesse desses artistas pelas imagens em movimento é evidente. No caso de Raymundo Colares, por exemplo, que em sua poética já trazia a questão do movimento, tanto na sua pintura quanto nos seus livros-objetos, chamados *Gibis*, esse interesse se amplia durante sua passagem por Nova York. Colares frequentou o circuito do cinema experimental e radicalizou a sua pesquisa, desenvolvendo alguns objetos tridimensionais

⁸¹ A respeito dessa ideia de fragmentação, nos referimos às diferentes correntes e caminhos propostos por artistas a partir da década de 1960, os quais debatemos no capítulo anterior. Como vimos, o conceito de Nova Objetividade desempenhou uma função de buscar construir quase que uma frente ampla, sem reprimir as próprias diferenças internas que algumas tendências da arte brasileira acreditavam e buscavam implementar. Nesse sentido, enquanto para um grupo a aproximação e a ligação com as correntes internacionais eram importantes, buscando sim uma filiação ao conceitualismo, outra corrente também influente negava veementemente esse rótulo e esse tipo de visão, procurando uma certa singularidade e independência como saída para essa questão. Um exemplo desse segundo grupo pode ser verificado na posição de Hélio Oiticica. O artista começa o artigo Brasil Diarreia, abordando justamente esses pontos. Em suas palavras: “O que importa: a criação de uma linguagem: o destino de *modernidade* do Brasil, pede a criação desta linguagem: as relações, deglutições, toda a fenomenologia desse processo (com inclusive, as outras linguagens internacionais), pede e exige (sob pena de se consumir num academismo conservador, não o faça) essa linguagem: o conceitual deveria submeter-se ao fenômeno vivo: o deboche ao ‘sério’: quem ousará enfrentar o surrealismo brasileiro?” (OITICICA, 2011, p. 159). Esse debate ficará mais claro no capítulo IV, sobre as exposições, no qual discutiremos a crítica de Carlos Zilio a respeito da videoarte.

e alguns filmes. Como destaca Hélio Oiticica em uma de suas cartas para o jornalista Daniel Mas: “RAYMUNDO COLARES [...] vê sessões diárias de filmes antológicos no ARCHIVES: artista de rigor e coerente q com DIAS, é o q me interessa por aqui: who else?” (OITICICA, 1972 apud CAILLAUX, 2015, p. 80). O *Archives* ao qual Oiticica se refere é o *Anthology Film Archives*, um local criado por um grupo de cineastas, entre os quais se destacam Jonas Mekas, P. Adams Stiney e Stan Brakhage, para a divulgação e preservação de um cinema mais autoral e experimental. Logo, o *Anthology* se tornou um ponto de referência para “uma constelação de artistas, cineastas e compositores, ao que, no final da década de 1960 e início dos anos de 1970, reunia-se frequentemente para assistir o repertório compilado por Jonas Mekas” (KRAUSS, 1999, p. 24 apud SANTOS, 2019, p. 41). Um espaço fundamental para o desenvolvimento das principais experiências de vanguarda das imagens em movimento, como o chamado cinema estrutural. Segundo Barbara London, que durante décadas foi curadora do MoMA, em Nova York, e responsável pela introdução dos vídeos no acervo do museu, muitas de suas pesquisas sobre novos filmes aconteciam no *Anthology*.

Dada a falta geral de cobertura de vídeo em jornais e revistas, reuni muitas de minhas informações participando de exposições como os programas da tarde de sábado que o indomável artista e curador de vídeo Shigeko Kubota organizou no Anthology Film Archives, então localizado no SoHo. (LONDON, 2020 p. 32 – tradução nossa⁸²)

Ou seja, é neste ambiente que artistas como Colares, Dias, Oiticica, entre outros, vivenciam e tomam conhecimento desses novos campos de atuação que se desenvolviam nas artes visuais. Oiticica chega, inclusive, a se matricular em um curso de produção cinematográfica na Universidade de Nova York. Através da análise de suas cartas e escritos, disponibilizados pelo Projeto Hélio Oiticica, conseguimos compreender um pouco do ambiente em que Oiticica e seus companheiros estavam inseridos. Nesse sentido, destacamos o trecho de uma carta que Hélio enviou ao seu amigo, o poeta Raymundo Amado, que, em 1968, havia feito o filme *Apocalipopótese* (Guerra & Paz), com o qual também participou da exposição *Information*, no MoMA.

[...] por enquanto estou fazendo planos para o filme (super 8 montado) que deveria ter começado hoje, mas houve desarranjo e vamos começar

⁸² No original: “Given the general lack of video coverage in newspaper and magazines, I gathered much of my information by attending screening like the Saturday-afternoon programs that the indomitable artist and video curator Shigeko Kubota organized at Anthology Film Archives, then located in SoHo.” (LONDON, 2020, p. 43)

demain; comprei 10 super 8's e tenho miguel rio branco de fotógrafo aqui (ele está hospedado; é um fotógrafo genial, além de ser um cara legal, sempre bom de se lidar); fiz um mini roteiro, que são apenas anotações : detalhando de meio em meio minuto; vamos filmar de jeito que só precise montar os reels em si, mas se for preciso montar outras coisas (slow motion, etc.), também tem jeito, pois vamos comprar montadeira (tem uma por 13 dlrs., legal); os filmes aqui (de 3mns. super8) saem a 3 dlrs. E pouco, bem mais barato, com revelação e tudo; pra fazer cópias, saem mais barato: acho que só 3 dlrs. Por cada mns.; mas o que quero com o resultado disso tudo é mesmo fazer vídeo tapes : sai mais barato, é mais resistente, não se tem a preocupação em fazer cópias para durar, e tem mais futuro comercial, exibição (aqui existem lugares que vivem lotados para se assistirem a vídeo tapes; isso tudo aprendi num curso que estou fazendo no NYU (new york university) que estou fazendo desde o dia 1 : curso de 3 meses uma vez por semana até maio : chris também está nele comigo : é ótimo pois se aprende tudo de mais novo como informação, além de filmes que projetam : o teor do curso é só para film production, sem entrar em estética de cinema e outras coisas (graças a deus) [...] quanto a equipamento de vídeo, não sei se compro em sociedade com alguém (affonso beato, ou gerchman; mas gerchman quer fazer com vários amigos, o que não é nada bom pra mim, pois 4 sócios num equipamento é demais; sai tudo por 1500 dólares, com gravador, lentes francesas, e monitor pequeno, ou adaptador para aparelho de tv, etc.); o fato é que posso projetar os filmes nessas tais salas (ainda dá, com as entradas, pra pagar o gasto do filme que é quase nada : 10 dólares por meia hora, vejam só). Segundo o meu professor, vídeo tape vai, no futuro próximo, enterrar 16 mm e super 8 (que poderia ter aplicação sempre limitada), e pode se tornar comercialíssimo. vamos ver. (OITICICA, 1971a)

Nesta carta, é curioso notar toda a empolgação de Oiticica ao descobrir as possibilidades dessas novas tecnologias de imagens em movimento com as quais ele está tomando contato. Todavia, ressaltamos que, desde sempre, toda essa sua curiosidade por equipamentos e suportes se restringe a uma condição técnica e não estética. Como ele mesmo destaca no trecho acima, sobre o curso que estava fazendo, que não "entra[va] em estética do cinema e outras coisas (graças a Deus)". Desde o início, sua ideia de trabalhar com imagens em movimento foi bastante particular e estava aliada à sua poética e às suas práticas anteriores. Essa linha condutora de sua obra, que começa com os *Metaesquemas*, passa pelos *Relevos Espaciais* e *Parangolés* e desemboca nos *Penetráveis*, inclui também as experiências com imagens em movimento, onde podemos considerar seu ponto máximo a série *Cosmococa*, assim como o projeto não realizado *Helena inventa Ângela Maria* (1975). Entretanto, neste momento, no ano de 1971, suas dúvidas e questionamentos ainda eram grandes, e as conversas com artistas e amigos sobre essas questões técnicas eram frequentes e de interesse mútuo. Um desses casos foi com o artista Carlos Vergara, que estava no Rio de Janeiro e também realizava trabalhos com imagens

em movimento, buscando aprofundar seus conhecimentos. Como podemos verificar no trecho da carta abaixo, Hélio compartilha com Vergara algumas de suas dúvidas e projetos.

[...] vai ser bom porque então poderemos conversar sobre a coisa de vídeo tape que é precária e complicada, se bem que façam terrível mística da coisa que chega às raías da burrice; affonso beato, tudo o que pergunto sobre isso, é tão complicado pra ele que enche o saco; mas ele é dos que mais entendem; você recebeu o número do [radical] software que mandei pela ana? well, aquilo é importante ler e tomar conhecimento das coisas; quanto aos prospectos de equipamento estou adiando para pegá-los, etc., pois fazem mistério e tenho que descobrir por mim mesmo, o que demora, devido às outras coisas que faço ao mesmo tempo; creio que quando você vier terei mais motivações para isso, além de poder introduzi-lo às pessoas que sabem; o que acho de vídeo tape: é fácil demais por isso mais difícil: tem-se que ter in mind o que se quer : por enquanto quero coisas com super 8 : vai lento, mas os primeiros reels (ainda não montados) ficaram ótimos; depois de montados, então farei cópias (pois se desgastam too quick) e devo enviar uma para ivan - waly [...] (OITICICA, 1971b)

Apesar de todo o interesse de Oiticica pelo videoteipe, até onde foi possível pesquisar, ele nunca realizou nenhuma experiência com esse tipo de suporte e equipamento. Suas obras mais conhecidas com imagens em movimento são formadas por audiovisuais. No entanto, sem dúvida, ele foi um dos principais divulgadores e incentivadores das experiências com imagens em movimento, mesmo estando fora do Brasil.

No mesmo período em que Vergara solicitava informações sobre a tecnologia do videoteipe a Oiticica, o artista gaúcho realizava, no Rio de Janeiro, filmes em Super-8, registrando alguns dos famosos *Domingos da Criação*⁸³. É interessante observar, nesses relatos, a ligação e a troca informal, não apenas com pessoas do circuito das artes visuais, mas também com representantes de outras linguagens, que compartilhavam questionamentos estéticos e políticos semelhantes. Mesmo com a distância e as dispersões, podemos considerar essas trocas bastante ativas. Essa rede informal contava com pessoas de vários setores da cultura, como os poetas Torquato Neto e Wally

⁸³ Os *Domingos da criação* aconteceram no início do ano de 1971, nos jardins do MAM-Rio. Organizados pelo então coordenador dos cursos da instituição, Frederico Moraes. Ele propunha a realização de atividades experimentais nos jardins do museu como uma maneira de problematizar as relações entre público, instituição e práticas artísticas. Para isso ao longo de seis domingos, Moraes convidou artistas para realizarem trabalhos a partir de uma temática prévia definida por ele. Dessa maneira, foram realizados os seguintes eventos: *Domingo do Papel*, *Domingo Por Um Fio*, *Domingo de Tecido*, *Domingo Terra a Terra*, *O Som do Domingo*, *Corpo a corpo do Domingo*. Para saber mais sobre os *Domingos da Criação* ver: (GOGAN, 2017).

Salomão, que, através de suas colunas em jornais, divulgavam e promoviam essas produções. Além disso, exhibições em residências particulares, como a cobertura do cineasta Antônio Carlos da Fontoura, em Ipanema, e o apartamento de Carlos Vergara, no Leblon, eram frequentes. Segundo relato de Ivan Cardoso, que também fazia parte deste grupo: “O Vergara era quem tinha o melhor equipamento – um projetor Kodak excelente e uma câmera Beaulieu, que era ótima para filmar quadro a quadro (era uma verdadeira truca). A casa do Vergara [...] era um verdadeiro clubinho do Super-8.” (REMIER, 2008, p. 75). Cardoso desempenha um papel singular na história das imagens em movimento no universo das artes visuais. Apesar de atuar mais como fotógrafo e cineasta profissional, ele possuía, e ainda possui, uma forte vinculação de amizade e troca intelectual com os poetas concretistas paulistas e com alguns artistas visuais. Sua própria série de Super-8, intitulada *Quatidianas Kodaks*, que começa a ser feita em 1970, é muitas vezes vista dentro do cenário das artes visuais. Nesta série, a partir da paródia das sessões de cinema de antigamente, Ivan construía toda a programação, criando desde o filme principal até seus trailers, cinejornais e anúncios (REMIER, 2008, p. 85). A exibição geralmente ocorria em um desses apartamentos citados ou em qualquer outro espaço que se disponibilizasse a exibir dentro das condições criadas por ele. Nesse sentido, esses trabalhos de Cardoso podem ser pensados através do conceito de pós-mídia, como vimos na primeira parte deste capítulo, pois, de certa maneira, ele pretendia criar um circuito de cinema alternativo e independente, e, com o seu caráter de paródia acaba acentuando e trazendo mais dramaticidade às especificidades sociais do cinema convencional. Um desses casos aconteceu na *Ex posição* que Carlos Vergara realizou no MAM do Rio em 1972, que abordaremos no capítulo IV.

Também no ano de 1972, em São Paulo, Abrão Berman e Maria Luíza de Alencar fundaram o Grupo dos Realizadores Independentes de Filmes Experimentais (GRIFE), uma produtora que pretendia “trabalhar com produção e formação de cineastas a partir da então recente tecnologia do Super-8” (ROCHA, 2017, p. 22). Dessa maneira, eles atuavam em dois campos distintos: um setor comercial, que produzia filmes institucionais e propagandas para agências de publicidade e empresas em geral, e um segundo campo destinado a um centro de estudos, no qual ofereciam diversos cursos de formação, sempre direcionados ao Super-8. O próprio Berman realizava trabalhos experimentais que participaram de mostras e exposições. Junto com Cláudio Tozzi, em 1973, realizou os *Cinemobile*, filmes que se apropriavam da lógica de tiragem da gravura, com cópias

numeradas, prática que, nos dias de hoje, se tornou popular e é utilizada pela grande maioria de galerias comerciais e artistas nas vendas de trabalhos com imagens em movimento.

Tozzi é um dos poucos artistas que, de alguma maneira, tratou da especificidade do meio nas imagens em movimento, especialmente no caso da película de Super-8. Por exemplo, na obra *Gramma* (1973), através de um jogo semântico com a palavra *fotograma* (a menor unidade de tempo da película cinematográfica) e imagens de um gramado, ele cria um jogo lúdico, onde o quadro do filme (seus fotogramas) registra uma foto da planta grama, ou seja, uma outra espécie de fotograma. Entretanto, é no trabalho intitulado *Fotograma* (1974) que essa questão do meio se torna mais evidente. Através da manipulação do cartucho de Super-8, Tozzi expõe a fita à luz, o que acaba velando e inutilizando o filme. Todo esse processo é registrado, formando assim o filme. Este fenômeno acontece apenas em processos fotoquímicos. Na técnica fotomagnética, como no caso do vídeo, essa exposição à luz não causa alteração da informação registrada. Nestes casos, o que danifica e gera ruído à imagem é o seu contato com campos magnéticos, artifício que Nam June Paik utilizou frequentemente em seus trabalhos com aparelhos de TV e com o vídeo.

Em relação à utilização do vídeo por artistas brasileiros, como mencionado anteriormente, poucos foram os artistas e trabalhos que procuraram explorar questões específicas de sua tecnologia, pelo menos na década de 1970. Ou seja, em sua maioria, a utilização do vídeo pouco ou quase nada difere do filme em película. Até mesmo a questão do longo tempo do plano, que seria o grande diferencial do vídeo, não foi explorada pelos artistas. Quase a totalidade desses trabalhos não extrapola o tempo máximo de 10 minutos, coincidindo com o mesmo tempo de gravação que um filme de 35mm em uso contínuo consegue registrar. A própria história de como essa ferramenta, o vídeo, começou a ser difundida e utilizada no Brasil é, de certa maneira, romantizada. Como apontam a maioria dos estudos recentes, a videoarte teria surgido no Brasil em 1974, após o historiador da arte Walter Zanini ter recebido uma solicitação do *Institute of Contemporary Art* da Filadélfia (ICA), vinculado à *University of Pennsylvania*, através da curadora Suzanne Delehanty, solicitando informações e trabalhos em vídeo produzidos no Brasil. Imbuído dessa missão, Zanini repassa a proposta / desafio para um grupo de artistas em São Paulo, dentre os quais estavam Regina Silveira, Donato Ferrari e Gabriel Borba Filho, mas que, infelizmente, não conseguiram equipamentos para o desenvolvimento dessas propostas.

Concomitantemente, Zanini faz a mesma provocação à artista carioca Anna Bella Geiger, que consegue, através de um diplomata, o empréstimo do equipamento. Dessa forma, segundo a grande maioria dos textos historiográficos dos últimos cinquenta anos, surgiram os primeiros trabalhos de videoarte no Brasil.

Os artistas do Rio utilizaram o equipamento videográfico que o então diplomata Jom Tob Azulay acabara de trazer dos Estados Unidos. Os artistas de São Paulo não puderam participar da mostra por impossibilidades técnicas. A realização em vídeo no estado despontou posteriormente, em 1976, no Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC-USP). O historiador da arte e curador Walter Zanini foi um entusiasta e incentivador dessa produção (RAMOS; MURARI, 2018 p. 269).

Essa história é replicada inúmeras vezes, sem, de certa forma, haver uma contestação ou investigação mais profunda.

Entre os críticos, há um consenso de que, executada a intervenção isolada de Analívia Cordeiro, o vídeo, encarado como um meio para expressão estética, surge oficialmente no Brasil em 1974 (Zanini, 1997: 239), quando uma primeira geração de artistas, convidada para participar de uma mostra de videoarte na cidade norte-americana de Filadélfia (Delahnaty, 1975), realizou aqui os primeiros vídeos tapes, parte dos quais sobrevive até hoje (MACHADO, 2007a p. 16)

Este grupo em torno de Bella Geiger, do qual inicialmente faziam parte também Ivens Machado, Fernando Cocchiarale e Sonia Andrade, e que, junto com Antonio Dias, que estava em Milão, formou uma das principais representações nacionais desta mostra no museu americano, que pretendia fazer um panorama mundial de obras com esse veículo. É interessante observar, através do catálogo da mostra, que o Brasil, havia começado a produzir obras nesse formato apenas alguns meses antes da exposição, justamente para poder participar dela, ficando atrás, em número de trabalhos exibidos, apenas dos Estados Unidos, Alemanha e Japão. Entretanto, se formos buscar o próprio texto de Zanini, ao qual Machado, no trecho acima, faz menção, encontraremos, alguns parágrafos antes, as seguintes frases:

As informações sobre o vídeo artístico no Brasil, anteriores a esses anos (início da década de 1970), além do que mencionamos anteriormente, são poucas e em geral imprecisas. Experiências laboratoriais foram realizadas na ECA-USP, porém delas não ficaram rastros. No Rio, o pintor mineiro Ângelo de Aquino foi um dos primeiros a compreender o alcance da mídia, o que é também o caso de Rubens Gerchman, durante sua estada em Nova York, e do marchand Ralph Camargo, que adquiriria equipamento portátil e em cuja galeria haviam sido filmadas

entrevistas (perdidas) de Mira Schendel e Lygia Clark. (ZANINI, 1997, p. 238 / 239)

Ou seja, o próprio texto de Zanini, que é visto como referência para essa informação sobre o surgimento da videoarte no Brasil, registra práticas anteriores. As experiências laboratoriais às quais Zanini se refere estão relacionadas às práticas propostas por Gabriel Borba Filho aos seus alunos no Departamento de Televisão da Universidade de Comunicação da USP. Em outro texto, como o próprio Zanini relata: “[...] no segundo semestre de 1971 [...] realizara experiências com TV usando equipamento profissional (teipe de 1 polegada), estruturando e desenvolvendo, durante alguns meses, uma série de performances com a participação de dez pessoas.” Mais à frente, ele complementa: “Nem ele [Borba Filho], nem os estudantes [...] tinham senão um conhecimento muito vago da videoarte.” (ZANINI, [1978] 2013, p. 165)

Como vimos em alguns parágrafos acima, em cartas e documentos de Hélio Oiticica, esse debate sobre a tecnologia já ocorria alguns anos antes, principalmente através deste grupo que se encontrava em Nova York. Revistas alternativas como, por exemplo, *Radical Software*⁸⁴, eram lidas e debatidas. Como o próprio Oiticica relata, ele enviou pelo menos um desses números para amigos que se encontravam no Brasil, como no caso da carta de Carlos Vergara. Porém, parece que nem Vergara nem Oiticica deram prosseguimento ou tiveram interesse em aprofundar seus trabalhos com essa tecnologia. Já Rubens Gerchman, que também se encontrava em Nova York, acabou se tornando um entusiasta deste suporte. Em depoimento para uma mostra que ocorreu no Centro Cultural Banco do Brasil, no Rio de Janeiro, no início da década de 1990, ele diz: “Quando vi o vídeo fiquei entusiasmado. Aí eu levei o Glauber [Rocha] para ver e ele esculhambou: ‘isso não vai durar’. O Glauber era o cinema mais puro. Ele dizia que isso era coisa da vanguarda nova-iorquina, mas depois começou a dar valor. Eu acho que o programa ‘Abertura’ foi uma influência dos vídeos que ele viu em Nova York.” (BYINGTON, 1994)

Esta mesma recepção fria e desinteressada que Gerchman relata sobre o contato inicial de Glauber Rocha com a tecnologia do vídeo, de certa forma, nas próprias palavras de Gerchman, também se refletiu no ambiente artístico carioca. “Saí de Nova York em 1972

⁸⁴ Radical Software foi uma revista alternativa que circulou em Nova York por alguns anos na década de 1970. Ela abordava o uso da tecnologia do vídeo de maneira artística e política. Editada por Beryl Korot, Phyllis Gershuny e Ira Schneider o seu primeiro número foi lançado na primavera de 1970. Para saber mais e ver alguns números da revista acessar: www.radicalsoftware.org – último acesso em: 20 jan. 2025

com uma ferramenta quente, cheguei aqui, não tinha nada”, relata Gerchman. “Ninguém queria saber do vídeo, era um desânimo total. A gente não sabia o que ia acontecer” (BYINGTON, 1994). Apesar desse relato de Gerchman, as experiências com imagens em movimento por artistas visuais neste período estavam em forte ebulição. Tanto nos principais polos culturais do Brasil, como Rio de Janeiro e São Paulo, como também em outras localidades, como Minas Gerais, principalmente através de experimentos audiovisuais de artistas como Paulo Fogaça e Beatriz Dantas, no Piauí, com o grupo em torno de Torquato Neto, na Bahia com Chico Liberato e no Recife, através das figuras de Jomard Muniz de Brito, Paulo Brusky, Daniel Santiago e Geneton Moraes Neto, só para citar alguns estados e artistas onde surgiam filmes e obras experimentais nesse sentido. Suportes como o Super-8, audiovisuais e até películas em 16mm e 35mm estavam sendo amplamente utilizados. Assim, a falta de interesse da qual Gerchman se refere parece ser direcionada à tecnologia e não à linguagem das imagens em movimento. Como veremos no próximo capítulo, no início, a tecnologia tende a ser específica e, ao longo do tempo, acaba se tornando mais acessível e genérica. Logo, o fato deste equipamento não ter uma regulamentação oficial no Brasil e a aquisição de seus insumos (por exemplo, as fitas de vídeo) precisar ser feita no exterior acaba elevando os seus custos e, consequentemente, dificultando bastante a sua popularização e o seu interesse.

Fato é que, pelo menos até a década de 1970, quase toda utilização do vídeo aconteceu por meio de equipamentos trazidos por pessoas que viajavam ao exterior e traziam em sua bagagem o equipamento. A própria história do grupo carioca que conseguiu viabilizar sua produção através do empréstimo de uma câmera de um amigo diplomata se enquadra nesse cenário. Todavia, esse dado de coincidência e acaso não é tão desprezível e imprevisto como a maioria dos textos dá a entender. Esse diplomata, Jom Tob Azulay, já tinha uma relação de amizade com diversos artistas e frequentava o meio artístico carioca. Seu irmão mais novo era o pintor, ilustrador e educador artístico Daniel Azulay, que se tornaria famoso nas décadas seguintes pelos seus personagens da turma do lambe-lambe. No início da década de 1970, Jom Tob assume o posto diplomático em Los Angeles, ao mesmo tempo que começa a estudar e a se interessar por cinema. Neste período, ele se tornou um dos principais divulgadores do documentário americano *Brazil: A Report on Torture* (1971), de Haskell Wexler, que denunciava uma série de crimes cometidos pelo Estado brasileiro contra opositores ao regime ditatorial. Esta aparente contradição de um representante do corpo diplomático brasileiro promovendo exposições de um filme contra

o governo acaba gerando um desconforto. Justamente por suas posições políticas contrárias ao governo militar, Azulay acaba saindo do Itamaraty para, em suas próprias palavras: “[...] me dedicar à atividade que me permitia um mínimo de oxigenação: o cinema. Nesses 35 anos fora do Itamaraty, fui produtor, fotógrafo e roteirista. Foram três longas: *Os Doces Bárbaros* (1978), *Coração a Mil* (1983) e *O Judeu* (1995) [...]” (ROCHA, 2011).

Já com a ideia de fazer cinema de forma profissional, inspirado nos filmes de cinema direto, Jom Tob, ainda nos Estados Unidos, adquiriu os equipamentos necessários para a realização de obras em formato de 16mm. Ele foi, inclusive, um dos responsáveis pela introdução da montagem *A & B*⁸⁵ no Brasil. É também neste mesmo momento que ele adquiriu a famosa câmera de vídeo Portapack da Sony, que serviu para a gravação das obras do grupo em torno de Anna Bella Geiger, além de registrar *making of* de filmes como *Gordos e Magros* (1976), de Mário Carneiro. Todavia, é curioso o fato de ele querer fazer cinema de forma profissional, mas, ao mesmo tempo, adquirir uma câmera de vídeo em formato amador, com qualidade de resolução de imagem bastante inferior. Em depoimento⁸⁶, questionado sobre este fato, Azulay aponta dois episódios aparentemente isolados, mas que, segundo ele, foram os responsáveis pela sua decisão de adquirir esse equipamento amador. O primeiro foi a “dica” de Oiticica, em Nova York, para comprar a revista *Radical Software*, do mesmo modo como Hélio tinha feito com Vergara, no trecho da carta acima. Já o segundo episódio narrado por ele foi uma conversa com seu amigo e artista plástico Ângelo de Aquino. Nas palavras de Jom Tob: “O Ângelo de Aquino me disse: ‘não volta [dos EUA] sem ter um equipamento deste. Aí eu trouxe.’” (AZULAY, 2021). É provável que Ângelo tenha tido contato com toda a tecnologia da videoarte na Itália, onde viveu de 1970 até 1972, e onde, nesse período, havia uma cena forte nesse sentido.

Aquino realizou algumas das primeiras experiências com imagens em movimento neste período. Em uma entrevista ao programa de televisão *Sem Frescura*, apresentado pelo ator Paulo César Pereio, em 2004, o apresentador recorda esses trabalhos. Nas palavras de Pereio: “Nós participamos de uma conversa com Carlinhos de Oliveira no Luna,

⁸⁵ A montagem AeB é uma técnica de montagem de filmes em rolos separados que tem como principal objetivo diminuir as emendas e “pulos” na montagem. Para saber mais ver: <https://redatorbolado.wordpress.com/2016/12/13/glossario-de-cinema/> - Acesso: 20 set. 2022

⁸⁶ Entrevista realizada com Jom Tob Azulay e Helena Lustosa em 12 de nov. 2021 no Rio de Janeiro.

quando inauguramos o Luna, tu moravas em cima [...] Fazendo vídeo” e Ângelo de Aquino complementa: “Foi um dos primeiros vídeos a serem exibidos como obra de arte no Brasil. Que foi o Jomico [Jom Tob] Azulay que tinha acabado de trazer uma máquina desse tamanho [...]” (SEM FRESCURA, 2004). A exposição à qual Aquino se refere é a 8ª *Jovem Arte Contemporânea*, no MAC/USP. O fato curioso é que dos vídeos expostos na JAC, apenas o trabalho de Ângelo não participou da famosa exposição de Filadélfia. Como o próprio Walter Zanini relata em seu texto:

Os vídeos *Declaração em Retrato*, de Anna Bella Geiger, *Documentação da Ação em Condição Limite*, de Sonia Andrade, *Versus*, de Ivens Olinto Machado, *Você é tempo*, de Fernando Cocchiarale, e *Exercícios sobre Mim Mesmo*, de Ângelo de Aquino, entre outros foram exibidos na 8ª Jovem Arte Contemporânea, JAC, do MAC/USP (outubro de 1974). As peças dos quatro primeiros estiveram a seguir presentes na Video Art, de Filadélfia, mostra organizada por Suzanne Delehanty (inaugurada em janeiro de 1975), que se estendeu ao Museum of Contemporary Art de Chicago e ao Wadsworth Atheneum de Hartford (Connecticut). (ZANINI, [1978] 2013, p. 165)

Deste grupo de artistas que enviaram trabalhos, via MAC/USP, para a mostra na Filadélfia, Aquino era quem possuía uma pesquisa e um trabalho mais independente, e o único desse grupo que participou da Nova Objetividade. Nesse sentido, sua experiência talvez destoasse do conjunto dos outros trabalhos de Anna Bella Geiger, Sonia Andrade, Ivens Machado e Fernando Cocchiarale, que também foram enviados pelo museu paulista. Em carta endereçada a Walter Zanini, a curadora da mostra, Suzanne Delehanty pede desculpas pela exclusão do trabalho de Aquino da exposição e tenta explicar sua decisão. Segundo Delehanty:

Eu sofri em tomar essa decisão: por um lado – do ponto de vista humano – fiquei grata com todo o interesse no projeto e honrada por ele ter nos enviados a fita, via seus bons cuidados. Por outro lado, eu senti, de um ponto de vista estético, que a fita do Sr. Aquino era autoconsciente quando, na verdade, sua intenção era confessional. Assim me pareceu haver uma discrepância entre o resultado e a intenção do artista (DELEHANTY, 1975 apud AGUIAR, 2007, p. 90 – tradução nossa⁸⁷).

⁸⁷ No original: “I agonized over the decision: on the one hand - from a human point of view - I was grateful to everyone interested in the project and honored that he sent tapes to us through your good officer. On the other hand, I felt from an aesthetic point of view that Mr. Aquino's tape was self conscious when, in fact, his intention was confessional. Thus, there seemed to me to be a discrepancy between result and the artist's intention” (DELEHANTY, 1975 apud AGUIAR, 2007, p.90)

Um dado que dificulta a análise e o entendimento dessa ação por parte da curadora americana é que o trabalho de Aquino está perdido⁸⁸, o que prejudica a compreensão dessa possível diferença. Para tentarmos ter uma ideia desse trabalho, precisamos recorrer a textos da época, como o de Francisco Bittencourt, uma crítica de jornal que traça uma distinção clara entre este trabalho e as demais obras da participação brasileira na mostra americana. Segundo Bittencourt:

Dos brasileiros presentes na coletiva norte-americana Video Art – Sonia Andrade, Fernando Cocchiarale, Anna Bella Geiger e Ivens Machado – pode-se dizer que seguem uma linha de inventiva tautológica, cada um com sua ideia fixa – de tempo, de obstáculos, de passagens – com uma depuração que atinge o limite da aridez, a própria negação da invenção desencadeada. Eles falam à saciedade da mesma coisa, pelo menos no que me foi dado ver nessa noite. Apenas um artista Ângelo de Aquino, que não está incluído na mostra norte-americana, deixa-se levar pela correnteza da autoconfissão, do total desbragamento dos sentidos, com o que, de fato, consegue uma extraordinária visão desse ‘caos de começo em que vivemos. Porque, aqui, tudo é começo, e se quisermos nos firmar como personalidades próprias, teremos de aceitar em bloco as vantagens e desvantagens da nossa hora para criar com elas as polaridades que se transformarão na nossa arte viva, na revelação da nossa identidade ainda fragmentada e em formação. (BITTENCOURT, [1975] 2016, p. 158)

Curioso notar a distinção que o crítico faz entre as obras que participaram da mostra americana e o trabalho de Ângelo de Aquino, destacando uma característica autorreferencial e autoconfessional, que ele não percebe nos vídeos dos demais artistas. Esse dado autorreferencial, narcísico, como vimos, foi justamente a chave de leitura da crítica norte-americana Rosalind Krauss, alguns anos depois, em sua tentativa de caracterizar a videoarte na década de 1970.

No entanto, no momento da escolha e na busca por uma justificativa que unisse todos os trabalhos da representação brasileira que seriam enviados pelo MAC/USP, o dado destacado foi o possível caráter conceitual que todas as obras carregariam. Como

⁸⁸ O projeto que cuida da obra e da memória de Ângelo de Aquino, comandado por sua filha Eduarda Aquino, vem realizando, com grandes esforços, um trabalho importante de divulgação e preservação do legado do artista. Recentemente, Eduarda nos mostrou dois filmes que, segundo ela, poderiam ser o vídeo enviado para Filadélfia. No entanto, ao analisar as imagens, fica claro que se trata de trabalhos realizados em película, que apresentam arranhões e pequenas sujeiras, características desse material fotossensível. Além disso, são filmes sem som, o que os distingue das poucas descrições que temos sobre o vídeo enviado para a Filadélfia. Mesmo assim, os dois filmes apresentados são trabalhos bastante interessantes, nos quais as semelhanças e afinidades poéticas do período mais conceitualista de Aquino se sobrepõem.

ressaltou Walter Zanini, então diretor do MAC/USP e um dos responsáveis, junto com a curadora americana Suzanne Delehanty, pela seleção da participação brasileira na mostra americana: “Definiram-se como primeiro item de inclusões, obras de natureza conceitual. Indicou-se o tempo máximo de exibição na variação entre 25 e 30 minutos.” (ZANINI, 2018, p.268). E, mais à frente, Zanini complementa a respeito da viabilização técnica da criação desses trabalhos: “A esperança tornou-se realidade ao poderem contar com a colaboração do cineasta Jom Tob Azulay [...] dispondo do Portapack U-matic⁸⁹ de meia polegada da Sony. Os trabalhos – um conjunto de problemáticas dentro do conceitualismo – foram por ele gravados.” (ZANINI, 2018, p. 269).

Todavia, é interessante observar que os critérios de composição da mostra que Zanini destaca parecem carregar uma contradição intrínseca. Ao mesmo tempo que se busca mapear a produção sobre um determinado suporte, procurava-se também que as obras fossem de “natureza conceitual”. Ou seja, se por um lado o conceitualismo buscava uma negação das especificidades do meio em detrimento da ideia, por outro lado, procurava-se uma afirmação do suporte do vídeo de maneira autônoma. Como veremos em um outro capítulo, a noção de conceitual para Zanini está intimamente ligada à utilização de novos meios no circuito artístico, mais do que a uma prevalência e valorização da ideia sobre a prática artística.

Por mais que existam variações e pontos de vista diferentes sobre os significados e as definições do que é ou foi a arte conceitual, tanto numa visão restrita centrada nas experiências americana e europeia dos anos 1960 e 1970, quanto também em suas versões ampliadas, geralmente denominadas de conceitualismo, do qual fariam parte essas obras às quais Zanini se refere em quase todas essas teorias, a negação das especificidades dos seus meios é uma característica marcante.

Por exemplo, na noção de conceitualismo de Peter Osborne, mesmo com as problemáticas que levantamos no primeiro capítulo, ele aponta para a perda de importância do meio e do suporte na construção da obra. Segundo Osborne, a arte conceitual ataca quatro características marcantes:

⁸⁹ Zanini realiza uma confusão de formatos de vídeo distintos nessa afirmação. O *Portapack* é um formato de vídeo diferente do *U-matic*. A câmera de Jom Tob Azulay era um *Portapack* de ½ polegada e rolo aberto. Já o *U-matic* é um formato também desenvolvido pela Sony, mas que fica contido em uma caixa, e o tamanho de sua fita é de ¾ de polegada.

1. A negação da objetividade material se deu pela exploração da temporalidade nos atos intermídia e em eventos [...] 2. A negação do meio por uma concepção genérica de objetificação baseada em sistemas ideais de relações. [...] 3. A negação do significado intrínseco da forma visual por um conteúdo conceitual de base linguística [...] 4. A negação dos modos estabelecidos de autonomia do trabalho de arte por várias formas de ativismo cultural e de crítica social. (OSBORNE, p. 17 / 18 apud JAREMTCHUK, 2007, p. 35)

Desse modo, a continuidade da crítica e da historiografia em realizar uma divisão pelo suporte da obra parece atender muito mais a requisitos museológicos de conservação e a normas arquivísticas do que às intenções das práticas artísticas em si. A pesquisadora Cristiane Freire, no livro *Poéticas do processo: arte conceitual no museu*, no qual analisa essas ações do conceitualismo no Brasil a partir das experiências ocorridas no MAC/USP, afirma:

É notório que a arte Conceitual e seus sistemas correlatos de distribuição e circulação criaram possibilidades para os artistas brasileiros pudessem participar de um universo mais amplo de troca de informações artísticas. Nesse contexto, os trabalhos conceituais não se definem por meio de noções rígidas, mas dentro de uma concepção ampla de obra de arte, e supõem, por conseguinte uma revisão dos critérios de sua institucionalização, isto é, de sua exposição, preservação e guarda. (FREIRE, 1999, p.170)

Mas, apesar dessa crítica, no próprio livro, as obras e práticas que pertencem à coleção do museu paulista são analisadas a partir de seus suportes: arte postal, livro de artista, fotografia, videoarte etc. Ou seja, até de maneira inconsciente, essa problemática acaba sendo reproduzida, mesmo quando se questiona essa divisão. De certo modo, até a ideia de imagens em movimento também se insere nesse mesmo dilema. Entretanto, o que estamos pontuando neste trabalho não é a busca por uma saída dessa questão da especificidade do meio. Até porque, relembando a frase escrita no *Penetrável da Tropicália* de Hélio Oiticica: 'A pureza é um mito'. O que estamos realizando é a ampliação e hibridização desses conceitos e linguagens, mas a partir da própria arte brasileira. Nesse sentido, é curioso ler uma crítica de Francisco Bittencourt, na década de 1970, sobre a grande proliferação dos trabalhos com imagens em movimento. Bittencourt compara essa tendência com a onda de obras que se utilizaram do acrílico alguns anos antes, quando esse material se tornou popular no país.

Quem não se lembra do surgimento do acrílico na praça? Houve então um deslumbramento geral, criaram-se até salões do acrílico, e verdadeiros exércitos puseram-se a trabalhar com o novo material,

numa brincadeira gigantesca e cara. A crítica foi envolvida e passou a emitir conceitos, não sobre a produção final em si, mas sobre a beleza do acrílico e suas possibilidades de uso. [...] Hoje o que resta de todo aquele bricabraque que tenha somado para a evolução da arte no Brasil? Na verdade, a obra e a intenção de dois ou três criadores cujo talento está muito além do mero material que foi empregado (BITENCOURT, [1975] 2016, p.104)

Essa comparação que Bittencourt faz com o acrílico é bastante elucidativa. De fato, o papel que ele atribui à crítica em relação à utilização desse material, que, em suas palavras, “passou a emitir conceitos, não sobre a produção final em si, mas sobre a beleza do acrílico e suas possibilidades de uso”, também está presente no desenvolvimento das imagens em movimento. Alguns teóricos na década de 1970, como David Antin, René Berger e o próprio Zanini, acreditaram que o grande diferencial da tecnologia do vídeo era sua relação com a televisão como meio de comunicação de massa. Por exemplo, David Antin dizia a respeito da videoarte que: “É com a televisão que devemos começar a considerar o vídeo, porque se algo definiu as propriedades formais e técnicas do meio de vídeo, foi a indústria da televisão” (ANTIN, 1975, p. 175). Já Zanini, a partir das ideias de René Berger⁹⁰, aplicadas a uma visão da arte, apontava para:

“As largas audiências para as quais a videoarte está vocacionalmente endereçada, acham-se ainda distantes de seu alcance. A chamada macrotelevisão (René Berger), não lhe abre normalmente as portas enquanto a TV a cabo, que representará sem dúvida, um dos seus meios de difusão é por ora privilégio de umas poucas nações.” (ZANINI, [1978] 2013, p. 160)

Sem dúvida, eram caminhos possíveis para o desenvolvimento deste novo suporte, mas as práticas artísticas, em sua maioria, não seguiram esses trajetos. Hoje em dia, olhando em retrospectiva, as análises dessa conjuntura nos parecem utópicas e até certo ponto ingênuas. Entretanto, devemos destacar o papel pioneiro desses autores, que construíam uma crítica ao mesmo tempo que buscavam apontar possíveis desdobramentos, ainda no calor dos acontecimentos. Porém, alguns críticos já indicavam outros caminhos que essa

⁹⁰ René Berger previa três tipos de utilização predominantes da teledifusão. A “macrotelevisão” corresponderia aos canais abertos e o seu alcance de massa. Já a “mesotelevisão”, com sua distribuição à cabo, traria conteúdos mais direcionados a grupos e interesses menores. E, por último, a chamada “microtelevisão”, que teria um alcance bastante reduzido, quase individualizado, mas que por isso poderia contribuir para a democratização e educação do meio. De certa maneira, essas formas televisivas tiveram atuação importante. No caso da microtelevisão podemos lembrar das iniciativas de alfabetização e educação em comunidades distantes dos centros urbanos onde a televisão e o vídeo desempenham este papel da escola e do professor.

prática tomaria. Frederico Moraes, em um artigo publicado no jornal *O Globo*, em janeiro de 1976, diz:

Apesar do entusiasmo que despertou em vários setores, a videoarte já tem seus críticos, mesmo entre aqueles que reconhecem sua importância. Jack Boulton, apresentando “Video - Art USA” apressa-se em dizer que “o objetivo não é promover a referida tecnologia, porém, examinar as diversas maneiras em que é empregada por diferentes artistas”, ou ‘reconhecer a relação que existe entre esses depoimentos estéticos pessoais e o macrossistema gigantesco da TV comercial”. Contudo, a evolução da videoarte, conforme reconhecem muitos, tem demonstrado uma perda de vitalidade do seu campo crítico, preferindo enfatizar os aspectos intrínsecos à própria arte ou uma ritualização do corpo em nível altamente subjetivo.” (MORAIS, 29 jan. 1976, p. 74)

Hoje em dia, passados quase cinquenta anos e com todas as transformações que as tecnologias sofreram, além das modificações no modo de exibição dessas obras, não parece fazer muito sentido continuar com toda essa separação por tecnologias que foi feita na historiografia das imagens em movimento no âmbito das artes visuais. É interessante e enriquecedor perceber as variedades de abordagens e práticas que esses trabalhos suscitam, independentemente de seus suportes. Dessa maneira, conseguimos pensar nas conexões estruturais e temáticas que trabalhos como os filmes *X* e *Y*, realizados por Ana Maria Maiolino em 1974, possuem, por exemplo, com a obra *Preparação I* (1975), de Letícia Parente. Uma dessas leituras poderia ser através do debate sobre a censura associado às questões de gênero que essas obras trazem. Mais do que uma linguagem comum a determinados meios, o que existe são expressões coerentes com as trajetórias desses artistas, que também dialogavam entre si. Quase nenhum desses artistas, principalmente nesta época no Brasil, se dedicou ou se dedica exclusivamente a um único meio de expressão. A múltipla utilização de meios e linguagens é uma característica marcante da arte nesse período.

Mais à frente, em outro capítulo, nos aprofundaremos sobre os circuitos e as exposições nas quais essas obras com imagens em movimento participaram. Todavia, por ora, é importante ressaltar que elas surgem em um primeiro momento de forma conjunta dentro do processo de ampliação dos limites da arte. Esse dado é destacado pela grande maioria dos pesquisadores, como Arlindo Machado (2001, p. 23), André Parente (2009, p. 101 / 102), Christine Mello (2008, p. 75), entre outros. Ou seja, é uma questão pacificada que a utilização do vídeo de maneira subjetiva, a videoarte, no Brasil, surge dentro deste

ambiente de ampliação dos limites da arte visual, o qual também inclui filmes, audiovisuais, arte sonora etc. Este período, como vimos no capítulo anterior, é marcado por uma forte presença experimental de práticas e processos, que assumem significados distintos dentro desse contexto. Existe uma correlação significativa entre o momento em que a “política das artes” vai tomando forma e ganhando protagonismo no circuito artístico brasileiro e o surgimento do vídeo com maior intensidade e predominância. Uma dessas consequências é a busca por uma diferenciação e separação dos trabalhos com imagens em movimento, de acordo com o meio utilizado para sua realização. Exploraremos essa questão no capítulo IV, no qual trataremos das exposições com imagens em movimento.

Ao mesmo tempo, começam a se destacar conexões extra-arte em relação a esses trabalhos que manipulam imagens em movimento. Apesar de serem interessantes e importantes, o referencial crítico vai mudando de área. Arlindo Machado, no início dos anos 2000, em uma tentativa de periodização historiográfica da videoarte no Brasil, propõe uma divisão em três gerações distintas. Cada uma dessas gerações, grosso modo, corresponde a uma década específica. Assim, a primeira, que ele chamou de "Pioneiros", abrange justamente o período que estamos analisando, a década de 1970.

Já a segunda geração, que surge no início dos anos 1980, ficou conhecida como a geração do vídeo independente. Nas próprias palavras de Machado, ela era:

[...] constituída em geral por jovens recém-saídos das universidades, que buscavam explorar as possibilidades da televisão enquanto sistema expressivo e transformar a imagem eletrônica num fato da cultura do nosso tempo. O horizonte dessa geração é agora a televisão e não mais o circuito sofisticado dos museus e galerias. (MACHADO, 2001, p. 26)

De maneira geral, essa geração buscava, de forma criativa e, em alguns momentos, de maneira bastante ousada, produzir conteúdo inteligente, que estivesse fora da temática dos programas de televisão e da grande mídia. Trabalhando com bastante liberdade, ela acabou influenciando a própria linguagem televisiva e o conteúdo exibido nos canais tradicionais de televisão. Documentários de cunho social, programas de entretenimento e informativos políticos e sociais, com bastante humor e irreverência, como o *Repórter Ernesto Varela*, são exemplos dos trabalhos dessa época. Como destacado por Machado, a referência de grande parte desses trabalhos era a televisão, vista como um veículo de comunicação de massa. Nesse período, a televisão brasileira passava por uma série de

transformações patrocinadas pela ditadura militar. Por exemplo, a cassação da permissão de atuação da TV Tupi e a redistribuição de suas concessões para grupos e emissoras mais afinados com as ideologias do governo, como o SBT de Silvio Santos. Também é importante lembrar que a censura à imprensa ainda era uma política de Estado.

É neste ambiente que surge o movimento do vídeo independente, com anseios democráticos tanto em seu aspecto político tradicional quanto também no que diz respeito à produção e exibição de conteúdo nos meios de comunicação de massa. Como ressalta a pesquisadora em comunicação social Yvana Fechine:

[...] a produção audiovisual em televisão no Brasil deve seus momentos mais criativos e inovadores à colaboração de profissionais que fizeram parte do movimento do vídeo independente ou que, mesmo de modo indireto, beberam na fonte do experimentalismo que o acesso aos meios eletrônicos proporcionou. (FECHINE, 2007, p. 86)

Este movimento encontrou repercussão em algumas estações televisivas mais independentes e de alcance regional, como a TV Gazeta em São Paulo e a Abril Vídeo. Outro espaço de atuação e exibição dessas obras foi através de festivais, como o Videobrasil, que promoviam e premiavam algumas dessas produções em vídeo, nos moldes dos festivais de cinema. Mas esses trabalhos, em sua maioria, tinham um claro objetivo de operar dentro do sistema da televisão, vista como um meio de comunicação de massa. Em muitos casos, a temática e a linguagem utilizadas nessas obras eram bastante subversivas, mas sem perder de vista o objetivo de disseminar uma mensagem em um veículo de comunicação de massa. A própria forma de organização desses grupos, por meio de empresas produtoras de audiovisuais, já demonstra essa clara intenção de atuação. Pelas características comerciais, tributárias e legais da televisão, torna-se necessária essa organização de forma estruturada. O objetivo midiático dessas experiências fica bastante evidente em uma passagem do livro *Extremidades do vídeo*, da pesquisadora Christine Mello, onde ela analisa a atuação de duas das principais produtoras do vídeo independente, a TVDO e o Olhar Eletrônico.

Independente dos gestos artísticos insubordinados, o sonho de ambas as produtoras [TVDO e Olhar Eletrônico], como relata Marcelo Tas, era furar o bloqueio, entrar na televisão. Conseguiram. Ambas interferiram de forma decisiva na programação alternativa da televisão no decorrer dos anos 1980, e seus projetos nesse campo são dos mais experimentais que os conglomerados de comunicação broadcast da televisão brasileira possuem até hoje. (MELLO, 2008, p. 103)

Por esse trecho, fica bastante claro que, apesar de abordarem questões estéticas e mesmo conceituais, que podem ser vistas como 'gestos artísticos', o foco principal de suas atuações é a interferência nos meios de comunicação. Mesmo com suas abordagens ousadas e criativas, esses programas obedeciam a uma lógica comercial de monetarização e venda de espaço e horários, um modelo de televisão liberal, com pouca regulamentação, que predomina até os dias de hoje no Brasil. Pode até parecer um contrassenso um modelo com baixa regulamentação convivendo com a censura estatal do período do Governo Militar. Entretanto, essa peculiaridade é facilmente explicada pela célebre frase de Roberto Marinho, dono do conglomerado de mídia Globo, logo após o golpe de 1964, ao então ministro da Justiça, Juracy Magalhães: “[...] vocês cuidam dos seus comunistas, que dos meus comunistas cuido eu.” (ANDRÉ MOTTA, 2015). Ou seja, os interesses empresariais e financeiros acabam se sobrepondo a questões de ordem política. A curadora e pesquisadora Cacilda Teixeira da Costa, que na década de 1970 tinha sido a responsável pelo setor de VT do MAC/USP, já se questionava, em 1986, sobre a união desses universos aparentemente distintos, o das artes e o da televisão. Na mostra que organizou, intitulada *Vídeo de Artista & Televisão*, Costa diz:

Dentro desse quadro, é natural que os artistas fiquem seduzidos pela possibilidade de fazerem trabalhos para a televisão, de serem pagos e vistos por um grande público. No entanto, se o trabalho para televisão é de interesse e gratificante, liga-se ao mundo do entretenimento e da comunicação, e não da arte [...] Para fazer arte é preciso tempo, introspecção, e eu me pergunto como, no Brasil, um artista do vídeo, entre um teipe de treinamento de pessoal e outro de promoção de alguma empresa, pode aprofundar-se nos processos de exploração da linguagem ou dos limites humanos da percepção estética [...] Trata-se de uma situação delicada para os artistas que usam o vídeo como meio, pois eles têm que se dedicar pelo acesso à televisão e às multidões de espectadores ou pela pesquisa, criação e os compromissos que estas implicam, os quais não impedem, mas restringe o acesso (COSTA, 1986, p.9 apud FECHINE, 2007, p. 89)

Mais do que procurar as fronteiras e os limites entre o vídeo com cunho artístico e o vídeo de entretenimento comercial, o que levaria apenas ao estabelecimento de categorias mais delineadas e rígidas, é importante ressaltar que esse modo de utilização do vídeo por artistas não foi hegemônico, pelo menos no Brasil. Mesmo nesta época, na década de 1980, há exemplos de artistas que utilizavam o vídeo ligados a práticas estéticas e temáticas associadas ao circuito das artes visuais. Como o próprio Arlindo Machado, no texto em que propõe a divisão da historiografia do vídeo em gerações distintas, destaca: “Dentre aqueles que deram continuidade ao projeto estético dos pioneiros (simplicidade

formal, uso moderado de tecnologia, inserção ‘narcísica’ do próprio realizador na imagem, auto exposição pública), o nome mais importante foi, sem dúvida, o de Rafael França.” (MACHADO, 2001, p. 25) Ou seja, na história das imagens em movimento no universo das artes visuais, essas experiências do vídeo independente e da manipulação da televisão como meio de comunicação, sem dúvida, são bastante importantes, mas elas são exceções e não regras. Geralmente, apenas em poucos casos os artistas se detêm de maneira crítica aos meios de comunicação aos quais normalmente associamos as tecnologias: no caso do vídeo, a televisão; e no caso da película, o cinema. Embora escape bastante do recorte temporal desta pesquisa, é importante ressaltar que esse tipo de abordagem, de certa maneira, continua hegemônico no campo das artes visuais. Claro que sempre teremos exemplos no sentido contrário, como, por exemplo, alguns trabalhos do artista Guerreiro do Divino Amor, que realiza paródias surrealistas dos programas de previsão do tempo, ou mesmo a página da internet pessoal do artista carioca Alexandre Vogler, que transformou o design de seu site em um simulacro da página do YouTube, com informações sobre suas obras.

Mais uma vez, ressaltamos que a problemática debatida nesta tese não se refere à ampliação da arte para novos campos. Pelo contrário, essa é uma característica marcante e importante que vem se acentuando cada vez mais nos últimos anos, e da qual as próprias imagens em movimento estão integradas. Todavia, esse alargamento, principalmente no que diz respeito ao papel da crítica e da historiografia, precisa ser realizado sem perder de vista seu objeto e suas relações com a própria arte. Por isso, no próximo capítulo, iremos nos aprofundar nos meios específicos da televisão, do cinema e do vídeo, destacando as particularidades de cada um e de que maneira esses meios, tanto por aspectos formais quanto sociais, acabam ou não interferindo no desenvolvimento artístico.

CAP III – TV ≠ VÍDEO ≠ CINEMA

Ainda hoje percebemos que a gradativa, mas intensa, consolidação da tecnologia no domínio da arte exigiu (e ainda exige) uma criteriosa e cuidadosa revisão histórica. Para percebermos historicamente as relações e articulações entre arte e tecnologias é importante retomar as heranças do passado, os incessantes desenvolvimentos tecnológicos vindo tanto da indústria quanto do entretenimento, assim como questões políticas alavancadas pelo capitalismo avançado de vertente neoliberal. (JESUS, 2023, p. 207)

No capítulo anterior, discutimos como, em diversos momentos da historiografia e da crítica das imagens em movimento no Brasil, buscou-se criar uma separação entre suportes. Ao mesmo tempo, em algumas ocasiões, uma certa confusão é construída, tratando como sinônimos técnicas e objetos distintos. Como iremos nos aprofundar nas próximas páginas, as linguagens das tecnologias, com o passar do tempo, tendem à homogeneização (KITTLER, 2019). Assim, algumas características que, no início, foram interpretadas como específicas, com o amadurecimento tanto da linguagem quanto da técnica, acabam sendo incorporadas em outros suportes e deixam de ser tão marcantes e cruciais. Já em outras circunstâncias, a exclusividade de dispositivos técnicos para exibir imagens em movimento é quebrada, aumentando as possibilidades e colocando em xeque aspectos que antes eram vistos como endógenos dessas tecnologias. Ou seja, a busca por uma classificação e delimitação dessas fronteiras demonstrou uma elasticidade, tornando-se muito mais histórica do que ontológica, como uma determinada parte da crítica supõem.

O que teria em comum entre a televisão, o vídeo e o cinema? São tecnologias, palavras e expressões parecidas ou são completamente diferentes entre si? São linguagens distintas ou apenas sinônimos para um mesmo conjunto de normas e procedimentos estéticos? Na busca por essas respostas, iremos primeiramente buscar compreender o que significa cada um desses suportes para, só então, visualizar suas fronteiras e os espaços de interseção. Será preciso realizar uma espécie de arqueologia desses meios para entender seus significados e expressões na contemporaneidade.

Diferentemente de uma historiografia, a arqueologia procura, através do "escavamento" do passado, entender o tempo presente dessas tecnologias. Nos últimos tempos, a arqueologia das mídias, como uma disciplina independente, vem se desenvolvendo e

ganhando força. Não se constitui como uma narrativa linear e homogênea. Pelo contrário, por sua natureza, ela é heterogênea, pois busca trazer à luz aspectos muitas vezes esquecidos de suas histórias. Seu campo de atuação é amplo, abrangendo desde investigações sobre a obsolescência tecnológica até a criação de mídias utópicas e imaginárias. Jussi Parikka, professor de estética digital na Universidade de Aarhus, na Dinamarca, e um dos principais teóricos e pesquisadores desse campo, considera que uma das atribuições da arqueologia da mídia é a de ser:

[...] uma ferramenta para investigar as novas culturas das mídias por meio de *insights* que têm origem no passado das novas mídias, em geral, com ênfase no esquecido, no excêntrico, em sistemas, práticas e invenções não óbvios. [...] a arqueologia das mídias é também uma forma de analisar os regimes de memória e as práticas criativas da cultura das mídias – tanto teórica quanto artística. Ela vê a cultura das mídias como uma estrutura sedimentada, em camadas sobrepostas; uma articulação entre tempo e materialidade, na qual o passado pode, de repente, descobrir-se renovado, e na qual as novas tecnologias tornam-se obsoletas cada vez mais depressa. (PARIKKA, 2021, p. 24)

A ideia de arqueologia é emprestada do uso que Michel Foucault fez deste termo em seus estudos sobre o poder e o saber. Baseando-se nesse método analítico de investigação, o pesquisador alemão Friedrich Kittler, considerado um dos primeiros teóricos da arqueologia das mídias, o utiliza em seus estudos sobre meios de comunicação e tecnologia. Ou seja, a partir de um arco teórico e temático que vai de Walter Benjamin, passando pelas teorias da comunicação canadense de Marshall McLuhan, até as ideias sobre o computador de Alan Turing, Kittler as esmiúça e as analisa segundo a metodologia da arqueologia. Para ele, os meios tecnológicos devem ser vistas pela mesma ótica com a qual o filósofo francês se debruçou sobre temas como a sexualidade e a loucura (PARIKKA, 2021, p. 29), pois, no fundo, apesar de recorrer ao passado, estão tratando e esclarecendo questões do tempo presente, do momento em que esse passado ressurgir. Apesar desse olhar para trás, que chega até a Grécia Antiga, no caso de Kittler, é a partir do desenvolvimento da fibra óptica e da 'digitalização' da comunicação que, segundo o teórico alemão, essas tecnologias tendem a se unir. “Se filmes e músicas, telefones e textos chegam às casas por meio de cabos de fibra óptica, as mídias como a TV, o rádio, o telefone e o correio, até então separadas, se fundem, padronizadas por frequências de transmissão e formato de bits” (KITTLER, 2019, p. 21). Ou seja, para ele, na contemporaneidade, a tecnologia dos meios de comunicação tende a se unir, articulando mais de uma linguagem e / ou meio, não sendo mais possível realizar uma

distinção clara. Sob esse ponto de vista, existe uma proximidade com a ideia de "pós-meio" de Rosalind Krauss, que discutimos no capítulo anterior. Apesar de Kittler se referir a meios de comunicação e Krauss a práticas e objetos artísticos, ambos estão se referindo ao dispositivo, físico ou virtual, que carrega a informação, e não ao seu conteúdo e funcionalidade. Mas essa diferença de objeto, que no caso de Kittler se refere às formas de comunicação e no caso de Krauss se refere à arte, acaba modificando toda a compreensão dessas duas ideias.

Pelo arcabouço teórico e objeto de Kittler, a origem dessa ideia de união dos meios está intimamente ligada e deriva do pensamento de McLuhan. Segundo o teórico canadense, que nos anos 1960 cunhou a famosa expressão “o meio é a mensagem”, cada novo meio de comunicação contém um meio antigo. Para McLuhan, os veículos de comunicação são sempre um prolongamento de outros meios, e, em sua origem, são a amplificação do próprio corpo humano. Não por acaso, um de seus livros mais famosos chama-se *Os meios de comunicação como extensão do homem*⁹¹. Assim, o que McLuhan faz é trazer a própria técnica como fator preponderante da comunicação, o que, em última instância, seria o próprio conteúdo e a linguagem da mensagem. É por esse raciocínio que se constrói sua célebre frase, “o meio é a mensagem”.

Nossa resposta aos meios e veículos de comunicação – ou seja, o que conta é o modo como são usados – tem muito da postura alvar do idiota tecnológico. O “conteúdo” de um meio é como a “bola” de carne que o assaltante leva consigo para distrair o cão de guarda da mente. O efeito de um meio se torna mais forte e intenso justamente porque o seu “conteúdo” é um outro meio. O conteúdo de um filme é um romance, uma peça de teatro ou uma ópera. O efeito da forma fílmica não está relacionado ao conteúdo de seu programa. O “conteúdo” da escrita ou da imprensa é a fala, mas o leitor permanece quase que inteiramente inconsciente, seja em relação à palavra impressa, seja em relação à palavra falada. (MCLUHAN, [1964] 2006, p. 33)

Por esse pensamento, de que um meio de comunicação mais novo contém um meio mais antigo (MCLUHAN, [1964] 2006), e de que eles tendem a se juntar, tornando-se indistinguíveis (KITTLER, 2019, p. 21), o vídeo e a televisão, como agentes desse processo, podem ser pensados como sinônimos. Para o vídeo existir, para que seu conteúdo se torne visível, ele precisava do aparelho de TV. São duas tecnologias diferentes, mas complementares. Enquanto uma é o armazenamento de informação, a

⁹¹ No original em inglês, o título é: *Understanding media: the extension of man*

outra seria a sua difusão. Porém, essa é uma visão bastante técnica, que não leva em consideração outros aspectos que influenciam os meios de comunicação. Como destacou a pesquisadora Yvana Fechine em seu artigo *O vídeo como um projeto utópico de televisão*, no qual analisa a questão do vídeo independente no Brasil nos anos 1980:

Não haveria mesmo razão para a separação entre tv e vídeo em campos de atuação tão distintos. A rigor, os termos vídeo e televisão podem ser aplicados a uma mesma tecnologia, à exploração de um mesmo meio para a produção e difusão de imagens eletrônicas. A diferença entre vídeo e a tv está, essencialmente, na sua proposta ético-estética. (FECHINE, 2007 p. 87)

Ao expandirmos esse universo em direção às artes visuais, incluindo, por exemplo, a videoarte, que aborda outras questões de valor simbólico e poético, essa ideia se torna ainda mais complexa. Nosso foco é entender de que forma e como essas tecnologias e meios de comunicação de massa foram interpretados no desenvolvimento das artes visuais dentro do nosso recorte histórico, e como, hoje em dia, esses trabalhos são percebidos nessas relações. Para isso, nas próximas páginas, iremos, de maneira isolada, investigar esses três meios — televisão, vídeo e cinema — buscando elucidar possíveis confusões que ainda persistem atualmente.

3.1 - TV

Quando mencionamos meios que utilizam imagens em movimento, queremos nos referir a pelo menos três formas distintas e complementares. A primeira seria o ambiente: a relação do nosso corpo com o espaço onde essas imagens são exibidas. Em segundo lugar, o meio propriamente dito: a tecnologia empregada, desde a captação até a exibição. E, em terceiro e último lugar, a linguagem: a forma como essas imagens são criadas e justapostas. Essas três abordagens, com algumas diferenças entre si, ocorrem tanto no cinema quanto na televisão e no vídeo. Elas também podem ser percebidas em tecnologias mais novas, como, por exemplo, celulares e tablets.

No livro *Televisão levada a sério*, no qual Arlindo Machado realiza um estudo sobre os conteúdos dos programas e espetáculos produzidos e veiculados na TV, Machado já

aponta a importância de especificar de qual tipo de televisão estamos falando. No estudo, o pesquisador procura percorrer um caminho que, segundo ele, é pouco explorado nas investigações sobre este meio: a análise da linguagem e do conteúdo de alguns programas produzidos por produtoras e canais de TV. Assim, Machado evita uma análise sociológica da mídia como um todo. Para ele:

Televisão é um termo muito amplo, que se aplica a uma gama imensa de possibilidades de produção, distribuição e consumo de imagens e sons eletrônicos: compreende desde aquilo que ocorre nas grandes redes comerciais, estatais e intermediárias, sejam elas nacionais ou internacionais, abertas ou pagas, até o que acontece nas pequenas emissoras locais de baixo alcance, ou o que é produzido por produtores independentes e por grupos de intervenção em canais de acesso público. Para falar de televisão, é preciso definir o corpus, ou seja, o conjunto de experiências que definem o que estamos justamente chamando de televisão. (MACHADO, 2000, p. 20)

Por isso, quando falamos em televisão, precisamos ao menos especificar a qual característica da TV estamos nos referindo. Estamos falando do sistema de transmissão de ondas capaz de exibir imagem e som em sincronia? De um veículo de comunicação que, por suas especificidades, é capaz de difundir uma mensagem de modo padronizado para uma quantidade enorme de pessoas a quilômetros de distância? Ou estamos nos referindo ao aparelho eletrônico, o receptor da mensagem, que se tornou um utensílio doméstico presente na maioria dos lares do mundo? Ou seja, ao usar a palavra "televisão", podemos também estar nos referindo a este dispositivo específico, geralmente com formato de caixa, que é capaz de codificar ondas e sinais eletrônicos em som e imagem⁹². Podemos ainda estar nos referindo aos conteúdos dessas mensagens, o que chamamos de linguagem televisiva, que vai desde a criação de narrativas, como as séries de TV, até transmissões de esportes, programas de espetáculos e noticiários. Todas essas características ajudaram a moldar essa mídia como um dos principais produtos da indústria cultural desde a segunda metade do século XX até os dias de hoje.

As primeiras transmissões de televisão aconteceram ainda na década de 1930, em países como Alemanha, Estados Unidos e Inglaterra. Diversas pesquisas ocorriam de formas distintas e por caminhos nem sempre tão próximos. Mas o objetivo e o problema principal a ser resolvido era, como bem colocou o historiador de cinema Roy Ames: “Como

⁹² Hoje em dia, com o desenvolvimento da tecnologia, este aparelho tem mudado bastante. Desde o seu tamanho, que aumentou consideravelmente, até uma planaridade da tela com o desenvolvimento de tecnologias como plasma e led.

decompor uma sequência de imagens em unidades de informação capazes de ser transmitidas por radiotelegrafia” (ARMES, 1999, p. 66). Para isso, foram tentados diversos métodos, mecânicos e eletrônicos, até se chegar a um padrão para a época, o da decomposição da imagem por linhas⁹³. Cada quadro (imagem) era dividido em 240 linhas.⁹⁴

Apesar do desenvolvimento tecnológico, o crescimento deste meio como uma maneira de entretenimento, um produto da indústria cultural, acabou sendo adiado com o início da Segunda Guerra Mundial. Só a partir de 1944, quase no fim da guerra, a televisão se estabelece de forma plena nos Estados Unidos. Na Grã-Bretanha, isso ocorre em 1946 (WINTON, 1986 apud ARMES, 1999, p. 66 & BRIGGS; BURKE, 2006, p. 180). Porém, é na década de 1950 que a televisão se espalha pelo mundo e se torna o principal veículo de entretenimento e informação de massa. Esse fenômeno está associado às transformações culturais que as sociedades vivenciaram após o fim da Segunda Guerra, especialmente os países ocidentais com uma economia capitalista voltada ao consumo. Segundo o teórico inglês Raymond Williams, em seu estudo sobre o papel cultural da televisão, essas mudanças não foram provocadas por um avanço tecnológico, como afirmava Marshall McLuhan, mas sim o oposto. Para Williams, as novas mídias se desenvolveram a partir das necessidades impostas pelas mudanças sociais.

[...] até o período após a Primeira Guerra Mundial e, de certa forma, até o período logo após a Segunda Guerra Mundial, essas necessidades variáveis de um novo tipo de sociedade e de uma nova forma de vida foram atendidas por meios vistos como especializados: a imprensa para informação política e econômica; a fotografia para a comunidade, a

⁹³ Conforme demonstrado pelos historiadores britânicos Peter Bruke e Assa Briggs no estudo sobre o papel social das mídias: “A base técnica da televisão é diferente da demonstrada por Bidwell sobre a transmissão de fotos estáticas. Ela envolve a varredura de uma imagem por um feixe de luz em uma série de linhas sequenciais, movendo-se de cima para baixo e da esquerda para direita. Quando a luz passa sobre ela, cada parte da imagem produz sinais que são convertidos em impulsos elétricos, fortes ou fracos. Os impulsos são então ampliados e transmitidos por cabos ou pelo ar, por ondas de rádio que são reconvertidas em sinais de luz na mesma ordem e no mesmo valor da fonte original. A capacidade que esse processo tem de parecer como imagem completa e em movimento ao olho humano em uma tela de retenção da visão.” (BRIGGS; BURKE, 2006, p. 175)

⁹⁴ Com o desenvolvimento da tecnologia da televisão analógica e a divisão da tela em campos (*fields*) conseguiu-se aumentar o número máximo de linhas na composição da imagem. Passou-se então para 480 linhas por quadro. Com o surgimento da tecnologia da televisão digital, ocorreu uma mudança na forma como a imagem é capturada e exibida. Ela deixou de ser formada através de linhas, e passou a ser criada por pixels (a menor unidade de decomposição de uma imagem). Com isso, aumentou-se a resolução das imagens. A HDTV (*high definition television*) consegue capturar e transmitir uma imagem com 1280x720 pixels (px), quase o dobro da resolução da TV analógica. Hoje em dia é cada vez mais comum ouvirmos falar em televisão e aparelhos de 4k e até 8k. Isso significa um maior número de pixels formando a imagem, consequentemente, aumentando sua resolução. Uma imagem em 4k geralmente tem 3840 x 2160 px e já a imagem em 8k, 7680 x 4320 px. Ou seja, 16 vezes mais detalhes que a TV analógica.

família e a vida pessoal; o filme para a curiosidade e o entretenimento; a telegrafia e a telefonia para informações comerciais e algumas mensagens pessoais importantes. Foi desse complexo de formas especializadas que surgiu a radiodifusão. (WILLIAMS, 2016, p. 35)

Levando em conta essa ideia da origem da radiodifusão, um meio heterogêneo, a partir de “meios especializados”, podemos traçar um paralelo com a passagem da arte moderna para a arte contemporânea. Melhor dizendo, a mudança que vimos anteriormente, do esgotamento do modelo da crítica da especificidade do meio — que havia sido uma das características do alto modernismo — para uma ampliação e multiplicidade de categorias e meios artísticos, no que chamamos de arte contemporânea são sintomas das mesmas mudanças sociais. Entretanto, isso não significa que esses dois fenômenos, o desenvolvimento da televisão e o surgimento da arte contemporânea, tenham trilhado ou adotado as mesmas práticas. Podemos afirmar apenas que são respostas a problemas comuns e que surgiram temporalmente próximos.

No Brasil, não foi diferente. Fomos um dos primeiros países a possuir um sistema contínuo de transmissão de sinal de televisão. Graças à iniciativa pessoal do excêntrico empresário Assis Chateaubriand, o Chatô, nos anos 1950, a primeira estação de televisão da América Latina passa a funcionar. A TV Tupi foi inaugurada no dia 18 de setembro de 1950, na cidade de São Paulo, como um grande acontecimento e solenidade. Curioso notar que o desenvolvimento da televisão e das artes visuais, pelo menos no Brasil, estão bastante imbricados, e têm na figura de Chatô não apenas um mecenas, mas também um patrono que ajudou no desenvolvimento desses dois campos. Não por acaso, o almoço oferecido a ele por banqueiros e empresários, em comemoração à abertura da TV Tupi, acabou, por sua iniciativa, virando um grande leilão de cabrito e coelho assado. O dinheiro arrecadado foi doado aos cofres do Museu de Arte de São Paulo (MASP⁹⁵), instituição que também havia sido fundada por Chateaubriand alguns anos antes⁹⁶.

⁹⁵ O MASP foi inaugurado em 1947, por Assis Chateaubriand, como o primeiro museu moderno do País. Ele tinha como objetivo ser a principal instituição de arte no Brasil, com um acervo composto pelos grandes artistas, indo desde o Renascimento, com obras de Tiziano, até o Cubismo de Pablo Picasso.

⁹⁶ Segundo a biografia de Chateaubriand, escrita por Fernando Moraes, o leilão arrecadou uma quantia considerável: “Assim, um coelho assado foi arrematado pelo conde Sílvio Alvares Penteado por 17 mil cruzeiros; um peru, por Geremia Lunardelli, por 35 mil cruzeiros; um cabrito por Drault Ernanny, por 35 mil cruzeiros. A diretoria do sindicato da Indústria têxtil pagou por um leitão 50 mil cruzeiros – cem vezes mais do que o prato valeria em um bom restaurante. [...] E, como os lances iniciais do “leilão” tinham sido estabelecidos por Chateaubriand, o MASP enfiava em seus cofres perto de 200 mil cruzeiros (cerca de 10 mil dólares de então, ou 58 mil dólares de 1994, o dobro que fora pago meses antes pela tela de Churchill).” (MORAES, 1994, p. 500)

Assim como a fundação do MASP, o início da televisão no Brasil também foi marcado por bastante improviso e percalços. Apesar de Chateaubriand ter comprado e importado todos os equipamentos para captação e transmissão da RCA nos Estados Unidos, ninguém havia se atentado ao fato de que era necessário um aparelho de TV para captação das ondas e exibição das imagens. De última hora, tiveram que trazer, de forma contrabandeada, duzentas TVs para serem distribuídas e vendidas à sociedade paulista (MORAES, 1994, p. 500 / 501). Para a primeira transmissão, também foi planejado um show de variedades com diversas atrações. Esse programa seria transmitido a partir de três câmeras que haviam sido compradas junto a todo o equipamento de teledifusão. Entretanto, poucos minutos antes da estreia, uma das câmeras não funcionou. Mesmo assim, de forma improvisada e com uma hora e meia de atraso, foi ao ar a primeira transmissão de televisão no Brasil.

[...] foi um programa correto do começo ao fim. Improvisado e irresponsável, é certo, mas impecável. Ao final de duas horas de programação, só um especialista familiarizado com o funcionamento de um canal de TV (e não tinha ninguém assim no Brasil) poderia perceber que apenas duas, e não três câmeras, haviam focalizado Walter Forster, a rumbeira cubana Rayito de Sol e seu acompanhante bongozeiro, a orquestra de Geroge Henri e tantas outras atrações. (MORAES, 1994, p. 503)

Este início conturbado, contornado rapidamente com um certo "jeitinho brasileiro", acaba sendo um prenúncio das muitas outras histórias de improvisos que viriam marcar a trajetória da televisão no Brasil, nesses mais de setenta anos de sua existência. Ao contrário de outros veículos de comunicação, a TV surge como um meio de transmissão em tempo real, sem a necessidade de um processo de revelação ou impressão. Até aquele momento, só o rádio possuía essa característica. Os outros meios de comunicação existentes possuíam um suporte físico como canal. “Se podemos dizer que o cinema foi moldado pela flexibilidade do celuloide como base para suas imagens, a televisão foi igualmente definida pela sua inicial falta de um meio de gravação” (ARMES, 1999, p. 69). Assim, se fôssemos adotar a mesma lógica que Clement Greenberg utilizou em sua crítica da arte, poderíamos dizer que o meio específico da televisão são as ondas eletromagnéticas da teledifusão, ou, em última instância, o ar.

Desde o desenvolvimento do rádio, mas principalmente com a chegada da televisão, os meios de comunicação atingiram outro patamar em relação ao seu alcance. Se antes, no final do século XIX e início do século XX, os jornais, revistas e o cinema eram os grandes veículos de informação, sua cobertura ainda era, de certa forma, bastante limitada. Para a divulgação da mensagem desses veículos, o meio precisava ser deslocado fisicamente para que a comunicação chegasse ao seu receptor. Ou seja, o jornal sai da gráfica para ser distribuído em bancas e lojas⁹⁷. Já no cinema, os rolos de película que saem do laboratório são transportados até as salas de exibição⁹⁸. Esses deslocamentos são realizados por transportes tradicionais, como carros, trens, caminhões e, em alguns casos, até navios e aviões. Com a descoberta da difusão de informação através de ondas eletromagnéticas, não apenas seu alcance se tornou maior, como também a velocidade de propagação ficou muito mais rápida, quase que instantânea. Essas ondas são capazes de carregar uma quantidade enorme de informações com grande rapidez. Através de antenas, os sinais de ondas são gerados e recebidos por aparelhos específicos, capazes de codificar esse sinal eletromagnético. Essa tecnologia é utilizada nos mais diversos equipamentos e setores, desde a aviação e telefonia celular até a comunicação militar. Mas, sem dúvida, o seu uso mais popular é por meio do sinal de rádio e televisão. Em língua inglesa, esse processo é chamado de *broadcast*, que, em uma tradução literal, poderia ser "transmissão" ou "projeção larga". Uma das origens dessa expressão vem da área militar: "Fazia parte do jargão especializado da Marinha americana e designava a 'disseminação' das ordens da autoridade à esquadra, operação que passou a ser realizada através do rádio" (GILLINGHAM, 1970, p. 310 apud MACHADO, 1990, p. 16). Em português, adotamos os termos radiodifusão ou teledifusão. Nos dias de hoje, com o avanço da TV a cabo, da internet e de outros sistemas, a tecnologia do *broadcast* sofreu algumas modificações. Geralmente, a recepção do sinal nas residências não se dá mais por via de ondas de radiodifusão. Entretanto, esse meio ainda é muito utilizado em locais que necessitam de

⁹⁷ Hoje em dia, com o avanço da internet e dos meios digitais, já é possível ler o jornal através do computador, celular e tablet. Mas a impressão e distribuição do meio de forma física ainda continua existindo.

⁹⁸ Atualmente, com a quase extinção da projeção da película cinematográfica de maneira comercial e com a evolução do cinema digital, este processo sofreu algumas alterações. O meio do filme se tornou um arquivo digital, que geralmente é distribuído em um HD (*hard disk*) para as diversas salas de cinema. Como forma de padronizar a projeção, a indústria cinematográfica criou o *DCP (Digital Cinema Package)*, que seria uma pasta digital contendo todas as sequências de imagens isoladas do filme, como se fossem os fotogramas e os arquivos de áudio.

uma grande troca de volume de informações, como nas comunicações entre estações e emissoras de televisão.

Curiosamente, os meios que se utilizam da transmissão por ondas eletromagnéticas — a TV e o rádio — adotaram um modelo econômico e, conseqüentemente, social, próprio e diferente. Se no cinema, por exemplo, o espectador precisa se dirigir a um local, comprar um ingresso e só então lhe é permitido assistir à película — ou seja, uma atividade pública e coletiva — no rádio e na TV é como se a "sala de cinema" fosse pessoal e particular; cada um tem a sua e a utiliza de forma isolada. No estudo sobre a televisão de Raymond Williams, mencionado anteriormente, o autor reforça que essa característica do modelo econômico e social da radiodifusão não foi uma questão técnica do meio, mas sim uma transformação cultural da modernidade. A passagem do que ele chama de uma tecnologia pública, onde as estradas de ferro e a iluminação das cidades seriam os grandes exemplos, para um “estilo de vida móvel e focado no lar: uma forma de privatização móvel” (WILLIAMS, 2016, p. 38). Então, apesar de ser um veículo de comunicação de massa, a recepção de suas mensagens acontece de maneira privada.

O rádio e a televisão [...] foram desenvolvidos para transmissão em casas individuais, embora não houvesse nada na tecnologia que tornasse isso inevitável. Assim, essa nova forma de comunicação social – radiodifusão – foi obscurecida por sua definição como “comunicação de massa”: uma abstração de sua característica mais geral, a de que ela se destinava a muitas pessoas, às “massas”. Isso ofuscou o fato de que o meio escolhido foi a oferta de aparatos individuais, um método mais bem descrito pela palavra anterior, “radiodifusão”. É interessante que o único uso “massivo” do rádio tenha se dado na Alemanha nazista, onde, sob as ordens de Goebbels, o partido organizou grupos de audição pública obrigatória, com ouvintes nas ruas. (WILLIAMS, 2016, p. 36)

O consumo de forma privada, tanto do rádio quanto da televisão, é uma característica importante e singular desses meios. De maneira geral, eles seguem modelos econômicos semelhantes. O consumidor compra seu aparelho receptor para poder sintonizar as estações e canais. Esses dispositivos são vendidos como produtos de bens semiduráveis. Nos dias de hoje, esses utensílios domésticos estão presentes na maioria dos lares.

Quanto ao conteúdo, foram adotados diferentes modelos de financiamento para a sua produção, desde o subsídio governamental, como no caso da BBC da Inglaterra, passando pelo controle completo do Estado, como na maioria das TVs do bloco socialista, até o modelo americano com baixa regulação, no qual as empresas de comunicação vendem

espaços e tempo de sua programação para publicidades e propagandas como uma maneira de financiamento e rentabilização de seu negócio. Esse padrão americano, atualmente, se tornou quase hegemônico. No Brasil, desde a inauguração da TV Tupi, de Assis Chateaubriand, adotamos esse modelo. Com o avanço da tecnologia e o surgimento de novas formas de consumo, essa lógica também sofreu algumas modificações. A partir do desenvolvimento da TV a cabo e da *TV on demand*, o consumidor também passou a ser um dos responsáveis por rentabilizar os canais e programas. Ele passa a pagar pelo acesso ao serviço e, com isso, tem a possibilidade de assistir a um programa exclusivo na hora desejada ou até o direito de acesso a uma série de canais que geralmente não exibem anúncios.

Quanto à temática da programação, ela é bastante variada e diversificada. De certa maneira, como destacado acima, a TV adota características de outros meios e as reconfigura. Por exemplo, os noticiários vêm de uma tradição do jornal impresso, e os filmes exibidos em sua programação têm uma ligação direta com o cinema e o teatro. Ou seja, a televisão é um veículo que contém características de outros meios, o que vai de encontro com a ideia de McLuhan de que um meio contém um outro mais antigo. Com o desenvolvimento da televisão, esse fenômeno se acentua, talvez, como em nenhum outro veículo de comunicação até então, pois a produção de seu conteúdo e a manutenção da sua infraestrutura são bastante custosas. É preciso maximizar e otimizar essa produção, por isso a adaptação de exemplos de sucesso em outros veículos / meio se torna atrativa para TV, pois aumenta a chance de sucesso com menos experimentações, o que, em última instância, nesse circuito significa custo. Com isso, e com a predominância do modelo econômico baseado no financiamento por meio da propaganda e publicidade, gerou-se uma pasteurização da programação. Já não é mais possível realizar uma clara distinção entre o que seria um programa com objetivos informativos ou de entretenimento e o que seria um anúncio ou publicidade de um produto ou serviço. Raymond Williams, em sua crítica, chamou de "fluxo televisivo" essa característica em que o espectador não consegue mais distinguir plenamente entre propaganda e programa. Assim, os conteúdos das TVs e seus programas estão quase sempre direcionados ao estímulo do consumo e da propaganda.

Já os espaços para experimentações estéticas e para a criação de programas que não tenham como finalidade, em última instância, a atração de patrocinadores e,

consequentemente, a geração de lucro para as produtoras e emissoras, são extremamente reduzidos. Aprofundaremos mais sobre essa questão e, consequentemente, o desenvolvimento de uma linguagem televisiva e videográfica a seguir, ao tratar das características do meio do vídeo.

3.2 - Vídeo

Como vimos acima, a televisão foi criada sem um suporte de armazenamento das informações por ela transmitidas. A TV seria apenas o canal, o meio que transmite, mas que não consegue guardar o seu conteúdo. No início do desenvolvimento da TV, uma pequena minoria de programas não era exibida ao vivo. Para isso, utilizavam o suporte tradicional do cinema: a película. Filmes e alguns telejornais recorriam a esse recurso para serem exibidos via teledifusão para milhares de lares. Todavia, além de ser bastante custoso, esse processo era demorado e envolvia laboratório químico e revelação de negativos, o que não era muito condizente, tecnicamente e economicamente, com uma das principais características da televisão: a sua instantaneidade. A tecnologia do videoteipe (VT) resolveu esse problema, pois eliminava a etapa de laboratório, e assim ganhava-se agilidade e tempo. Isso possibilitou um grande impulso no desenvolvimento da televisão.

O videoteipe foi criado ainda na década de 1950. Em 1956, a empresa americana AMPEX, sediada na Califórnia, desenvolveu um sistema capaz de armazenar imagens e sons, em sincronia, em uma fita magnética. Essas primeiras fitas eram acondicionadas em carretéis e tinham uma espessura de 2 polegadas (aproximadamente 5 centímetros), um pouco maior do que o formato de 35 milímetros tradicional do cinema. A tecnologia da fita de vídeo (videoteipe) causou uma revolução no desenvolvimento da TV. Apesar de, no início, a tecnologia do vídeo exigir enormes equipamentos de gravação e transmissão, além dos pesados rolos de fitas de 2 polegadas, o ganho adquirido com o rápido acesso à mensagem foi fundamental. Logo, a indústria desenvolveu uma série de novos formatos de fitas e sistemas de gravação e exibição. Esses novos mecanismos eram menores e com qualidade superior, entre eles, destacam-se o *U-Matic*, *Beta* etc.. Também foi bastante

explorado o mercado amador e doméstico. O primeiro equipamento destinado a esse setor foi desenvolvido pela empresa japonesa Sony, o chamado *Portapak*. Mais tarde, esse formato, destinado ao público comum, foi substituído pelo VHS (*Video Home System*). Esses produtos conquistaram um amplo espectro da sociedade, que ia desde o pai de família registrando suas comemorações e viagens até artistas de vanguarda que se utilizavam desses formatos de vídeo para se expressarem. Por ser direcionado a um público amador e leigo, o manuseio era bastante simples e intuitivo, com uma qualidade de imagem relativamente satisfatória.

Apesar dessa enorme variedade de sistemas, com diferentes qualidades de gravação e exibição, cabe ressaltar que, mesmo assim, a definição da imagem na película cinematográfica é superior. Entretanto, a imagem do vídeo era extremamente compatível com as linhas de transmissão do sinal padrão da TV.

O videoteipe possui outras características técnicas que são importantes e divergentes do processo fotoquímico. Uma das principais diferenças é a duração e a capacidade de armazenamento de informações. Enquanto no cinema cada rolo de película de 35mm, na hora da filmagem, pode chegar a ter cerca de 1.000 pés (304 metros)⁹⁹, o que dá uma autonomia de aproximadamente 10 minutos de registro contínuo, no VT esse tempo mais que dobra. Com uma única fita, é possível gravar, sem interrupção, de 30 a 60 minutos, dependendo do formato e do tipo de gravação escolhido.

Outra diferença importante é que, como são informações e impulsos eletrônicos gravados de forma magnética, é possível reutilizar e apagar as informações da fita. Ou seja, uma mesma fita pode ser usada mais de uma vez. Nesse aspecto, apesar da aparente vantagem, especialmente quando consideramos a questão financeira, devemos ressaltar que isso trouxe diversos prejuízos, pois dificultou a preservação e a memória. Muitos programas, principalmente do início do vídeo na TV, assim como obras experimentais de videoarte, foram perdidos porque suas fitas foram reutilizadas. Já na película, uma vez exposta, a imagem fica impressa no negativo, e o apagamento só é possível com a destruição física do meio.

⁹⁹ Apesar de existir o chassi de 1.000 pés, na maioria das filmagens, principalmente quando se utiliza a câmera na mão, por uma questão de peso e praticidade, utiliza-se um rolo de 400 pés, o que equivale a 122 metros e dura cerca de 4 minutos e meio.

Todas essas características foram importantes para a utilização em larga escala do vídeo pela televisão. Apesar de serem tecnologias diferentes, elas são complementares e, até certo ponto, interdependentes. O vídeo necessita da televisão para se tornar visível¹⁰⁰. Em muitos momentos, a diferenciação entre o que é vídeo e o que é televisão é bastante nebulosa, principalmente quando nos referimos à linguagem, ao modo como as imagens são construídas e associadas entre si. Não por acaso, Arlindo Machado, na primeira página de seu livro *A Arte do Vídeo*, onde procura conceitualizar e identificar a linguagem videográfica e seus efeitos na sociedade de maneira geral, diz que adotou as palavras "vídeo" e "televisão" como sinônimos.

[...] este trabalho não faz qualquer distinção de princípio entre vídeo e televisão. O seu alvo, se o pudermos resumir em duas palavras, é a imagem eletrônica, entendidas como tal todas as modalidades de mensagens que se fazem exibir ou se deixam “ler” na grade mosaicada do receptor e tevê. [...] O termo vídeo abrange o conjunto de todos esses fenômenos significantes que se deixam estruturar na forma simbólica da imagem eletrônica, ou seja, como imagem codificada em linhas sucessivas de retículas luminosas. Nesse sentido, abrange também isso que convencionalmente nós chamamos de *televisão*, ou seja, o modelo *broadcasting* de difusão da imagem eletrônica. [...] Claro, as especificidades de cada meio de produção e difusão são apontadas sempre que necessário, mas, acima de tudo, importa detectar as mutações mais importantes que os sistemas simbólicos de natureza eletrônica estão produzindo como um todo na cultura do homem deste século. (MACHADO, 1990 p. 7)

Essa relação de proximidade acabou criando um significado cultural para os próprios meios. Assim, nos dias de hoje, na grande maioria dos casos, quando utilizamos essas palavras, não estamos mais nos referindo a uma tecnologia específica ou à imagem eletrônica, mas sim a um conjunto de “fenômenos significantes” que, pelo seu uso massivo, acabaram se tornando índices característicos do meio. É por isso que, na atualidade, mesmo que em *stricto sensu* a tecnologia do VT seja obsoleta, continuamos nos referindo a ela. Com os avanços tecnológicos, e principalmente com o desenvolvimento da era digital, esse modo de produção e difusão acabou caindo em desuso. Apesar disso, a utilização do termo “vídeo”, em referência a obras audiovisuais, independentemente do seu suporte original, se tornou algo cotidiano e coloquial. O próprio Arlindo Machado, em um texto intitulado *As linhas de força do vídeo brasileiro*, propõe essa ampliação da definição de vídeo, possibilitando abarcar também a imagem

¹⁰⁰ Hoje em dia, com a projeção digital e novas mídias, é possível, e bastante comum, o vídeo se tornar visível através de projetores e não mais aparelhos de televisão.

digital (MACHADO, 2007a, p. 16). Cabe ressaltar que encontramos o uso da palavra 'vídeo' publicada em periódicos já nos primeiros anos da década de 1950, antes mesmo da existência dessa tecnologia e de ela estar disponível em nosso país. Alguns dicionários apontam como sinônimo de vídeo a superfície da televisão, o vidro onde a imagem é transmitida (FERREIRA, 1999). A origem da palavra vem do latim, do verbo *vidēre*, que significa ver, olhar (CUNHA, 1982). Ou seja, no caso do televisor, o vídeo é por onde vemos a imagem. Nesse sentido, pensando no neologismo “videoarte”, além de ser a utilização desse meio pela arte, também poderia ser entendido como uma nova maneira de olhar a arte, o que, de certa maneira, estaria em plena consonância com os anseios dos artistas no período do surgimento dessa categoria — uma época marcada pela ampliação dos limites tradicionais da arte, e uma experimentação tanto temática como da forma.

Mas será que, de fato, existe uma linguagem do vídeo que seja comum às suas diversas utilizações, como, por exemplo, em programas da televisão comercial, vídeos de produtoras independentes e experiências relacionadas às artes visuais? Candido José Mendes de Almeida, no livro *O que é vídeo*, publicado em meados da década de 1980, ou seja, no auge da "moda" e popularização da tecnologia desse suporte, ao qual ele chama de “projeto de lazer doméstico”, diz que: “Se existe [uma linguagem], não resta dúvida de que se situa em algum ponto entre a linguagem cinematográfica e a gramática da televisão comercial.” (ALMEIDA, 1985, p. 59). Segundo esse ponto de vista, a televisão, com programas jornalísticos, cobertura de eventos esportivos e comemorativos, se diferenciava do vídeo. Este estaria mais ligado a obras de caráter narrativo e ficcional, como novelas, seriados etc., e teria uma proximidade maior com o cinema. Porém, mais adiante, Candido José complementa: “Talvez seja cedo ainda para se falar em linguagem do vídeo como conceito cristalizado. Mais apropriado, certamente, é falar-se em desenvolvimento de uma linguagem característica de um veículo em permanente desenvolvimento.” (ALMEIDA, 1985, p. 59).

Desde o seu início, a característica mais marcante da linguagem do vídeo, apontada por quase todos os autores que se debruçaram sobre esse tema, diz respeito à falta de cristalização de padrões. Para a pesquisadora Christine Mello: “Os processos de produção, recepção e apreciação do meio videográfico, o seu estatuto da arte é problematizado como algo fundamentalmente instável, mutante e múltiplo.” (2008, p. 26). Ou seja, a estética do vídeo é definida justamente por essa heterogeneidade de

referências. Arlindo Machado, no texto de apresentação do livro de Mello, *Extremidades do vídeo*, aponta justamente que esse meio, assim como a arte contemporânea, não busca mais a sua especificidade como um caminho para o seu desenvolvimento. Ao contrário da ideia, como vimos anteriormente, da visão de Greenberg para a arte moderna. Machado afirma:

Com a generalização do vídeo, o seu público, os seus produtores, os seus lugares de ocorrência, os seus modos de apresentação se tornam cada vez mais heterogêneos, efêmeros, em permanente metamorfose e expansão, constituindo verdadeiros enigmas para os fanáticos da especificidade. Por essa razão, falar do vídeo significa colocar-se fora de qualquer território institucionalizado e aceitar o desafio de lidar com um objeto híbrido, camaleônico, de identidades múltiplas, resistente a qualquer tentativa de redução, muitas vezes nem mais objeto, mas acontecimento, processo, ação, dissolvido ou incorporado em outros fenômenos significantes.” (MACHADO, 2008b p. 10)

É importante destacar que, ao se referir ao vídeo, Machado está falando de maneira mais ampla sobre a mediação da imagem eletrônica, tanto como um meio de comunicação quanto como um meio de produção simbólica. Justamente por esse leque amplo que ele procura abranger, a possibilidade de uma definição se torna mais complexa. Já Mello, em seu livro, direciona seu foco para a utilização do vídeo como uma forma de expressão artística. Ou seja, existe um diferencial importante no objeto dessas duas análises.

Todavia, apesar dessa multiplicidade e heterogeneidade, ao longo do tempo, as novidades técnicas criadas pela indústria acabaram pautando a própria utilização do meio, nas suas mais diversas formas, tanto como um produto audiovisual de comunicação de massa quanto como um objeto artístico. Como pontou Raymond Williams em seu estudo sobre a TV, algumas inovações tecnológicas são criadas primeiro e, só depois, seu desejo de consumo é estimulado.

[...] a tecnologia de transmissão e recepção foi desenvolvida antes do conteúdo, e partes importantes, dele eram e mantiveram-se como subprodutos da tecnologia, e vez de empreendimentos independentes. Como exemplo, podemos recordar que, apenas depois da introdução da cor, programas televisivos “coloridos” foram planejados para persuadir as pessoas a comprar aparelhos em cores. (WILLIAMS, 2016, p. 41)

Da mesma maneira que no exemplo da TV em cores, apontado acima por Williams no desenvolvimento do vídeo, uma série de inovações que marcaram a linguagem videográfica surgiu a partir de uma necessidade da indústria em vender seus produtos. Isso pode ser facilmente percebido, por exemplo, através de alguns efeitos visuais de

transição de uma cena para outra, onde a imagem gira como se fosse um cubo em três dimensões, ou ainda com o uso constante de fusões entre uma cena e outra. Alguns desses efeitos, de maneira bem mais precária, já existiam no cinema. Entretanto, seu processo, que era óptico e não eletrônico, era bastante demorado e especializado, envolvendo a manipulação da *truca*¹⁰¹, o que tornava o efeito demorado e custoso, quase inviabilizando seu uso. No entanto, com o vídeo e suas potentes ilhas de edição, esse processo se tornou simples e rápido. Com isso, sua utilização foi amplamente difundida, principalmente no final da década de 1980 e início da década seguinte, quando essas primeiras máquinas chegaram ao mercado nacional. Hoje em dia, podemos até pensar nesses maneirismos como um ícone dessa época. A pesquisadora Ivana Bentes, em um texto onde discute justamente os pontos de contato e aproximações entre o cinema e o vídeo, ressalta essa questão de um período ser marcado por um efeito.

Certos efeitos das primeiras ilhas de edição, que se tornaram programas e de experimentação fácil, invadiram o vídeo nos seus primórdios. Olhando em conjunto certos vídeos dos anos 80, é possível perceber claramente o estágio da técnica no momento de sua realização: solarizações, incrustações e chroma-key, cores ácidas e artificiais. O espectador podendo ser soterrado por um excesso de signos encadeados, superpostos ou fundidos. (BENTES, 2007b, p. 116)

Outro exemplo, um pouco mais recente, já na era digital, que também surge a partir de avanços tecnológicos e muda a estética da linguagem, ocorreu por volta do fim da década de 2000. Com o aumento da definição dos aparelhos de TV e, principalmente, com o desenvolvimento das câmeras fotográficas digitais DSLR (*Digital Single Lens Reflex*), que realizam gravações de imagens em movimento em alta definição, tornou-se usual tomar proveito do ampliado campo de profundidade tradicional da fotografia e utilizá-lo na imagem digital. Assim, passou-se a considerar como linguagem uma imagem com o primeiro plano em foco e o fundo bem desfocado. Mais uma vez, isso não era uma novidade estética, mas, através da popularização de uma tecnologia, essa característica se tornou amplamente utilizada e passou a fazer parte da própria linguagem. Essas imagens, com um campo de profundidade amplo, foram exploradas, por exemplo, em obras como *Limbo* (2011), de Cao Guimarães, e ainda são muito utilizadas em um amplo espectro de

¹⁰¹ Truca é o nome dado a máquina para realizar efeitos visuais no processo fotoquímico da película. No laboratório, o nome do local onde se realiza esses procedimentos é a sala de trucagem.

produtos audiovisuais, desde experimentos mais radicais até peças de propaganda política.

Muito da volatilidade da linguagem videográfica surge a partir de produtos e tecnologias que a indústria desenvolve e comercializa. Não necessariamente elas são elaboradas com base em desejos estéticos ou conceituais de diretores, editores, produtores e artistas. E é justamente por esse aspecto comercial, por meio da venda de tecnologia, que a própria linguagem se caracteriza. A forma eclética acaba sendo um reflexo das apostas de consumo da indústria, que precisam ser renovadas constantemente. Na grande maioria dos casos, mais do que escolhas artísticas, essas inovações são, antes de tudo, opções econômicas que obedecem a outros interesses, como, por exemplo, a TV comercial, ou a própria indústria de eletrônicos. Claro que existem exceções, e geralmente a videoarte percorre esse caminho.

Algumas outras características marcantes da linguagem videográfica surgem devido a deficiências técnicas e acabam sendo contornadas com a criatividade de diretores, artistas e demais atores envolvidos com o meio. Um desses aspectos diz respeito à ampla utilização de planos fechados, focando no essencial da mensagem. Além da questão da baixa resolução da imagem, que na TV analógica dificultava o discernimento dos objetos em um plano muito aberto, também influenciava a utilização de closes o fato de a TV ser mais um objeto, entre vários outros, que disputam a atenção na casa do espectador. Assim, com um plano bem próximo, consegue-se uma visualidade objetiva, ao mesmo tempo que se contornam esses problemas e características da TV. O artista americano Vito Acconci, que utilizou tanto o vídeo quanto a película cinematográfica para registrar suas performances e ações, definiu muito bem as diferenças e características entre a televisão e o cinema.

Para ele, o filme é um meio para a paisagem, embora como uma droga que inunda um espectador confinado a um assento de teatro. Ele concluiu que, como companheiro em casa, o vídeo é um meio para close-up. O torso falante - o locutor - tem um encontro face a face com o telespectador sentado em frente à tela da TV. (LONDON, 2020, p. 35 – tradução nossa¹⁰²)

¹⁰² No original: “For him, film is a medium for landscape, albeit one like drug that washes over a viewer confined to a theater seat. He concluded that as a companion at home, video is a medium for close-up. The talking torso - the newscaster - has a face-to-face encounter with the viewer seated in front of tv screen” (LONDON, 2020, p. 35).

Apesar de hoje em dia, com o desenvolvimento tecnológico das câmeras e televisores de alta definição, a questão do plano aberto como uma espécie de paisagem não ser mais um problema devido às limitações técnicas, ele continua, de certa maneira, sendo "estrangeiro" para a gramática videográfica, principalmente em seu uso comercial na TV. Os chamados *talking heads*, ou, como Acconci se refere, o "torso falante", já se tornaram um enquadramento bastante comum e assimilado por todos. Seria até estranho alguém pensar que se trata de uma cabeça sem corpo, como acontecia no início da televisão.

Outro aspecto marcante do vídeo é a sua constante mudança de planos com cortes rápidos, a decomposição da cena em diversos ângulos diferentes, quase como a ideia da visão cubista. Isso não é uma regra, mas é uma característica comum que acaba gerando uma dinâmica própria no vídeo. A razão dessa particularidade pode ser interpretada por diversos fatores, tais como a necessidade de capturar e atrair a atenção do espectador ou, ainda, a utilização de mais de uma câmera na gravação de programas de TV. E, finalmente, com o avanço tecnológico e o desenvolvimento das ilhas de edição, os cortes e edições dos vídeos se tornaram cada vez mais ágeis e práticos. Essa característica, de uma edição "acelerada", com diversos cortes, acabou influenciando a própria linguagem do vídeo. A fragmentação, que muitos teóricos apontam como um elemento presente no VT e na televisão, tem sua origem nessa característica.

[...] na televisão predomina a programação não-narrativa (debates, mesas-redondas, noticiários jornalísticos, discursos didáticos da mais variada espécie), e mesmo os gêneros narrativos, quando existem (folhetins, novelas, seriados), trazem sempre a marca da fragmentação e da descontinuidade própria do meio e que os distingue do drama oitocentista literário, matriz da narrativa cinematográfica. (MACHADO, 1990, p. 89).

Como é destacado por Arlindo Machado no trecho acima, essa fragmentação acabou sendo um dos fatores de diferenciação em relação ao cinema. De forma ampla, podemos dizer que o cinema buscava os longos planos sequenciais, enquanto o vídeo destacava detalhes, fragmentando não apenas a narrativa, mas também a composição visual do próprio quadro. No entanto, é importante observar que isso representa uma generalização de uma concepção amplamente difundida, principalmente considerando os filmes hollywoodianos. Se levarmos em conta, por exemplo, uma corrente significativa na história do cinema mundial, o construtivismo, a partir de Dziga Vertov e seu conceito de

*cine olho*¹⁰³, essa tese não se sustentaria. Ao analisarmos o seu filme mais famoso, *O Homem e a Câmera* (1929), podemos perceber que, tanto na sua construção narrativa quanto estética, quase todas as características que relacionamos à tecnologia do vídeo — como cortes rápidos, planos mais fechados etc — já estão presentes nessa obra da primeira metade do século XX.

Outro aspecto que merece ser destacado é que, com o avanço tecnológico, e consequentemente com o ganho de definição da TV digital e da imagem em alta definição, todas essas distinções tendem a se diluir. Na atualidade, o próprio cinema comercial incorpora uma narrativa e uma construção visual fragmentada, enquanto a TV se apropria de planos sequenciais e de uma montagem menos acelerada.

No Brasil, onde o vídeo ganhou popularidade e se desenvolveu com mais força, justamente em um período que coincidiu com o fim da ditadura e, consequentemente, com a abertura democrática, essa característica de diversidade foi bastante associada ao aspecto democrático do meio. Machado, em seu livro *A Arte do Vídeo*, chega a dedicar

¹⁰³ Para Dziga Vertov, a câmera era capaz de “enxergar” aquilo que o olho humano não consegue. Dessa maneira ele se filia a uma linha que acredita que a tecnologia é um instrumento de mudança política e social, no seu caso a crença ao socialismo. Segundo o crítico e pesquisador brasileiro Ismail Xavier: “A máquina Cine-Olho quer captar a orquestração do mundo e, para isto, está mais equipada do que o olhar natural do homem enredado em “deformação psicológicas” na percepção do fato. A ideia de que a percepção da máquina é mais perfeita é formulada em Vertov de um modo que revela uma nítida influência dos manifestos futuristas italianos. No seu caso, o otimismo industrialista e a estética da máquina estão vinculados a seu engajamento no projeto desenvolvimentista da nova sociedade socialista” (XAVIER, 2003, p. 178). Apesar dessa sua vinculação com tecnicismo e a procura por realizar um cinema realista, isso não significa o abandono de um olhar poético, e por que não, subjetivo, como pode ser visto, principalmente em *O homem e a câmera*, seu filme mais famoso. No seu texto intitulado *Nascimento do Cine-Olho*, de 1924, ele diz: “‘Cine-Olho: possibilidade de tornar visível o invisível, de iluminar a escuridão, de desmascarar o que está mascarado, de transformar o que é encenado em não encenado, de fazer da mentira a verdade. ‘Cine-Olho’ fusão de ciência e de atualidades cinematográficas, para que lutemos pela decifração comunista do mundo, tentativa de mostrar a verdade na tela pelo Cine-Verdade.” (VERTOV, [1924] 2003, p. 262) Dessa maneira, através de recursos técnicos, como a montagem, e também com a dupla exposição, Vertov procurava imprimir esse novo olhar que visualmente acabaria antecipando muitas das características do que ficou associado com uma linguagem videográfica. Também na mesma linha de Vertov de que a câmera vê o que o olho humano não é capaz de assimilar, o cineasta e teórico polaco-francês Jean Epstein desenvolve alguns de seus principais conceitos. Para ele, esse olhar da câmera, assim como a decomposição do quadro, através da montagem e o uso não apenas de diferentes ângulos, mais principalmente diferentes planos, acaba revelando essa nova imagem. Epstein chega inclusive a defender que uma das principais características do cinema era o primeiro plano. O que também décadas depois ficou bastante associado com a imagem televisiva e do vídeo. Para ele: “O primeiro plano é a alma do cinema. Ele pode ser curto, pois a fotogenia é um valor da ordem do segundo. Se ele for longo, não experimentarei um prazer contínuo. [...] É preciso, pois admitir que ela é uma faísca e uma exceção que se dá como um abalo. Isto impõe uma decupagem mil vezes mais minuciosa do que os melhores filmes, mesmo os americanos. Uma dissecação. O rosto que se prepara para o riso é mais bonito que o próprio riso. (EPSTEIN, 2003, p. 278)

um subcapítulo inteiro a essa temática, intitulado *Democracia e Televisão*, no qual, entre outras coisas, ele afirma:

No limite, a ampliação das programações localizadas e diferenciadas poderia mesmo vir à abalar a estrutura monolítica da transmissão ondular, pois seria quase impossível a um poder central exercer a vigilância sobre todas as emissões. Descontada a dose de utopia necessária para todas as grandes transformações, com uma estrutura democrática de organização da tevê e uma conjuntura política favorável, seria possível promover uma explosão informativa tão ampla e diversificada como foi o fenômeno das rádios livres na Europa, durante a década de 70. Afinal, se entendemos por democracia a coexistência dialética das diferenças e a constituição e canais onde as minorias possam ter voz e vez, é preciso conceber sistemas simbólicos que levem em conta e permitam florescer essa diversidade, desestabilizando, ao mesmo tempo, o poder de centralização e controle dos regimes autoritários. (MACHADO, 1990, p. 21)

E, mais à frente, acrescenta: “Se os recursos de produção são simples e baratos, os próprios espectadores, se estiverem motivados para isso, podem se cotizar num regime de subscrições para manter o seu canal alternativo no ar” (MACHADO, 1990, p. 22). Sem dúvida, são ideias interessantes, ainda mais se levarmos em conta o período histórico em que elas surgiram. Um momento em que, após quase vinte anos de ditadura e censura governamental, voltava-se a respirar ares democráticos, com instituições independentes, imprensa livre, organização de eleições diretas à Presidência da República, além do movimento de diversos setores da sociedade civil em busca de maior participação popular e representatividade. São conquistas e símbolos desse período os movimentos sindicais e as greves da região do ABC paulista, os trabalhos de um setor da Igreja Católica com as Comunidades Eclesiais de Base (CEB) e o surgimento das organizações não governamentais (ONGs). Como destaca Yvana Fechine, o vídeo acabou sendo um instrumento de divulgação e luta, assim como os jornais alternativos e outros tipos de publicações.

[...] surgiram ainda, dentro da produção independente, grupos ligados à atuação de organizações não-governamentais, sindicatos e centrais de trabalhadores, às associações de bairros, movimentos de mulheres, dos negros, dos índios e dos sem-terra, entre outros. Ao longo dos anos 80 e até começo dos anos 90, o vídeo foi utilizado como uma rede alternativa de comunicação aliada à luta pela redemocratização, às ações de educação e conscientização nas comunidades, à mobilização dos trabalhadores. A maior parte dessa produção tinha uma circulação restrita, sendo exibida basicamente em espaços abertos por esses setores organizados da sociedade civil. (FECHINE, 2007, p. 99)

Todavia, passados um pouco mais de trinta anos da promulgação da Constituição de 1988, que estabeleceu o retorno democrático, e apesar de o acesso à produção audiovisual ter se tornado, de alguma maneira, mais plural, principalmente após o desenvolvimento da imagem digital e do incentivo estatal por meio do apoio de órgãos de governo, como a Agência Nacional do Cinema (ANCINE), a sua distribuição continua sendo um dos principais problemas. Os grandes veículos de comunicação de massa permanecem restritos e fechados, seguindo cada vez mais lógicas econômicas em detrimento da utilidade pública e de aspectos culturais. Apesar de uma pequena melhora, principalmente após a criação de leis, como a Lei da TV Paga¹⁰⁴, que incentivam a circulação de obras independentes, na grande maioria dos casos esses trabalhos continuam com uma circulação restrita, mesmo com o surgimento de novas formas de distribuição, com o advento da internet e dos serviços de streaming.

3.3 – Cinema

O cinema é o mais antigo entre os veículos de imagens em movimento analisados até agora por este estudo. Logo, sua historiografia também é a mais volumosa. Apesar disso, ou talvez por conta disso, ele é o meio que sobreviveu a um maior número de crises e que precisou se adaptar e se reinventar várias vezes ao longo desses quase 130 anos de sua história oficial. Segundo a narrativa mais tradicional, seu surgimento ocorre em 1895, quando os irmãos Lumière realizaram a primeira projeção de um filme na cidade de Paris. No entanto, a historiografia do cinema, assim como sua arqueologia, já revelou diversas outras experiências que podem ser consideradas precursoras e que vinham sendo praticadas antes mesmo da criação do próprio meio. Na verdade, o cinema é um reflexo

¹⁰⁴ A Lei 12.485, que entrou em vigor em 2011, mais conhecida como Lei da TV paga, estabeleceu cotas para a exibição de produto nacional independente pelas televisões por assinatura. Isso acabou tendo um impacto positivo na produção de conteúdo pelos produtores e artistas nacionais. Todavia, nos últimos anos, a partir de 2016, a lei, e consequentemente toda a cadeia do audiovisual brasileiro vem sofrendo diversas tentativas de descontinuidade dessas políticas, tanto do poder executivo, quanto do poder legislativo. A mais recente se refere a proposta do executivo de eliminar o Condecine, principal tributo do setor, que também é a principal fonte de financiamento do Fundo Setorial do Audiovisual (FSA), que foi criado para apoiar essas produções independentes. Para ver mais: <https://oglobo.globo.com/cultura/filmes/noticia/2022/09/entidades-do-audiovisual-protestam-contr extincao-da-condecine-voltariamos-ao-cenario-dos-anos-1990.ghtml> – Acesso em: 20 jan.2025.

e produto da modernidade, dessa nova relação social, econômica e cultural que se instaurou nas sociedades mais desenvolvidas do século XIX (CHARNEY; SCHWARTZ, 2004). O livro *O Cinema e a Invenção Moderna*, organizado por Leo Charney e Vanessa Schwartz, demonstra, de maneira perspicaz, as relações entre a modernidade e esse novo meio, além de apontar como a ideia de cinema já estava presente em vários setores da sociedade, antes mesmo de sua "invenção" propriamente dita.

[...] a cultura moderna foi 'cinematográfica' antes do cinema. Este foi apenas um elemento de uma variedade de novas formas de tecnologia, representação, espetáculo, distração, consumismo, efemeridade, mobilidade e entretenimento [...] A cultura da modernidade tornou inevitável algo como o cinema, uma vez que as suas características desenvolveram-se a partir dos traços que definiram a vida moderna em geral. Ao mesmo tempo, o cinema formou um cadinho para ideias, técnicas e estratégias de representação já presentes em outros lugares. (CHARNEY; SCHWARTZ, 2004, p. 18)

Não foi um único avanço tecnológico que criou o meio, mas sim uma série de inventos misturados com transformações conjecturais de toda a sociedade, que foram moldando o que hoje conhecemos como cinema. Esse processo é análogo e contemporâneo ao desenvolvimento da arte moderna, ambos frutos desse mesmo contexto histórico. A gênese do cinema, antes mesmo de sua invenção, já estava presente, por exemplo, nas lanternas mágicas, bastante populares no século XIX (CRARY, 2012). Friedrich Kittler, em seu estudo sobre o que considera os principais meios da modernidade, destaca o papel pioneiro e influenciador que Richard Wagner teve no modelo de exibição que se tornou padrão para o cinema:

Wagner fez o que nenhum palco antes dele ousara [...] fez com que a pré-estreia do Anel dos Nibelungos começasse em total escuridão, para acender lentamente a ainda recente iluminação a gás. [...] O corte que separa a arte do teatro das tecnologias de mídias não poderia ser mais preciso. Por isso, desde então todos os cinemas que aumentam lentamente a luminosidade da projeção só repetem o surgimento do mundo de Wagner a partir da treva primordial. (KITTLER, 2019, p. 182)

O cinema foi sendo construído pela elaboração e pela adoção de diversas características de outros meios e tecnologias. Isso se dá desde o modo de exposição até a escolha do tema de cada película. Assim como o vídeo e a televisão, o cinema também pode ser visto como um meio "impuro" e heterogêneo, pois adota do teatro a sua forma de exibição; da música, a trilha sonora; das artes plásticas, o enquadramento e a composição do quadro. Na sua temática, que podemos chamar de narrativa, ela pode ser mais realista e factual,

como um prolongamento dos jornais e revistas impressos, como no caso dos cinejornais, ou ser derivada de uma história ficcional, como no melodrama. Enfim, o cinema, que é chamado de sétima arte, pode ser pensado como uma síntese dessas outras linguagens. O Cinema estaria próximo ao conceito da *obra total* (*Gesamtkunstwerk*) que Wagner propunha. Mas então, por que essa utilização de aspectos de diversas linguagens é ressaltada nos meios eletrônicos, como o vídeo e a televisão, e não é muito destacada pelos críticos no meio analógico, como o cinema?

Uma das respostas para essa pergunta está relacionada ao tempo de desenvolvimento deste meio, que tem mais de um século, e algumas de suas características foram normatizadas ao longo dos anos. Todavia, a pergunta que devemos nos fazer é: que tipo de cinema estamos pensando? Da mesma forma que procuramos definir a televisão e o vídeo, precisamos entender de qual cinema estamos falando. Existe uma variedade grande de conceitos e subdivisões, por exemplo: cinema comercial (onde o exemplo máximo é a indústria de Hollywood), cinema experimental, cinema de autor, cinema de exposição, entre outros. Precisamos estabelecer alguns limites, mesmo que nosso objetivo seja apenas entender as principais características do meio. A pesquisadora Katia Maciel, em seu estudo sobre o cinema e o que ela chamou de *transcineamas* — novas formas de exibição e participação do espectador com a obra cinematográfica — afirma:

O cinema sempre foi experimental, o que quer dizer sempre foi um campo de pesquisa. [...] [Ele] implicou, de maneira definitiva, questões tecnológicas e formais, permitindo que questões da arte, da literatura, do teatro, da pintura e da fotografia fossem aprofundadas e combinadas em montagens inauguradas pela linguagem cinematográfica. (MACIEL, [2009] 2017. p. 13)

A visão do cinema como arte está bastante ligada à atuação das vanguardas. Como o crítico Ismail Xavier destacou: artistas e teóricos defendiam uma linguagem “[...] que valorizava o filme como experiência plástica e musical, feito para olhos e ouvidos afinados à experiência da pintura e da boa música, minimizando a dimensão narrativo-dramática que dominava e domina o cinema para grandes plateias até hoje.” (XAVIER, 2017, p. 14). Os participantes das vanguardas clássicas foram os primeiros a utilizar o filme de maneira abstrata, não representativa, como uma ampliação de seus projetos estéticos. O futurismo, com sua adoração pela tecnologia e pelo progresso, foi o primeiro a incluir o cinema como um dos seus campos de atuação, chegando inclusive a lançar o manifesto *A cinematografia futurista*, no qual ressalta que o cinema futurista seria “a

deformação alegre do universo, a síntese ilógica e fugaz da vida global [...] a melhor escola para crianças: escola da alegria, velocidade, força, coragem e heroísmo” (NOGUEZ, 1978, p. 279). Ou seja, o cinema futurista é visto como um meio de colocar em prática todo o projeto dessa nova sociedade de máquinas e avanços tecnológicos. Mas a grande contribuição do futurismo foi o apoio à ideia de o cinema ser uma arte independente, e não uma arte menor ou simplesmente uma forma de entretenimento.

A cinematografia é uma arte por si só. O cinegrafista não deve, portanto, nunca copiar a cena. A cinematografia é essencialmente visual, deve concluir antes que qualquer coisa a alteração na pintura: separar-se da realidade, da fotografia, do gracioso e do solene. Tornando-se anti-gracioso, distorcendo, impressionista, sintético, dinâmico e verbolibre (MARINETTI et al., 1978, p. 280 / 281).

Após o futurismo, outros movimentos das vanguardas clássicas passaram a incluir o filme em sua poética. Nesse sentido, destacamos as práticas de Fernand Léger, Man Ray, Léopold Survage, Viking Eggeling e Hans Richter e, talvez, a mais famosa de todas essas primeiras experiências: a parceria de Luis Buñuel e Salvador Dalí em *O cão andaluz* (1929). O pesquisador francês Philippe-Alain Michaud, no artigo *Quadros: Hans Richter e a invenção do cinema abstrato*, sublinha o papel que o cinema de Richter teve no desenvolvimento do grupo *De Stijl*, mais especificamente o filme *Rhythmus 21* (1921), que, segundo o autor, teria influenciado o desenvolvimento da linha diagonal em Van Doesburg e, conseqüentemente, as divergências estéticas que culminaram na separação do grupo neoplástico. Segundo Michaud: “O filme de Richter tornou-se o vetor de uma nova definição da plasticidade e fez da transformação das superfícies o elemento de unificação das diferentes mídias no seio de um novo sistema das artes, que foi refundado a partir do filme” (MICHAUD, 2014, p. 100). Dessa maneira, Michaud demonstra o diálogo e a influência mútua entre esses campos de linguagem.

Apesar dessas diferenças entre os filmes mais experimentais e as produções mais comerciais, eles obedecem a alguns conceitos em comum. O primeiro é em relação ao suporte de captação e exibição, que se dá através da exposição e exibição da película cinematográfica, em um processo fotoquímico, e não eletrônico (como no caso do vídeo). Mas talvez a diferença mais marcante seja a respeito da sua maneira de difusão. O cinema é uma atividade coletiva e pública, assim como o museu e a galeria também o são. Ou seja, os filmes são projetados em salas especiais, de caráter comunitário, ao contrário da

televisão e do vídeo. O artista e teórico André Parente denominou essa maneira de consumir imagens em movimento como “forma cinema”. Segundo ele:

[...] ao se afirmar hoje que as novas tecnologias, de um lado, e a arte contemporânea, de outro, estão transformando o cinema, é preciso perguntar de que cinema se trata. O cinema convencional, que doravante chamaremos de “forma cinema” é apenas a forma particular de cinema que se tornou hegemônica socialmente. Trata-se de um modelo de representação: “forma narrativa-representativa- industrial” (N.R.I., termo cunhado por Claudine Eizykman), “modelo-representativo-institucional” (M.R.I., empregado por Noel Burch) ou “estética da transparência” (utilizado por Ismail Xavier). (PARENTE, 2017, p. 24)

Além de abranger a maneira de consumir as imagens em movimento e a disposição do espaço físico onde a projeção acontece, a “forma cinema” também diz respeito à forma como a narrativa do filme é constituída: a construção de uma ilusão, que é o próprio cinema. A estruturação da história em um modelo que se tornou padrão, uma derivação da estrutura narrativa criada por Aristóteles, foi adaptada e divulgada em diversos manuais de roteiro¹⁰⁵. Quando Parente se refere a essa “forma cinema”, ele está se referindo a um tipo específico que se tornou hegemônico no mundo todo ao longo do século XX. Porém, esse não é o único modelo e nem sempre foi o mais comum. Mesmo os filmes experimentais, que são exibidos em salas tradicionais, já não podem ser enquadrados nesse esquema, por causa da sua estrutura narrativa e temática, que não obedecem a esse padrão usual.

A partir das décadas de 1960 e 1970, diversas experiências buscaram quebrar essa estrutura clássica, essa “forma cinema”, modificando não apenas a construção da película, como também o seu modo de exibição. Visto dessa maneira e tensionando o conceito de pós-meio de Rosalind Krauss, que vimos no capítulo anterior, podemos afirmar que o cinema se enquadra nessa ideia, pois, na verdade, o cinema seria essa articulação de vários meios, não apenas a exibição de imagens em movimento, mas uma criação ambiental. É exatamente isso que diversos artistas e cineastas propuseram e experimentaram nesse período, chegando, inclusive, em alguns momentos, quase a uma abolição do suporte do filme. Cria-se um ambiente onde a projeção da luz é a matéria-prima (Antony McCall).

¹⁰⁵ Um dos mais famosos desses manuais é o do roteirista americano Syd Field, onde, de maneira resumida, a história é dividida em três atos: apresentação, confronto e resolução. Essas passagens são marcadas por pontos de viradas, que nada mais são do que atos na narrativa, que mudam o decorrer da história. A narrativa vai em um crescente de emoção até atingir o seu clímax, quase perto da resolução da história. No Brasil ele foi publicado pela Editora Objetiva com tradução de Alvaro Ramos.

E é justamente ao analisar essas experiências que Gene Youngblood propõe o termo "cinema expandido" no seu livro homônimo, lançado em 1970. É importante ressaltar que a ideia do cinema expandido de Youngblood seria uma ampliação dessa “forma cinema”, mas não apenas uma ampliação física e ambiental, como as modificações na sala de projeção, etc. É, antes de tudo, uma ampliação das sensações e da consciência do homem / espectador (YOUNGBLOOD, 1970, p. 41). Dessa maneira, estariam incluídas todas as possibilidades de imagens em movimento, não apenas o filme através da película cinematográfica como meio, mas também o vídeo, a televisão e até a jovem imagem do computador que emergia na década de 1970.

Não se pode mais especializar-se em uma única disciplina e esperar sinceramente que ela expresse uma imagem clara de suas relações no ambiente. Isso é especialmente verdadeiro no caso da rede intermedia de cinema e televisão, que agora funciona como nada menos que o sistema nervoso da humanidade. (YOUNGBLOOD, 1970, p. 41 – tradução nossa¹⁰⁶)

No conceito de cinema expandido, não importa mais a questão formal a respeito do meio utilizado para tornar visíveis as imagens em movimento. Em contraponto a essas experiências, o cinema clássico se vê cada vez mais moldado pelos interesses financeiros das grandes indústrias, em detrimento das características subjetivas e poéticas que poderíamos chamar de um lado artístico. Assim, principalmente nos Estados Unidos, os filmes experimentais, ou *underground*, como também são chamados, começam a florescer a partir da década de 1940, com trabalhos de cineastas como Maya Deren e Stan Brakhage. Eles fazem um contraponto à consolidação da indústria de Hollywood, que, nesta época, vivia sua fase de ouro. Já a partir dos anos 1960, o número de cineastas e filmes experimentais aumenta consideravelmente. Artistas como Jonas Mekas, Jack Smith, Michael Snow, Paul Sharits, entre outros, desenvolvem uma cinematografia experimental de forma mais constante. Também neste período, surgem instituições e organizações que dão apoio à preservação e divulgação desses filmes, criando um circuito próprio. Exemplos dessas iniciativas incluem a criação do *Anthology Film Archives*¹⁰⁷, e

¹⁰⁶ No original: “One no longer can specialize in a single discipline and hope truthfully to express a clear picture of its relationships in the environment. This is especially true in the case of the intermedia network of cinema and television, which now functions as nothing less than the nervous system of mankind”. (YOUNGBLOOD, 1970, p. 41)

¹⁰⁷ O Anthology Film Archives, fundado em 1970, em Nova York, por Jonas Mekas, Stan Brakhage, Jerome Hill e Peter Kulbelka é um centro de exibição, preservação e divulgação de filmes experimentais. Funcionando até os dias de hoje, o Anthology continua sendo uma referência de experiências de vanguarda no meio audiovisual. Para saber mais: <http://anthologyfilmarchives.org/>

do *Electronic Arts Intermix* (EAI¹⁰⁸). Cria-se, assim, um circuito próprio e independente. É neste ambiente que emerge o que ficou conhecido como cinema estrutural¹⁰⁹, e alguns grupos ligados à videoarte e experimentações com as novas tecnologias, como o *The Kitchen*¹¹⁰.

No Brasil, essas divisões são mais nebulosas e misturadas. Se pensarmos que o filme *Limite* (1931), de Mário Peixoto, o maior clássico do cinema experimental brasileiro, foi produzido com o apoio de Adhemar Gonzaga, dos estúdios da Cinédia, talvez possamos compreender um pouco das peculiaridades brasileiras. O circuito cinematográfico, assim como o das artes visuais, é incipiente e frágil. As nossas instituições são jovens, mas com crises profundas, principalmente de caráter financeiro. Isso explica, por exemplo, o caso do Cinema Novo, que discutimos no primeiro capítulo. Ao mesmo tempo que possui filmes com experiências radicais e importantes em sua linguagem, ele também é fortemente marcado por uma política e uma tentativa de consolidação de uma indústria cinematográfica nacional. Neste sentido, pelo menos no meio audiovisual brasileiro, a linha que separa o cinema experimental e o comercial é borrada e difusa. Mas nem por isso as experimentações deixaram de ocorrer ou precisaram fazer concessões aos interesses econômicos. É neste ambiente que surge o que ficou conhecido como Cinema Marginal, ou Cinema de Invenção, um dos principais movimentos do cinema brasileiro, que foi bastante influenciado pela questão experimental. Segundo o pesquisador André Parente:

Entre as diversas tendências do cinema experimental no Brasil, sem dúvida a mais marcante e original é a do Cinema Marginal, realizado entre 1967 e 1975, movimento sintonizado com o seu tempo: tropicalismo e contracultura, *nouvelle vague* e *pop art*. Trata-se de um cinema de ruptura tanto na forma (superexposição das imagens-clichês) como no conteúdo (crítica dos estereótipos comportamentais) [...] Trata-se, em última instância, de um cinema que não se contenta com as representações de verdades vividas, mas faz da experimentação da vida uma imagem capaz de superar os limites da nossa impotência, de

¹⁰⁸ Electronic Arts Intermix é uma instituição sem fins lucrativos de fomento, distribuição e preservação de trabalhos de media art. Para saber mais: www.eai.org

¹⁰⁹ O cinema estrutural foi o nome dado a um conjunto de filmes de vanguarda realizados principalmente nos Estados Unidos e posteriormente na Europa entre o final dos anos de 1960 e começo da década de 1970. Uma característica que ficou bastante acentuada, mas que hoje em dia alguns teóricos começam a questionar é que esses trabalhos enfatizavam aspectos intrínsecos da película cinematográfica, o que alguns críticos enxergavam como uma articulação da especificidade do meio, fazendo uma associação conceitual com Greenberg e o alto modernismo. Para saber mais ver: MOURÃO; DUARTE, 2015.

¹¹⁰ The Kitchen era um coletivo de artistas que acabou se tornando um espaço de mostra e divulgação de práticas artísticas interdisciplinares tais como vídeo, performance e música. Para saber mais: <https://thekitchen.org/>

nossa idiotia (o monstro caraíba que nós encarnamos sem perceber).
(PARENTE, 2013, p. 47)

Os filmes do cinema marginal, como vimos anteriormente, geralmente eram feitos de maneira cooperativa, com a intenção de maximizar a sua produção e, assim, reduzir os custos.

Um fator importante que possibilitou toda essa produção, e que de certa forma também já estava presente em diversos movimentos cinematográficos de anos anteriores, como o *Cinéma Vérité*, *Direct Cinema* e toda a onda do Novo Cinema Mundial, do qual o Cinema Novo brasileiro é uma desses vertentes, foi a inovação tecnológica que tornou as câmeras mais leves e portáteis, assim como o desenvolvimento da gravação de áudio através do gravador portátil, o Nagra.

Essas inovações tecnológicas que a indústria realizava, em última instância, buscavam a ampliação do mercado consumidor. Nesse sentido, não apenas as criações “profissionais” para atender à demanda da chamada indústria do cinema faziam sucesso, mas também todo um mercado ainda pouco explorado de um público leigo e amador era almejado por esses grandes conglomerados empresariais. Nesse sentido, a criação e distribuição pela Kodak de um novo formato de película, o Super-8, também ajudou a florescer uma série de filmes alternativos, pois o seu foco inicial era suprir a demanda por uma utilização doméstica, quase como uma fotografia de família em movimento. Por conta disso, as câmeras eram as mais simples e portáteis possíveis. Não era necessário ser um fotógrafo ou cinegrafista profissional para utilizar os filmes. Eles eram vendidos em lojas tradicionais de fotografia, em cartuchos que os protegiam da luz e da exposição do filme. Cada rolo possuía cerca de 50 pés (15 metros) de película virgem, o que equivale a pouco mais de três minutos em uma velocidade de 18 quadros por segundo¹¹¹.

Uma das grandes vantagens desse formato é que, após a exposição, o cartucho era enviado para a própria Kodak para revelação, assim como se fazia com os filmes fotográficos. Não era necessário enviá-lo para laboratórios tradicionais de cinema. No Brasil, devido

¹¹¹ Apesar de também ser possível no Super-8 filmar a uma velocidade de 24 quadros por segundo, como no cinema tradicional, a maioria dos filmes são rodados a 18 quadros por segundo. Aparentemente isso ocorre por uma questão financeira de maximizar o tempo do rolo de filme. Em 24 quadros, 1 cartucho consegue filmar aproximadamente 2 minutos e meio. Enquanto a 18 quadros por segundo esse tempo chega por volta de 3 minutos. Todavia, isso acaba também influenciando a percepção do movimento da imagem.

ao regime de exceção que se vivia, supunha-se que os filmes em Super-8 não passavam por censura, pelo menos não pela censura oficial, pois não tinham o objetivo de percorrer o circuito exibidor comercial, que necessariamente impunha uma série de burocracias e etapas para a sua comercialização, como a liberação da obra pelos órgãos de censura¹¹².

O Super-8 foi um formato popular e bastante utilizado por artistas visuais, poetas, músicos e um grupo de pessoas que buscavam alternativas para se expressar de maneira mais livre e descompromissada. Ele está intimamente relacionado com as questões da contracultura e do experimentalismo, que floresciam neste período. Ao contrário do cinema tradicional, o Super-8 também era portátil na sua forma de exibição. Seus projetores eram pequenos e acessíveis ao uso doméstico. Ou seja, apesar de existirem festivais e projeções em salas públicas, geralmente, assim como a TV e o vídeo, o Super-8 foi pensado para ser projetado em lares convencionais. A pesquisadora Ivana Bentes destaca esse aspecto. Segundo ela: “[...] o Super-8, reservado ao registro doméstico, vai, nos anos 70, criar um cinema individual e subjetivo, que transforma o consumo de imagens domésticas num movimento de resistência e criação.” (BENTES, 2007b, p. 113). E, mais adiante, comenta a respeito desse circuito próprio que foi criado:

Os festivais de Super-8 no Brasil dos anos de 70, a exibição desses filmes em espaços alternativos, cineclubes e mesmo apartamentos, sua ‘marginalidade’ como bitola e como proposta anárquica e desconstrutiva (Rubens Machado Jr.), toda essa efervescência em torno de uma apropriação tecnológica, seu ‘desvio’, iria se repetir em maior escala, com aparecimento do vídeo. (BENTES, 2007b, p. 113)

Alguns jornais, como o Correio da Manhã¹¹³, o Jornal do Brasil e o periódico alternativo O Pasquim, durante certos períodos, mantiveram uma coluna sobre o formato Super-8. Nesses espaços, eram publicados os mais variados assuntos sobre esse suporte, desde o

¹¹² Sobre esse aspecto é curioso ler a carta de Hélio Oiticica de 5 de junho de 1970, endereçada à Tropicália Family. Apesar de Oiticica dizer que “foi considerado censurado”, não é possível afirmar que de fato foi uma censura. Na carta, ele não dá mais detalhes. Diversas possibilidades podem ter acontecido, como algum problema técnico, que não é raro em um processo fotoquímico. De toda forma, o trecho revela o momento de medo e repressão que se vivia. “[...] Rogério Sganzerla, Julinho [Bressane] e Helena [Ignez] se foram, por muito tempo; estão em Paris e aconteceu algo aqui, que quero que relatem a eles se passaram por aí: Ivan [Cardoso] foi buscar 11 filmes de 3mns. Super 8 que Rogério deixou para revelar: 10 foram entregues, mas um deles em vez de voltar veio o seguinte: uma nota pedindo licença para destruir o filme, pois foi considerado censurado, o que significa que há censura nos labs da Kodak pra filmes de super 8; please, não comentem essa coisa com ninguém a não ser com eles; quase caí duro com isso; realmente isso aqui acabou; eles vão lhes contar outras coisas que não devo dizer aqui; é o fim; não sei até quando poderemos fazer um trabalho aqui, mas sei que será por muito menos tempo do que se pensa.” (OITICICA, 1970).

¹¹³ A coluna “Super frente super oito”, publicada no suplemento *Plug* do jornal Correio da Manhã, era editada pelo poeta e agitador cultural Wally Salomão.

incentivo à produção, com a criação de festivais e cursos, até a divulgação de equipamentos e os últimos lançamentos. De certa maneira, essa "bitola" e seus filmes ficaram no meio do caminho entre uma proposta privada e doméstica, como a televisão e o vídeo, e uma experiência pública e coletiva, como o cinema tradicional e a exibição pública em salas.

Em linhas gerais, o cinema é este local público, aonde o espectador vai em um determinado horário para assistir a uma projeção de película. Essa exibição é autônoma, no sentido de que ocorre em sessões predeterminadas. Não importa se a sala está cheia ou vazia, se há uma pessoa ou duzentas, independentemente disso, o projecionista irá exhibir o filme, começando na hora marcada e terminando apenas no fim da película. O pesquisador Fernão Ramos, no artigo em que problematiza as transformações que o conceito de cinema sofre ao longo dos anos, aponta:

A medida do filme não é a do espectador, mas aquela da qual ele não escapa. É a medida do tempo que necessariamente passa, não mais por ele (ilusão), mas pelo filme. O filme tem toda a brutalidade da duração em seu modo premente de transcorrer, como um trem que não pode parar para ser (figura que Truffaut gostava de citar), ou como cachoeira, na bucólica versão tupiniquim de Humberto Mauro. E para tal, quando em sua experiência plena, deve passar num absoluto sem gradação, sem 'degradação', duração que avança como trem (ou cachoeira) numa sala escura e com imagem gigante. Experiência plena só quando em seu modo não 'corrompido', não 'degradado': imagem gigante cujo transcorrer independe da ação do espectador. (RAMOS, 2016, p. 43)

Para ele, o tempo do filme é algo bastante concreto, podendo inclusive ser medido em metros ou pés, como é o padrão da película cinematográfica. Sabemos que um filme de 35mm, com uma hora e meia de duração, terá cerca de 8.100 pés, o equivalente a 2.468,88 metros. Assim, o tempo é calculado e transformado em algo físico. Na sessão de cinema, nada interrompe o movimento desse "trem", que, a uma velocidade de 24 quadros por segundo, percorrerá todo o seu trajeto — quase 2 quilômetros e meio — do início ao fim. Porém, Fernão Ramos destaca que existem modos que ele chama de “corrompidos” ou “degradados” da experiência cinematográfica, como os dispositivos das TVs, celulares, computadores etc. Para Ramos, a principal característica desses outros modos de cinema que a tecnologia nos trouxe é o poder do espectador de interromper a exibição.

É neste sentido que devemos compreender a arguta observação de Jacques Aumont, em *Que rete-t- il du cinéma?* (2012), de que a principal inovação tecnológica nas últimas décadas, a última grande

inovação tecnológica do automatismo cinematográfico, não foram suporte e dispositivos digitais, mas o botão de “parar”, seja no aparelho de videocassete no reproduutor de CD, no computador ou no celular. (RAMOS, 2016, p. 44)

O ato de interromper, de não assistir ao filme do princípio ao fim, para Ramos, é uma característica que destrói a sua ideia de cinema. Como ele demonstra no artigo, essa possibilidade de ver apenas pedaços e não imergir na totalidade do filme, nesse ambiente, acaba gerando outra coisa que, segundo ele, não é mais cinema. Curiosamente, e guardadas as devidas diferenças, esse é justamente o ponto da crítica que a artista Lygia Pape faz ao movimento do Cinema Novo, mais especificamente ao filme *Vidas Secas*, de Nelson Pereira dos Santos. Para a artista, que desenvolveu o design gráfico do filme, o diretor poderia ter criado o que ela denomina de filme neoconcreto:

Acompanhei a montagem de muitos filmes, inclusive *Vidas Secas*, sem dúvida um grande filme, mas acho que tem uma falha. Enquanto no livro pode-se começar a ler de qualquer capítulo porque eles são isolados, Nelson Pereira dos Santos resolveu fazer uma história com começo, meio e fim. Eu, que estava no grupo neoconcreto na época, abominava essa ideia. Gostava mais do cinema-invenção, como o de Georges Méliès, que sempre me atraiu por sua vontade de criar uma nova linguagem. (PAPE, 1998, p. 49)

Justamente o que Pape critica em *Vidas Secas* é essa linearidade, esse ato contínuo, sem interrupção do cinema. Na etapa de montagem do filme, a qual ela, no trecho acima, relata ter acompanhado, a obra é construída por partes. São montadas pequenas sequências que são agrupadas em rolos de aproximadamente 18 a 20 minutos cada. Só quase no final do processo de montagem é que se assiste ao filme completo. Todavia, mesmo nesse visionamento no laboratório ou na moviola, os rolos geralmente não estão emendados como nas salas de projeção, mantendo, assim, uma interrupção em sua projeção. Em outro depoimento, a artista fala dessa experiência de assistir aos filmes do Cinema Novo na sala de montagem: “Era pura visualidade – imagens soltas, brilhantes – e com a imaginação eu construía estruturas de claro e escuro, como pinturas. Poucas vezes me interessei em ver os filmes prontos.” (PAPE, 2012, p. 117). Ou seja, o que Pape está relatando é que,

no seu processo, no seu labor, o filme é um ato descontínuo e fragmentado. Apenas no escuro de uma sessão em salas tradicionais o cinema se faz esse ato contínuo¹¹⁴.

Nos últimos anos, principalmente a partir da década de 1990, o número de trabalhos expostos em museus e galerias que utilizam alguma tecnologia com imagens em movimento aumentou consideravelmente. Todavia, a exibição de filmes no chamado cubo branco não é um fenômeno tão recente assim. Ainda nas décadas de 1960 e 1970, filmes, vídeos e slides eram mostrados dentro de exposições. Porém, com o desenvolvimento tecnológico e o surgimento do digital, essa prática se tornou muito mais acessível e, na atualidade, é bastante utilizada por artistas e curadores. Com o digital, o cinema perde o que muitos acreditaram ser a especificidade do seu meio, a película cinematográfica. O filme se constitui agora de uma maneira virtual, através de códigos binários entre 0 e 1. Mas isso não quer dizer que a projeção de imagens em movimento tenha se alterado de forma substancial. O que mudou foi apenas a tecnologia, tanto na captação quanto na exibição, mas suas linguagens e intenções continuam as mesmas. Na verdade, o digital tornou possível uma série de questões que já eram imaginadas por artistas e cineastas, mas que não eram totalmente acessíveis, principalmente pelo seu alto valor financeiro e também porque demandavam uma alta especialização e maquinários enormes. Uma das principais consequências dessas evoluções tecnológicas foi a ampliação do próprio universo cinematográfico, que passou a frequentar os mais diversos ambientes, não mais restrito a salas de projeção. O teórico francês Philippe Dubois cunhou a expressão "cinema de exposição" ao se referir a essa prática de expor o cinema em museus e galerias. Segundo Dubois:

Se depois de um século o cinema tem sido basicamente pensado e vivido como um dispositivo bem normatizado (a projeção em sala escura de imagens em movimento sobre uma tela de grande formato diante de espectadores sentados por um certo tempo e absorvidos na identificação daquilo que desfila), temos visto nos últimos anos, num movimento crescente (cujas as origens remontam porém aos anos 20), questionamentos acerca desta forma instituída de apresentação, da natureza daquela normatização e das eventuais possibilidades de deslocamentos ou de renovação do dispositivo modelo. O cinema se movendo agora no campo da arte contemporânea (no qual cabe determinar sua posição atual, de um ponto de vista tanto intelectual quanto institucional), a questão que ele passou a suscitar é a seguinte:

¹¹⁴ Em algumas salas de certos países, principalmente europeus, existia um intervalo durante a exibição da película. Ele ocorria mais ou menos no meio da sessão. Essa interrupção da projeção, além de todos os efeitos sociais e sensíveis no espectador, ocorre por uma questão técnica. Era o momento de substituição dos carretéis com os rolos montados.

podemos expor o cinema como se expõe uma imagem de arte, no espaço iluminado de uma sala de museu, diante dos visitantes que passam? (DUBOIS, 2004, p. 113)

O tempo e a práxis nos mostram que a resposta à pergunta de Dubois é sim. Não só é possível, como é um processo, na atualidade, totalmente assimilado pelo público, pelos artistas, pelos curadores e demais agentes do meio da arte. Um trabalho com imagens em movimento ao lado de um quadro, ou até mesmo a criação de ambientes e instalações não é novidade nem causa estranhamento para o público que frequenta museus e galerias. No próximo capítulo, iremos nos aprofundar nessa relação de expor as imagens em movimento em ambientes museais. Pretendemos demonstrar o quanto essas linguagens estão imbricadas, retroalimentando-se e estimulando-se ao longo do tempo.

CAPÍTULO IV – EXIBIÇÃO OU EXPOSIÇÃO DE IMAGENS EM MOVIMENTO?

Como discutido nos capítulos anteriores, existem diferenças importantes entre os meios de comunicação que agenciam as imagens em movimento. Todavia, geralmente, quando esses suportes são utilizados em trabalhos artísticos, raramente são considerados ou mencionados aspectos como a transmissão em massa e a busca por uma comunicação com milhares de pessoas simultaneamente, mesmo que tais características apareçam de forma crítica. Ou seja, quando as imagens em movimento adentram o universo das artes visuais, elas parecem se transmutar, passando a falar quase exclusivamente uma outra língua — a do próprio circuito, articulando questões internas ao meio e à história da arte. Nesse sentido, elas passam a carregar características distintas daquelas com as quais estamos acostumados a nos relacionar em nosso cotidiano, seja nas salas de cinema ou na televisão que assistimos em nossas casas.

Como veremos neste capítulo, esse foi um processo que se desenvolveu há muito tempo. Hoje em dia, ao entrarmos em um museu ou instituição de arte, não nos causa estranheza ver obras que agenciam a sensação de movimento das imagens ao lado de trabalhos em suportes mais tradicionais, como a pintura e a escultura. Da mesma forma, a classificação de muitos filmes como arte hoje em dia não nos causa desconforto. No entanto, esse processo nem sempre foi assim. Em um primeiro momento deste capítulo, buscaremos compreender o papel de algumas instituições e museus, especialmente o MoMA de Nova York, na consolidação do cinema como uma arte moderna.

Em uma segunda etapa, abordaremos as relações entre instituições museais e as imagens em movimento no Brasil. Mostraremos como a construção de museus de arte moderna e cinematecas caminham lado a lado no processo de modernização do país, além de como esses dois circuitos — tanto das artes visuais quanto do cinema —, neste período que estamos estudando, em diversos momentos compartilharam e dividiram projetos, posições estéticas e políticas.

Em um terceiro momento, nos aprofundaremos na primeira tentativa de mapear e exibir trabalhos de artistas visuais com imagens em movimento no Brasil. Essa experiência,

coordenada pela crítica Aracy Amaral, abriu um leque de possibilidades e, pela primeira vez, deu visibilidade a uma produção até então marginalizada e muitas vezes escondida do público.

Em outra seção deste capítulo, abordaremos como as instituições de arte se abriram para os novos meios que surgiam no circuito. Nesse sentido, o papel do MAM do Rio de Janeiro, juntamente com o MAC/USP, especialmente através das exposições JAC (Jovem Arte Contemporânea), foi fundamental para estimular a produção e a exibição desses trabalhos.

Por fim, na última parte deste capítulo, analisaremos como a criação do Setor de Vídeo no MAC/USP, embora com um período de atuação curto, não apenas estimulou a produção nesse suporte, mas também representou uma tomada de posição ao privilegiar um meio na produção de trabalhos com imagens em movimento, o vídeo. Através da análise das exposições e do próprio projeto do museu, problematizaremos como a política museal direcionou uma parte significativa da produção artística e de certo modo acabou influenciando a própria historiografia.

4.1 – Relação entre o surgimento do cinema e as instituições museais

Em 1934, Erwin Panofsky proferiu uma palestra na Universidade de Princeton, nos EUA, intitulada *On Movies*, na qual o historiador da arte investiga as imagens em movimento como uma nova forma de expressão artística. Alguns anos depois, essa sua fala transformou-se no artigo *Style and Medium in Moving Pictures*¹¹⁵, no qual ele faz uma análise e uma defesa a respeito dessa nova linguagem que surgia. Todavia, é importante destacar que o pano de fundo dessa apresentação e o interesse dele pelas imagens em

¹¹⁵ Existem duas traduções distintas para esse texto em português. A primeira, de Matheus Gomes Pinto, publicada na revista *Cognitio-Estudos*, que é a que estamos utilizando, traduz o título da seguinte maneira: *Estilo e meio nas imagens em movimento*. Já a segunda tradução surge em uma coletânea de textos de Panofsky, e o título do artigo aparece como: *Estilo e mídia no cinema*. Por toda a questão levantada nos capítulos anteriores, optamos por utilizar a versão de Matheus Pinto, por ele empregar a palavra "meio" como tradução de "medium". Em alguns poucos casos realizamos uma tradução diretamente do original.

movimento estão fortemente associados ao surgimento da biblioteca de filmes do Museu de Arte Moderna de Nova York. Segundo apontou o pesquisador alemão Thomas Levin:

[...] falando sobre cinema em Princeton e, subsequentemente, em outros contextos explicitamente associados à incipiente biblioteca de filmes, Panofsky deu um *imprimatur* intelectual (história da arte) e cultural (continental) ao movimento pioneiro do MOMA de estabelecer um centro sério de arquivo e acadêmico para o estudo, preservação e disseminação da história do cinema. De fato, uma vez que o departamento de cinema foi fundado, Panofsky foi nomeado como um dos seis membros de seu comitê consultivo em março de 1936, uma posição que ocupou até a década de 1950. (LEVIN, 1996, p. 28 – tradução do autor¹¹⁶)

O cinema era considerado uma linguagem popular (*folk*), oriunda das transformações impostas pelos novos tempos às sociedades e ao surgimento das grandes massas urbanas. Entretanto, Panofsky acreditava que, apesar desse caráter popular, as imagens em movimento eram uma expressão genuína da modernidade e, por isso, mereciam uma atenção especial. Em suas palavras, na década de 1930: “A arte cinematográfica é a única arte cujo desenvolvimento os homens atualmente vivos testemunharam desde o início” (PINTO, 2019). Alguns parágrafos mais à frente, o historiador completa seu raciocínio afirmando que o cinema seria: “uma das únicas artes visuais completamente viva, em companhia da arquitetura, do desenho animado e do ‘design comercial’” (PANOFSKY, p. 129). Sob esse ponto de vista, as imagens em movimento seriam uma arte moderna por excelência, enquanto outras formas de expressão mais tradicionais, como pintura, escultura, teatro etc., apesar de incorporarem vocabulários modernos em seu processo, têm origens que datam de muitos anos antes.

Para o historiador da arte alemão, o surgimento das imagens em movimento (no caso, o cinema) deve-se “[...] a uma invenção técnica que resultou na descoberta e aperfeiçoamento de uma nova arte” (PINTO, 2019). O que ele ressalta é que não foi a criatividade artística que impulsionou o surgimento desse meio, mas sim o próprio desenvolvimento da ciência. Panofsky acreditava que o interesse inicial por essa forma de expressão não se devia tanto a um interesse estético ou temático, mas sim ao “puro

¹¹⁶ No original: “Merely by speaking on film in Princeton and, subsequently, in other contexts explicitly associated with the fledgling film library, Panofsky gave an intellectual (art historical) and cultural (continental) imprimatur to MOMA's pioneering move to establish a serious archival and scholarly center for the study, preservation and dissemination of the history of cinema. Indeed, once the film department was founded, Panofsky was named as one of the six members of its advisory committee in March 1936, a position he held well into the 1950's” (LEVIN, 1996, p. 28).

deleite do fato que as coisas pareciam se mover, não importando o que fossem” (PANOFSKY, p. 129). Como se sabe, o surgimento das imagens em movimento está relacionado com o desenvolvimento de experimentos de cientistas como Eadweard Muybridge e Étienne-Jules Marey na tentativa de decifrar e decompor o movimento (BORDWELL; THOMPSON, 2013, p. 689). Sendo assim, essa seria uma linguagem condicionada a uma técnica que não nasce de uma investigação estética propriamente dita, mas sim de sua apropriação de maneira subjetiva por artistas em um processo externo aos seus meios. Não é o suporte que gera a arte, mas sim o modo como ele é trabalhado e elaborado. Guardadas as devidas diferenças, esse processo ocorreu ao longo da história em diversos momentos, como, por exemplo, quando a fotografia deixou de ser vista apenas como uma forma de reprodução mecânica e foi elevada a uma categoria artística, ou ainda no surgimento da videoarte. Na atualidade, um fenômeno parecido ocorre nas diversas interações entre arte, ciência e tecnologia na era da cultura digital.

No processo de amadurecimento dessa expressão artística, novos elementos, como a *mise-en-scène* e a construção narrativa, são incorporados e se tornam parte constituinte dessa linguagem. Como destacaram os teóricos da sétima arte, David Bordwell e Kristin Thompson: “Limitar o cinema a alguma noção de realismo seria empobrecer a *mise-en-scène*. Essa técnica tem o poder de transcender as concepções normais da realidade, como podemos rapidamente perceber no primeiro mestre do cinema, Georges Méliès. A *mise-en-scène* lhe permitiu criar em filme um mundo totalmente imaginário” (2013, p. 207).

Esse processo de descoberta e truques ilusionistas de Méliès pertencem a um momento de nascimento do cinema¹¹⁷ e, conseqüentemente, das imagens em movimento. Foi um período de intensa experimentação, tanto na construção da linguagem quanto na sua apresentação. Diversas formas de mostrar as imagens em movimento foram testadas, desde a exibição individual, como no Cinetoscópio explorado por Thomas Edison, até a exibição coletiva em cafés¹¹⁸ e *Nickelodeons*.

¹¹⁷ Alguns autores traçam paralelos entre o nascimento do cinema e o surgimento de um modo de vida moderno e urbano, buscando outras raízes para o aparecimento dessa arte. Cf.: CHARNEY; SCHWARTZ, 2004.

¹¹⁸ O que muitos consideram ser a primeira exibição de cinema em público, realizada pelos irmãos Lumière em 28 de dezembro de 1895, aconteceu no Grand Café, em Paris. No seu início era comum a exibição nesses locais. Cf.: BORDWELL; THOMPSON, 2013, p. 690.

Nesse processo, iniciativas com menor grau de impacto também se sucederam, como o caso da galeria do marchand Julien Levy, baseada em Nova York, que teve papel importante na divulgação dos trabalhos dos surrealistas e da fotografia como um meio de expressão autônomo. Em meados da década de 1930, ele procurou formar uma coleção de películas em 16mm realizadas por artistas para serem exibidas e vendidas juntamente com esculturas, pinturas e outros objetos artísticos (WASSON, 2005, p. 61). Nas palavras do próprio Levy:

Filmes concebidos por pintores tão importantes quanto Duchamp, Léger ou Dalí deveriam ter o mesmo valor que uma tela pintada por eles, e se um mercado de colecionadores pudesse ser organizado, eu pensava em persuadir outros pintores a experimentar esse meio.” (WASSON, 2005, p. 61 – tradução do autor¹¹⁹)

Mas quando Panofsky escreveu seu artigo, o cinema, de maneira geral, já se apresentava em um formato mais consolidado e maduro, sendo exibido, em sua grande maioria, em salas escuras especiais (*movie theaters*¹²⁰). Nesse curto período entre o aparecimento das imagens em movimento e a análise do historiador da arte, diversas transformações ocorreram, o que, conseqüentemente, levou à criação de certos padrões e “regras”, tanto na forma de exibição dessa nova expressão que surgia quanto na maneira como o público deveria se comportar.

A sala escura, além de possibilitar uma experiência pública a um maior número de pessoas simultaneamente, também tinha o objetivo de criar um ambiente sem muitas interferências externas na exibição dos filmes. Nesse sentido, podemos fazer uma analogia entre a sala escura e o cubo branco, símbolo máximo do espaço expositivo desse período. Ambos os locais seriam possuidores de uma suposta neutralidade para a exibição / exposição dessas obras. O teórico de mídias Friedrich Kittler, em sua análise sobre a origem da sala escura, relembra um anúncio de um cinema na Alemanha no início do século XX, que dizia: “Entrem, nosso cinema é o mais escuro de toda a cidade” (KITLER, 2019, p. 182). A lógica era de que quanto mais escuro, menor seria a influência do

¹¹⁹ No original: “Films conceived by such important painters as Duchamp, Léger, or Dalí should command much the same value as a canvas from their hand, and if a collector’s market could be organized, I thought to persuade other painters to experiment in this medium” (WASSON, 2005, p. 61).

¹²⁰ No livro de Haidee Wasson sobre a relação do MoMA de Nova York com o cinema, no segundo capítulo intitulado *Mannered Cinema / Mobile Theaters: Film Exhibition, 16mm, and the Audience Ideal*, a autora destaca que uma série de filmes, como as películas educacionais, não obedeciam à lógica de serem apresentadas em locais especializados como os cinemas. A autora denomina esse modo de exibição de “nontheaters”. Cf.: WASSON, 2005. pp. 32-67.

ambiente e mais a obra se destacaria de maneira independente. Ou seja, no ideal de busca por uma interferência mínima do espaço na fruição do objeto artístico, como se isso fosse realmente possível, tanto o cubo branco quanto a sala escura do cinema desempenham funções semelhantes. Brian O'Doherty, em seu famoso ensaio, *No interior do Cubo Branco*, no qual analisa o papel da galeria na apresentação da obra de arte, destaca que: “A criação do cubo branco impoluto, ubíquo, é um dos êxitos do modernismo” (2002, p. 90).

Essa busca por um local no mundo para o objeto artístico de maneira autônoma está bastante associada com a noção de moderno, da qual o MoMA de Nova York se colocava como o principal porta-voz. Conforme a pesquisadora Sabrina Parracho Sant’Anna aponta, o museu americano tinha como discurso e missão ser um “retrato do presente”, definindo o moderno como a arte dos homens de seu tempo. O Museu de Arte Moderna apresentava-se como espelho de seu público, imagem de si mesmo” (SANT’ANNA, 2011, p. 154). Em outras palavras, essa instituição seria a casa e o outorgante da noção de moderno de maneira global.

Ao mesmo tempo, as imagens em movimento se consolidavam como um produto popular da contemporaneidade. O pesquisador de cinema experimental britânico A.L. Rees chegou a afirmar que: “A arte moderna e o cinema mudo surgem praticamente ao mesmo tempo, depois de um longo período de gestação mútua. Ambos vieram no final de um século que era fascinado pela visão da arte e da ciência” (REES, 1999, p. 15). De fato, existem muitos pontos de contato entre essas duas formas de expressão. E é justamente pensando nessas conexões que parece lógico que as imagens em movimento, uma expressão marcante deste período, tenham um lugar de destaque nesse templo da modernidade que o museu de Nova York incorporava. Conforme Thomas Levin destaca em seu artigo, o próprio diretor do MoMA, Alfred Barr Jr., na década de 1920, chegou a escrever ensaios sobre cinema, e, no início dos anos 1930, ele anunciou “[...] o plano de estabelecer um 'novo campo' no museu que se ocupasse com o que ele considerava ser a 'arte mais importante do século XX: os filmes’” (LEVIN, 1996, p. 28).

A criação do departamento de filmes do MoMA aconteceu em 1935, e sua existência dura até a atualidade¹²¹. Entretanto, desde o seu princípio, sob a curadoria de Iris Barry, este foi um projeto audacioso e inovador. A pesquisadora Haidee Wasson, em seu estudo sobre a relação do MoMA de Nova York com o cinema, demonstra como essa instituição, através do departamento de filmes, desempenhou um papel importante na mudança de percepção das imagens em movimento, deixando de ser uma atividade popular, meramente de entretenimento, para ser tratada como mais uma forma de arte.

A Biblioteca de Filmes mobilizou pressupostos específicos sobre cinema, arte e público. Em particular, declarou o cinema como uma arte moderna com uma história importante. Ela ofereceu ao cinema um lugar institucional proeminente ao lado de outras formas estéticas tradicionais e emergentes. [...] O MoMA afirmou que essa nova arte moderna deveria ser coletada, preservada, estudada e, o mais importante, vista. (WASSON, 2005, p. 5 – tradução do autor¹²²)

Mas essa elevação de status das imagens em movimento a uma nova categoria artística não foi algo trivial. Uma atuação independente e ativa desse setor, com a organização de mostras de filmes, ao mesmo tempo que incorporava em sua coleção películas de países fora do eixo hegemônico da Europa e da América do Norte, como Rússia e China, contribuiu para esse reconhecimento¹²³ de forma global. A curadora Barbara London, que trabalhou nessa instituição na década de 1970 e foi uma das responsáveis pela introdução das imagens em movimento em outros departamentos e campos do museu norte americano, em seu livro de memórias diz: “[...] em 1935, adquiriu os arquivos de vários estúdios de Hollywood e lançou sua coleção de filmes. Isso deu a D.W. Griffith e Alfred Hitchcock - e, portanto, à imagem em movimento - o tipo de classificação associada a nomes como Pablo Picasso” (LONDON, 2020, p. 18 – tradução do autor¹²⁴). Ao mesmo tempo, conforme Wasson demonstra mais a frente em seu livro, em paralelo, a equipe do departamento de filmes agiu estrategicamente para influenciar setores importantes do

¹²¹ Os outros departamentos de curadoria do MoMA são: Architecture and Design; Drawings and Prints; Media and Performance; Painting and Sculpture; Photography. Cf.:

<https://www.moma.org/about/careers/internship-departments> Acesso em 21 out. 2024

¹²²No original: “The Film Library mobilized particular assumptions about film, art, and audiences. Specifically, it declared film a modern art with an important history. It provided cinema a prominent institutional home alongside other traditional and emergent aesthetic forms. Select films were announced as examples of a uniquely American art, influential on world film styles. MoMA asserted that this new modern art should be collected, saved, studied, and, most important, seen” (WASSON, 2005, p. 5).

¹²³ Cf.: https://www.moma.org/interactives/moma_through_time/1930/iris-barry-and-the-expansion-of-film-at-moma/

¹²⁴ No original: “[...] in 1935 it had acquired the archives of several Hollywood studios and launched its film collection. This gave D.W. Griffith and Alfred Hitchcock - and, therefore, the moving image - the kind of ranking associated with the likes of Pablo Picasso.” (LONDON, 2020, p. 18)

circuito, em busca de se criar as condições necessárias para a continuação e a viabilização da missão desse setor.

A equipe da Biblioteca de Filmes legitimou seu projeto junto a três grupos de interesse particularmente importantes: os curadores do museu, a indústria cinematográfica americana e a Fundação Rockefeller. [...] No entanto, a sua localização no museu tanto ajudou quanto dificultou seu sucesso. Igualmente importantes eram os interesses de outros constituintes-chave que se mostravam indiferentes ou até mesmo abertamente céticos em relação a essa nova instituição moderna que exaltava as virtudes da arte cinematográfica. (WASSON, 2005, p. 111 – tradução do autor¹²⁵)

Conciliando os interesses desses grupos distintos, o departamento de filmes do MoMA de Nova York conseguiu não só garantir sua existência, mas também consolidar as imagens em movimento como uma expressão artística moderna integrada na programação dessa instituição, que era tida como o principal templo da arte produzida naquele período no mundo.

É importante ressaltar a figura da família Rockefeller, que, como destaca Wasson no trecho citado acima, foi um dos três agentes que o departamento de filmes buscou influenciar em sua trajetória. Nelson Rockefeller, empresário do ramo de petróleo, foi um personagem bastante presente neste período, tanto no museu nova-iorquino, do qual exerceu o mandato de presidente em dois períodos distintos, entre o fim da década de 1930 e o início dos anos 1950, quanto também na política externa dos EUA para a América Latina. Conforme ressaltam Francisco Alambert e Polyana Canhête, neste período dos anos 1940, sua nomeação para comandar o *Inter-American Affairs Office*, uma agência do governo americano ligada ao Departamento de Estado, foi fundamental para o desenvolvimento das artes e para a criação de instituições culturais no Brasil, como a Bienal de São Paulo (2004, p. 28). Segundo os pesquisadores, através desse organismo do governo americano comandado por Rockefeller, uma série de atividades para promover e divulgar a cultura da América do Norte no Brasil e vice-versa foram executadas. Alambert e Canhête sublinham:

¹²⁵ No original: “Film Library staff legitimated its project to three particularly important interest groups: the museum trustees, the American film industry, and the Rockefeller Foundation. [...] Yet its museum home both helped and hindered its success. Equally important were the interests of other key constituents who were unmoved by or even outright suspicious of this new modern institution exalting the virtues of film art” (WASSON, 2005, p. 111).

Se, por um lado, um cineasta da magnitude de Orson Welles vinha ao Brasil para fazer um filme “de amizade” (It’s all true, que acabou não sendo terminado dado ao desencontro das ideias e imagens radicais de Wells em contraponto tanto à ditadura varguista quanto às metas do governo americano), por outro lado, o subserviente Walt Disney inventava o seu personagem Zé Carioca. Para os Estados Unidos eram enviados artistas como Portinari (que lá acabou realizando várias obras murais, como os da entrada da Seção Hispânica da Biblioteca do Congresso, em Washington), e Carmem Miranda, que virou ícone hollywoodiano. (ALAMBERT; CANHÊTE, 2004, p. 29)

Esse intercâmbio atingiu diversos setores da sociedade e da cultura brasileira. Quando, no final da década de 1940, foram criados no Brasil os Museus de Arte Moderna, tanto no Rio de Janeiro quanto em São Paulo, o modelo a ser seguido foi o da instituição homônima em Nova York. Desde o seu planejamento até a abertura dessas instituições, o museu norte-americano desempenhou um papel importante como exemplo. A pesquisadora Sabrina Parracho, em seu estudo sobre a fundação do MAM do Rio de Janeiro, esmiúça toda uma documentação que demonstra essa ligação entre as instituições e destaca a forte atuação do empresário do ramo de petróleo como figura central nesse processo (SANT’ANNA, 2011, p. 145/147). Em um desses documentos analisados, uma correspondência de Charleston Sprague Smith, na época consultor latino-americano do MoMA, ao então presidente do Instituto de Arquitetos de São Paulo, Paulo Kneese de Mello, fica clara a forma de atuação de Rockefeller e seu desejo de que a instituição da qual era presidente servisse de modelo para esses novos museus no Brasil.

“Tenho muito prazer em passar-lhe às mãos, em nome do sr. Rockefeller, 13 guaches, aquarelas e pinturas a óleo, bem como uma escultura móvel em arame com lâminas de aço. Como foi mencionado em diversas ocasiões, estas obras de arte contemporânea deverão ser doadas mais tarde ao Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro e ao Museu de Arte Moderna de São Paulo, constituindo doação particular do sr. Rockefeller.

O momento apropriado para doação formal destes trabalhos dependerá da rapidez com que os dois comitês formarem organizações estáveis, com **planos concretos para a realização de exposições, sessões cinematográficas, quadro de membros etc.**” (SMITH, [1946] apud SANT’ANNA, 2011, p. 147/148 – grifo nosso)

Dentre as atribuições que Rockefeller e os integrantes do MoMA de Nova York esperavam que os museus brasileiros tivessem, além da organização de exposições de arte, função natural de uma instituição desse porte, estava a promoção e a divulgação de filmes, conforme pode ser constatado na carta acima. De fato, tanto no projeto carioca quanto paulista, um departamento que cuidasse das imagens em movimento — desde a

sua preservação até a sua distribuição e exibição — estava previsto e foi colocado em prática logo nos primeiros anos de funcionamento dessas instituições.

No caso do museu de São Paulo, fundado em 1948 através da iniciativa do industrial paulista Francisco Matarazzo Sobrinho, o departamento dedicado às imagens em movimento foi criado em 1949, com o nome de Filмотeca do Museu de Arte Moderna de São Paulo. Essa Filмотeca surgiu a partir da incorporação do acervo do Clube de Cinema de São Paulo (MINERVINO, 2022). Este Clube, criado em meados dos anos 1940, foi a segunda tentativa de criar uma organização para exibição, estudos e debates sobre arte cinematográfica. A primeira experiência, que ocorreu no início da década e foi capitaneada por discentes da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de São Paulo, entre os quais se destaca a figura de Paulo Emilio Salles Gomes (XAVIER, 1994, p. 297), durou pouco tempo. Ela acabou sendo fechada devido a problemas com a ditadura do governo de Getúlio Vargas (SOUZA, 2009, p. 53 & DOMINGUES, 2015, p. 20). Já esse segundo Clube foi fundado por um grupo mais jovem, que buscava preencher o vácuo deixado após o fechamento da primeira tentativa. Paulo Emilio, que se encontrava na França realizando seus estudos sobre estética cinematográfica, tornou-se uma espécie de embaixador desse segundo clube de cinema junto a instituições internacionais, como a Federação Internacional de Arquivos de Filmes – FIAF (SOUZA, 2009, p. 56). Nesse processo, Salles Gomes acabou realizando a filiação da Filмотeca, mesmo antes de ela existir de fato¹²⁶. Esse foi o principal motivo para a incorporação do acervo do Clube de

¹²⁶ A formação de Paulo Emilio Salles Gomes no campo do cinema ocorreu principalmente ao longo de duas grandes viagens à França. A primeira aconteceu na década de 1930, após sua fuga da prisão devido às suas posições contra a ditadura de Vargas. Em Paris, aproximou-se de Plínio Sussekind Rocha, um dos fundadores do Chaplin Club, no Rio de Janeiro, ainda na década de 1920. O Chaplin Club foi uma das primeiras tentativas de fomentar a discussão do cinema como forma de arte no Brasil (SOUZA, 2009, p. 51).

A segunda estadia de Salles Gomes no país europeu, que ocorreu entre meados dos anos 1940 e 1950, teve como objetivo uma formação mais consolidada nos estudos de cinema. É nesse período que ele escreve a importante biografia de Jean Vigo e estabelece uma proximidade e interlocução com teóricos e estudiosos da sétima arte, como o crítico André Bazin, além de Henri Langlois e Marie Merson, fundadores da Cinemateca Francesa (SOUZA, 2009, p. 56).

No final dos anos 1950, Salles Gomes desempenhou um papel importante na criação da Cinemateca Brasileira e, conseqüentemente, na sua separação do MAM paulista. Em um artigo publicado no *Suplemento Literário*, o crítico escreveu: “Para a causa da conservação de filmes e da cultura cinematográfica, um período inicial de articulação íntima com bibliotecas, academias e museus é muito útil, pois o prestígio dessas instituições tradicionais facilita a aceitação do fenômeno cinematográfico como fato cultural. Chega, porém, o momento em que o vulto e a extrema complexidade das tarefas das cinematecas perturbam a estrutura das instituições que as englobam. Torna-se necessário, para garantir inclusive a continuidade da colaboração cultural e artística com os museus, as bibliotecas e as academias, que as cinematecas tenham as estruturas próprias adequadas ao seu funcionamento” (SALLES GOMES, [1958] apud SOUZA, 2009, p. 69)

Cinema pelo Departamento de Cinema do Museu de Arte Moderna de São Paulo, pois só podia ser filiado à FIAF, filmotecas ou instituições museais, como o Departamento de Filmes do MoMA de Nova York. Conforme sublinha o pesquisador Carlos Roberto de Souza em sua tese de doutorado sobre a preservação audiovisual e o surgimento da Cinemateca Brasileira:

O surgimento da figura de Ciccilo Matarazzo e o seu interesse em criar um museu de arte com um setor de cinema pareceu a Paulo Emilio uma excelente oportunidade para resolver a incômoda situação em que se encontrava. ‘Se fosse possível a criação já do Departamento de Cinema do Museu de Arte Moderna seria uma boa solução. Aí o Departamento tomaria o lugar da atual Filmoteca de São Paulo junto à Fiaf’, escreveu para Almeida Salles em abril de 1948. O problema é que nem sequer o Museu existia, pois foi oficialmente criado em julho seguinte, com a abertura de uma exposição de arte em um salão da Metalúrgica Matarazzo – Metalma – na rua Caetano Pinto, no Brás. (SOUZA, 2009, p. 57)

A junção dos interesses de Matarazzo com os membros do Clube de Cinema de São Paulo só se efetivou de fato em 1949, com a assinatura do acordo entre o Clube de Cinema de São Paulo e o Museu de Arte Moderna, que nessa altura funcionava em um prédio dos Diários Associados na Rua Sete de Abril, no mesmo edifício do MASP.¹²⁷ Ainda conforme demonstra Souza:

As instalações e o auditório do MAM foram projetados pelo arquiteto Vilanova Artigas, e o Clube de Cinema supervisionou tecnicamente a montagem da cabine de projeção e a colocação das 180 poltronas que constituíam a lotação da sala, inaugurada a 10 de março com um programa composto por alguns dos filmes enviados por Paulo Emilio [...] Um segundo programa, com obras emprestadas pelo MoMA, articulava as vertentes cinematográficas e de artes plásticas através da projeção de filmes da vanguarda francesa da década de 1920 dirigidos por Fernand Léger, Dimitri Kirsanov e Germaine Dulac. (SOUZA, 2009, p. 58 / 59)

Ao longo dos anos, a Filmoteca do MAM de São Paulo ganhou importância, tanto na exibição e debate sobre filmes quanto no incremento de seu acervo de películas, devido a doações internacionais, como da Biblioteca de Filmes do MoMA e da *National Film Library* do BFI de Londres. Isso gerou um problema de espaço no museu para a guarda e preservação das películas. Consequentemente, os custos de manutenção da Filmoteca

¹²⁷ É importante ressaltar que o MASP, em 1949, também promoveu um seminário sobre a arte cinematográfica e convidou Alberto Cavalcanti, importante cineasta brasileiro, para ministrar algumas aulas. Segundo Carlos Roberto de Souza, esse evento acabou sendo um dos incentivadores da criação da Companhia Cinematográfica Vera Cruz (Cf.: SOUZA, 2009, p. 61).

aumentaram, e, para a continuação dos seus serviços, foi necessário um incremento no orçamento.

Fazia-se necessária a obtenção de verbas extraordinárias, de preferência concedidas pelos poderes públicos – já que os trabalhos da Filmoteca eram encarados como serviços de interesse público. Para isso, a Filmoteca deveria se transformar numa entidade independente e essa providência foi tomada em dezembro de 1956, com a instituição da Sociedade Civil Cinemateca Brasileira [...] Tratava-se de um divórcio amigável e previa-se que durante algum tempo a Filmoteca continuaria abrigada em espaços do Museu. (SOUZA, 2009, p. 68)

Embora na atualidade o MAM de São Paulo não disponha de um setor específico para a preservação, divulgação, distribuição e estudo das imagens em movimento, sua importância na consolidação dessas linguagens no Brasil é fundamental.¹²⁸ Ele foi uma das instituições de origem da Cinemateca Brasileira, que hoje possui o maior acervo audiovisual do Brasil e está entre as maiores instituições do gênero no mundo (MINERVINO, 2022).

No caso do museu carioca, fundado em 1948, sua ata de fundação, logo no primeiro artigo destinado a especificar os fins da instituição, menciona que entre suas funções principais estão:

“[...] realizar e manter exposições de artes plásticas, em caráter permanente e temporário; **organizar filmoteca**; arquivo de arte fotográfica, discoteca e biblioteca especializada; **promover exposições de filmes de interesse artístico-cultural**, concertos, conferências e cursos relacionados com as suas finalidades, pesquisas folclóricas e intercâmbio com organizações congêneres do estrangeiro; disseminar o conhecimento da arte moderna no Brasil” (ESTATUTO, 1948, p. 3-grifo nosso)

Apesar de estar previsto desde a sua fundação, a criação deste setor no museu só ocorreu de fato em 1955, com a primeira sessão do então recém-criado Departamento de Cinema, que mais tarde seria chamado de Cinemateca do MAM (QUENTAL, 2015, p. 27 & HEFFNER, 2020a). Com uma atuação importante até os dias de hoje, ela está entre as maiores do país. Segundo o seu conservador-chefe, Hernani Heffner, esse departamento

¹²⁸ O pesquisador Roberto Moreira S. Cruz realizou uma pesquisa intitulada “Time-based media no acervo do MAM”, na qual fez um inventário das obras que compõem o acervo da instituição e propôs algumas medidas de conservação e exibição com o intuito de formatar e estabelecer certos padrões de conservação e exibição no Brasil. Esse relatório está disponível no site do museu em: <https://mam.org.br/wp-content/uploads/2023/07/roberto-moreira-s-cruz-laboratorio-de-pesquisa-mam-sao-paulo.pdf>

do museu carioca possui o “maior centro documental sobre cinema do país, atualmente com mais de dois milhões e meio de itens documentais sob sua guarda, parte dos quais já constituem uma significativa coleção de obras e documentos raros e centenários” (2020a).

Entretanto, mais do que apenas salvaguardar a memória do audiovisual, através da conservação, distribuição e exibição¹²⁹ dos mais diferentes suportes que as imagens em movimento articulam, a Cinemateca do MAM, ao longo de sua existência, incentivou a produção, algo até certo ponto incomum para uma instituição deste porte. De certa maneira, esse setor atuava em consonância com os demais departamentos do museu, que promoviam cursos, debates etc. Com isso, criou-se um ambiente ativo e estimulante à produção, com uma troca de contatos entre pensadores, artistas e intelectuais das mais diferentes linguagens. A pesquisadora Daria Jaremtchuk sublinha que o MAM do Rio “[...] foi um significativo espaço cultural, com destaque para as atividades da Cinemateca, ponto de referência para o meio cinematográfico” (JAREMTCHUK, 2005, p. 8).

Nesse contexto, considerando o museu como um espaço propício para a experimentação e a criação artística, alguns filmes utilizaram as próprias edificações da instituição como cenário para o desenvolvimento de suas narrativas, como é o caso de *A Vida Provisória* (1968) de Maurício Gomes Leite, *Manhã Cinzenta*¹³⁰ (1969) de Olney São Paulo e *Di*¹³¹ (1977) de Glauber Rocha. Já as produções que, de alguma maneira, contaram com o apoio institucional da Cinemateca, como demonstra a própria cronologia do setor divulgada na página da internet da instituição, incluem: *Letreiros Cinemateca* (1965) de Lygia Pape, *Cinema Novo* (1967) de Joaquim Pedro de Andrade, *O Bravo Guerreiro* (1969) de Gustavo Dahl e *Copacabana Me Engana* (1968) de Antônio Carlos da Fontoura, entre outros. Mas, sem dúvida, essa lista é bem maior, principalmente se levarmos em conta os filmes mixados no estúdio *Tecnisom*, que funcionou nas dependências do museu entre

¹²⁹ Cosme Alves Neto, diretor da Cinemateca do MAM, realizou uma parceria com o Cinema Paissandu, no qual este setor do museu organizava sessões, com o seu acervo, nesta sala de cinema. (Cf.: FOSTER, 2021, p. 33) O Paissandu, assim como a Cinemateca do MAM e o bar em frente ao laboratório de revelação e copiagem Lider Cinematográfica se tornam o ponto de encontro de cinéfilos, produtores, diretores que participam do que ficou conhecido como Cinema Novo.

¹³⁰ *Manhã Cinzenta* teve várias cenas filmadas nas dependências do MAM do Rio. Sua equipe também é composta por diversos frequentadores do museu, incluindo os artistas plásticos Antonio Manuel e Claudio Paiva. Já a fotografia foi assinada pelo crítico José Carlos Avelar, que trabalhava na Cinemateca durante este período. O filme foi fortemente censurado. Para saber mais sobre todo o desdobramento político, ver: PIRES; TANUS; SCHETTINI, 2018, p.104-122

¹³¹ Este filme, uma homenagem de Glauber Rocha ao pintor modernista Di Cavalcanti, começa retratando o velório do artista, que ocorreu nas dependências do museu.

1965 e 1978, comandado pelo técnico de som Carlos De la Riva (HEFFNER, 2020b). Como destaca o conservador-chefe da Cinemateca:

Trabalhando com o seu grande parceiro, o ruideiro (foley) – e mais tarde técnico de som direto – Walter Goulart, e com a ponte feita por Cosme [Alves Neto] entre De la Riva e o pessoal do Cinema Novo, que frequentava as sessões e a cantina do museu, a Tecnisom deslanchou como o grande estúdio de finalização de som do movimento na segunda metade dos anos 1960. (HEFFNER, 2020b).

Dessa maneira, grande parte dos filmes brasileiros desse período contou, mesmo que de forma indireta, com o apoio do MAM do Rio de Janeiro. Essa parceria entre o estúdio de som e a instituição museal acabou beneficiando não apenas o incremento do acervo da Cinemateca, mas também barateando os custos de produção para os realizadores (HEFFNER, 2020b). A existência de um setor produtivo da cadeia do cinema nas dependências do MAM do Rio, assim como a cantina citada por Heffner no trecho acima, fomentaram o diálogo entre as linguagens. Este ambiente era frequentado diariamente por artistas visuais, diretores de cinema, produtores, atores de teatro, músicos e demais agentes da cultura. Como destacou Sabrina Parracho Sant’Anna em seu estudo sobre os primeiros anos de atuação do museu carioca: “[...] o MAM pôde acreditar-se capaz de forjar suas próprias vanguardas. Não apenas o Grupo Frente associou-se ao museu; no mesmo período, a Cinemateca do MAM foi responsável por criar um público e movimentos de ruptura no cinema nacional” (SANT’ANNA, 2011, p. 217). É importante ressaltar que a sala de exibição da cinemateca estava instalada no terceiro andar do prédio principal do museu, e, para acessá-la era necessário passar pelos salões expositivos. O auditório funcionava ao lado do local onde, em meados da década de 1970, foi criada a área experimental (LOPES, 2013). Essa disposição foi mantida até 1978, quando um trágico incêndio no MAM do Rio destruiu uma parte considerável do acervo dessa instituição, assim como diversas obras do artista uruguaio Torres García, que realizava uma retrospectiva no museu. Na sua reconstrução, a sala da Cinemateca foi transferida para o bloco-escola, local onde permanece até os dias atuais, e o seu acesso ocorre de maneira independente, no lado oposto da entrada principal do museu.

Cabe ressaltar também que, durante as primeiras edições da Bienal de São Paulo, em diversas ocasiões, foram programadas mostras de cinema dentro da programação oficial. A pesquisadora Cássia Hosni, em um artigo no qual problematiza a participação dos audiovisuais na 13ª Bienal de São Paulo, comenta que: “Nos anos 1950 e 1960,

frequentemente ocorriam festivais de cinema durante a programação das Bienais. [...] Essas atividades se davam dentro do Pavilhão e/ou em locais externos, como a Cinemateca ou outras salas de cinema” (HOSNI, 2018, p. 166). Essas mostras iam desde exposições de filmes de determinados países, como Japão e União Soviética, até mostras temáticas com seleção de filmes de arte e experimentais. As cópias eram fornecidas tanto por empréstimos de cinematecas e outras associações filiadas à FIAF, como também pelas representações nacionais que participavam da Bienal, conforme o caso do Canadá, na 3ª Bienal, em 1955, que exibiu, dentro do Festival "10 anos de Filmes de Arte", trabalhos do cineasta experimental Norman McLaren (HOSNI, 2018, p. 166).

Dentre esses eventos que promoviam a sétima arte na efervescência das Bienais, destacamos, em 1961, na sexta edição do evento paulista, a mostra *Homenagem ao Documentário Brasileiro*, organizada pelo então jovem crítico Jean-Claude Bernadet. Essa seleção de filmes nacionais ajudou, de certo modo, a afirmar, ainda no calor dos acontecimentos, o movimento do Cinema Novo Brasileiro, conforme atesta Glauber Rocha no artigo *Origens de um Cinema Novo*:

[...] esta semana na Bienal de 1961, com artigos de Gustavo Dahl, Jean-Claude Bernadet; apoio definido de Paulo Emílio Salles Gomes, Rudá Andrade e Almeida Salles; ruptura com os cineastas adeptos da co-produção, do filme comercial, da chanchada intelectualizada, do cinema acadêmico com a polêmica irradiada entre os intelectuais através de um discurso de compreensão e apoio de Mário Pedrosa; esta semana teve para o novo cinema brasileiro a importância da Semana de Arte Moderna, em 1922. (ROCHA, 2003, p.130)

Conforme Glauber Rocha atesta acima, a participação desses filmes na Bienal de São Paulo representou um reconhecimento do movimento do Cinema Novo em seu próprio país. Francisco Alambert e Polyana Canhête, em estudo sobre as edições da Bienal de São Paulo, também destacam a importância que essa mostra de documentários organizada por Bernadet teve tanto para a cinematografia brasileira quanto para a cultura de modo geral. Segundo Alambert e Canhête: “Havia aqui uma evidente situação especial, um momento em que as vanguardas artísticas das artes visuais (das plásticas à cinematográfica) estão juntas (talvez pela última vez) dentro de uma Bienal” (2004, p. 90). E logo completam o raciocínio, afirmando: “Este foi um momento histórico, que demonstra o grau de radicalização e criação avançada a que chegavam as artes brasileiras, em seu caráter emancipador, no contexto do início dos anos de 1960” (2004, p. 90).

Como procuramos demonstrar acima, a ligação entre as imagens em movimento e as artes visuais, principalmente através de museus e demais instituições culturais, é bastante próxima. Até pouco depois da metade do século XX, o principal meio de propagação das imagens em movimento era através da película de filme cinematográfico. De certa maneira, conforme demonstramos, apesar da incorporação dessa linguagem nessas instituições, sua forma de exibição ainda era basicamente pautada pela lógica dos *Theatre*. Ou seja, eram exibições de filmes organizadas em sessões com um tempo e horário definidos, em um auditório ou outro local específico, fora das galerias do museu. Isso, de certa forma, só começou a ser alterado a partir de algumas experiências na década de 1960 e 1970. Entretanto, a mudança mais significativa para um modelo de exibição ao qual estamos acostumados nos dias atuais — de uma exibição em looping durante todo o tempo de abertura e permanência da exposição — só aconteceu de forma mais comum a partir dos anos 1990, com o avanço tecnológico, o aparecimento do digital e o desenvolvimento de projetores e televisores que suportam essa exibição contínua e prolongada.

4.2 – As imagens em movimento começam a frequentar exposições no Brasil

Conforme debatemos no primeiro capítulo, a exposição Nova Objetividade marcou um momento de transformação da arte brasileira. Além do claro posicionamento dos artistas e críticos em relação aos aspectos estéticos e econômicos debatidos no início da tese, essa mostra também teve uma preocupação com a ampliação das linguagens e das práticas artísticas. Em uma matéria publicada no Jornal do Brasil, intitulada *A Vanguarda que vem aí*, o escritor e crítico de arte Harry Laus destaca a presença de alguns trabalhos com essa característica na mostra: “Uma caixa-poema de Ferreira Gullar e uma roupa-corpo-roupa, de Lígia Clark, são outros motivos de curiosidade em torno da exposição. Hélio Oiticica inventou novas criações intituladas *tropicália* com diversas cabines em que se encontra até um aparelho de televisão” (LAUS, 1967).

Por conta da apropriação deste televisor ao penetrável de Oiticica, a pesquisadora Christine Mello aponta esse trabalho como um dos precursores da videoarte no país. Para

Mello, essa atitude do artista de colocar “um aparelho de TV ligado, com o qual o visitante experimenta o ambiente junto à programação televisiva de um canal de televisão *broadcast*. Esse gesto de Oiticica cria a segunda experiência do vídeo como prática artística no Brasil: PN3 - Penetrável imagético” (MELLO, 2008, p. 78). De fato, Oiticica incorpora as imagens em movimento da transmissão de televisão aberta para o interior de sua obra¹³². No entanto, Mello, para realizar essa afirmação, toma como sinônimos uma multiplicidade de conceitos distintos, tais como televisor, transmissão aberta (*broadcast*) e vídeo, em uma leitura em campo ampliado do conceito de videoarte. Dessa maneira, a pesquisadora consegue apontar a atitude do artista carioca como precursora, mesmo sem a utilização do vídeo em sua captura ou exibição. Todavia, cabe ressaltar que, ao adotar essa visão do campo ampliado, devemos levar em consideração outras experiências com as imagens em movimento realizadas por artistas plásticos, como os filmes de Lygia Pape, para citar apenas um exemplo. Conforme discutimos em capítulos anteriores, essas denominações são próximas, mas possuem diferenças entre si, que são bastante marcadas e defendidas pelos teóricos da videoarte, como Mello e Arlindo Machado, em seus estudos. Nessa defesa, acabam realizando o oposto de uma visão mais abrangente que o campo ampliado presumiria, apegando-se a especificidades tecnológicas e reforçando uma divisão pelo suporte / meio que as obras agenciam, excluindo assim outras experiências com as imagens em movimento.

A própria incorporação do televisor, sintonizado em um canal aberto, na poética de Oiticica desempenha um papel distinto daquele comumente desenvolvida no que ficou conhecido como o início da videoarte no Brasil. Nas palavras do artista carioca, ao realizar esse projeto, sua intenção era tratar da questão da imagem de forma ampla, tratando todos os elementos que compõem a instalação de maneira imagética. Isso acontece desde a incorporação da Arará, passando pela apropriação de trabalhos de outros artistas, até chegar na apropriação da imagem do televisor. Para Oiticica:

O problema da imagem é posto aqui objetivamente [...] Eu quis acentuar esta nova linguagem com elementos brasileiros em uma

¹³² Através de relatos de pessoas que conviveram com o artista, podemos perceber que o aparelho de televisão estava presente em seu cotidiano, tanto nos momentos de criação quanto nos de lazer. O artista Antonio Manuel, na sua fotonovela “A arma fállica”, na qual Oiticica é o ator principal, resalta este aspecto: “Com a fotonovela, pretendi trabalhar um novo meio de expressão, realizando na forma afetiva da parceria e no espírito do pensamento da arte, este trabalho. Havia a ideia e o argumento; a locação, eu já tinha estabelecido: A Praça Mauá e a casa do Oiticica, na Rua Engenheiro Alfredo Duarte. Quanto ao cenário, foram utilizados os objetos da casa, com a participação do **Hélio e de sua inseparável tevê preto & branco.**” (MANUEL, 1995 – grifo nosso)

extremamente ambiciosa tentativa de criar uma linguagem que fosse nossa, a qual se ergueria frente a imagética internacional da Pop e Op art, na qual uma boa parte de nossos artistas estavam submersos. Mas, as imagens em Tropicália não podem ser consumidas, não podem ser apropriadas, diluídas ou usadas para intenções comerciais ou chauvinistas. Pois que o elemento de experiência direta vai além do problema da imagem (OITICICA, 1969c).

Através da fala de Oiticica, percebemos dois pontos importantes que se distanciam das demais experiências com o vídeo no país. O primeiro é a incorporação desse meio como uma imagem, um símbolo da comunicação em massa. A apropriação de Oiticica neste caso não segue a construção narrativa ou o registro de uma ação, como geralmente ocorreu nas primeiras experiências desse suporte no Brasil, mas sim a sua incorporação em estado bruto, como um *readymade*. Já o segundo ponto diz respeito ao que ele denomina de “experiência direta”. Aquela imagem televisiva só faz sentido se vivenciada *in loco*, em conjunto com as outras sensações sensoriais que o ambiente criado pelo artista provoca em cada espectador. Descrevendo o seu penetrável, Oiticica diz que:

Tropicália é uma espécie de labirinto fechado sem uma ‘saída’ no final. Quando você entra, percebe que não tem teto e nos espaços em que o espectador circula existem elementos táteis. Ao penetrar mais você percebe que, os sons que vem lá de fora (vozes e todo tipo de som) são revelados como se viessem de um aparelho de tv que está colocado bem no final. É extraordinário o sentido que as imagens tomam aqui: quando você senta num banco lá dentro, as imagens da tv aparecem como se estivessem sentadas no seu colo. Eu quis neste ‘Penetrável’ fazer um exercício da ‘imagem’ em todas as suas formas: a estrutura geométrica fixa (que lembra as mondiranescas casas japonesas), as imagens táteis, a sensação de pisar no chão existem três tipos de coisas: saco com areia, areia solta, seixos e tapete na parte escura como segmento de uma parte para outra. e a imagem de tv. A sensação terrível que senti lá dentro foi como se estivesse sendo devorado pelo próprio trabalho, como se ele fosse um grande animal (OITICICA, 1969c).

Pela descrição de Oiticica, as imagens em movimento adquirem um novo sentido devido a toda a ambientação do trabalho e à experiência que ela gera em cada espectador ao vivenciar essa proposição. Assim, sob esse enfoque, o artista considera mais a sensação causada neste espaço do que o próprio objeto (aparelho de TV) ou suporte (transmissão *broadcast*). É nesse sentido que ele denomina essas proposições como arte ambiental. Em um texto de 1967 chamado *O aparecimento do supra-sensorial na arte brasileira*, o artista afirma: “Quando criei e defini a ideia de nova objetividade, foi para definir um estado característico dessa evolução verificada nas vanguardas brasileiras, não para

estratificar conceitos e criar novas categorias: objeto e arte ambiental” ([1967] 2011, p. 105). E, mais à frente, completa:

Não se quer criar uma estética do objeto ou do ambiente; este seria um lado menor do problema, que pode tomar certa importância, mas limitada ao espaço e ao tempo nesta evolução. O que importa ainda é a estrutura interna das proposições, sua *objetividade*. O conceito de nova objetividade não visa, como pensam muitos, *diluir* as estruturas, mas dar-lhes um sentido total, superar o estruturalismo criado pelas proposições da arte abstrata, fazendo-o crescer por todos os lados, como uma planta, até abarcar uma ideia concentrada na liberdade do indivíduo, proporcionando-lhe proposições abertas ao seu exercício imaginativo, interior – esta seria uma das maneiras, proporcionada neste caso pelo artista, de desalienar o indivíduo, de torná-lo objetivo no seu comportamento ético-social. O próprio fazer da obra seria violado, assim como a ‘elaboração ‘interior, já que o verdadeiro ‘fazer’ seria a vivência do indivíduo (OITICICA, [1967] 2011, p. 106).

Através dessas falas do artista, entendemos que, no caso do televisor em *Tropicália*, as imagens em movimento são mais um dos elementos sensoriais presentes na instalação, assim como as pedras e a areia no chão, e não o principal meio de expressão. De certa forma, há uma aproximação com as ideias de Gene Youngblood e o seu conceito de cinema expandido, que o teórico americano desenvolveu na década de 1970. Mas, na poética de Oiticica, como ressaltado anteriormente, a experiência acaba sendo uma questão primordial, e não a imagem em movimento, como no caso de Youngblood. A busca por novos suportes está diretamente ligada à descoberta do espectador, que pode se dar através de diversos dispositivos.

Ainda sobre a exposição Nova Objetividade, neste processo de ampliação das linguagens, as imagens em movimento acabam tendo outros destaques. Na mesma reportagem do Jornal do Brasil, comentada anteriormente a respeito da mostra no museu carioca, mais à frente o crítico Harry Laus destaca que: “o quadro da mostra prevê ainda a projeção de um filme de Antônio Carlos da Fontoura, *Ver-Ouvir*, fotografado por David Zingg, focalizando a obra de Antonio Dias, Rubens Gerchmann e Roberto Magalhães” (LAUS,

1967). O cineasta Fontoura, em seu início de carreira, desenvolve uma grande proximidade com o universo das artes plásticas¹³³. Em um depoimento, o cineasta afirma:

Sempre gostei de pintura, mas o que deu o clique para o meu segundo filme foi [...] uma turma de artistas da minha geração, que expressava em seus quadros as mesmas angústias e ansiedades que eu tinha. Muitas coisas que eu sentia e imaginava encontrava ali naqueles quadros. [...] Decidi fazer um filme sobre pintura que ia ser chamar O que você deve Ouvir, mas que, depois de pronto, acabou rebatizado de Ver Ouvir. Viajando no trabalho deles botei para forma os meus sentimentos mais contraditórios. Eu não sei se é o meu melhor filme, mas é o filme que eu gosto mais. Um curta-metragem com 18 minutos de duração. Não é um filme sobre o Rubens Gerchman, Roberto Magalhães e Antonio Dias, é um filme com eles. E com certeza é um filme sobre mim, tanto quanto o Copacabana me Engana. (MURAT, 2008, p. 44/45)

Trazendo a obra desses artistas, o filme acabou sendo um grande sucesso, acentuando o diálogo e as semelhanças entre essas linguagens neste período. Além dessa exibição em paralelo à exposição no MAM do Rio de Janeiro, a película participou da Bienal de Arte Jovem de Paris e, posteriormente, foi adquirida pelo acervo da Cinemateca do MoMA de Nova York (MURAT, 2008, p. 49).

No catálogo da Nova Objetividade, na lista de “artistas convidados”, onde se enquadra a participação de Antonio Carlos da Fontoura, também constava o nome de outro jovem cineasta: Arnaldo Jabor. Conforme noticiavam os jornais da época, nesse período Jabor estava com casamento marcado com a artista plástica Tereza Simões — que também integrou a mostra no MAM do Rio de Janeiro com dois trabalhos de sua autoria — ao mesmo tempo que promovia o lançamento do seu segundo filme, *Opinião Pública* (1967). “Arnaldo Jabor: De casamento marcado para o dia 19, o autor de O Circo, parte para a lua-de-mel na Europa e para o Festival de Pesaro, onde seu filme Opinião Pública é forte concorrente” (LEONAM, 1967).

¹³³ Antonio Carlos da Fontoura, ao longo de toda a sua trajetória, desenvolveu uma parceria e proximidade grande com o circuito e universo das artes visuais. Como mencionado no capítulo anterior, sua casa serviu como um local de exibição e ebulição de uma cena carioca e alternativa do Super-8, que contava com a participação de artistas plásticos, poetas e demais agentes culturais (p. 93). Também na década de 1970, ele convida Hélio Oiticica para elaborar os cenários e os figurinos de um projeto de longa metragem seu chamado *A Cangaceira Eletrônica*. O filme acaba não sendo produzido, mas Oiticica chega a desenvolver todos os esboços e desenhos (MURAT, 2008, p. 70). Além disso, seu filme de estreia tinha sido um documentário sobre o sambista e pintor Heitor dos Prazeres. O seu terceiro filme, logo após *Ver e Ouvir*, é um retrato do pintor Carlos Scliar e sua relação com a cidade de Ouro Preto onde mantém um ateliê de inverno chamado *Ouro Preto e Scliar*. Por fim, ainda na década de 1970, Fontoura realiza um documentário sobre a artista Wanda Pimentel. (MURAT, 2008, p. 157/166)

É nesse contexto que o longa-metragem, um retrato crítico da jovem classe média carioca, se aproxima dos ideais da Nova Objetividade, que tinha o intuito de ser uma expressão da vanguarda brasileira em busca de uma transformação qualitativa. O filme problematiza a visão conservadora e alienada em relação ao contexto socioeconômico do país por essa parcela da população. Para o pesquisador Paulo Reis:

Permeando o documentário, foram retratados ícones da cultura de massa da classe média como Jerry Adriani, Chacrinha, Clóvis Bornay ou a novela *Sheik de Agadir*, que bem poderiam figurar nas propostas de Leiner, Gerchman, Claudio Tozzi ou Carlos Vergara. O documentário 'A opinião pública' voltou-se ao universo da exposição no descortinar-se uma parcela da classe média, universo este que abrangia uma boa parte do público das artes visuais (REIS, 2017, p. 110).

Essa proximidade temática entre linguagens, conforme Reis destaca, é reflexo desse ambiente cultural que proporcionou diálogos com interações pessoais e intelectuais próximas, como demonstramos acima, e que tinha no MAM do Rio de Janeiro um espaço propício e estimulante para essas conexões. Nesse sentido, a Nova Objetividade é reflexo e fruto desse processo. Não por acaso, foi nesta mostra que o cineasta ligado ao Cinema Novo, Luiz Carlos Barreto, viu *Tropicália* de Oiticica e, algum tempo depois, por sua sugestão, o músico Caetano Veloso utilizou esse nome em uma de suas canções, que consequentemente acabou servindo como nome de um movimento cultural mais amplo, envolvendo diversas linguagens e expressões (TEIXEIRA, 2024, p. 131 & FAVARETTO, 2021). Traçando um paralelo entre a Nova Objetividade e as mostras que a antecederam, é curioso notar que, se alguns anos antes, os galeristas Jean Boghici e Ceres Franco usaram o nome do espetáculo *Opinião*, que havia feito enorme sucesso e se tornou um símbolo da ligação entre arte e política, como título de uma exposição, buscando assim essa associação, neste momento, a situação se inverte. São as artes visuais, através do penetrável de Hélio Oiticica, que emprestam seu repertório para compor esse movimento mais amplo, que ficou conhecido como Tropicália.

O importante a destacar desses processos é que a confluência e a troca entre linguagens estavam em pauta em diversas áreas, não apenas nas artes plásticas. Elas aconteciam de maneira consciente e proposital entre os diversos campos da cultura. Na *Declaração de Princípios da Vanguarda*, assinada por diversos artistas participantes da Nova Objetividade e divulgada junto com sua inauguração, esse era um dos caminhos a ser explorado por esse grupo de artistas, conforme demonstra o item oito do manifesto:

“Nosso movimento, além de ser um sentido cultural ao trabalho criador, adotará todos os métodos de comunicação com o público, do jornal ao debate, da rua ao parque, do salão à fábrica, do panfleto ao cinema, do transistor à televisão” (DIAS et al., [1967] 2006, p. 150).

Uma das signatárias desse manifesto foi Lygia Pape, que, após um hiato de atuação no campo das artes visuais, retomava à esse circuito com uma força grande. Ela, que havia participado do Grupo Frente na década de 1950 e foi uma artista atuante durante o período neoconcreto, após a dissolução desse movimento, passa a se dedicar integralmente ao cinema. Durante esse período, Pape desenvolve a identidade visual, letreiros e cartazes de diversas películas do Cinema Novo, tais como *Mandacaru Vermelho* (1961) e *Vidas Secas* (1963), de Nelson Pereira dos Santos, e *Ganga Zumba* (1963), de Cacá Diegues. Mesmo nesses trabalhos, onde ela empresta sua poética para a construção e divulgação de um terceiro produto, no caso o filme, é interessante observar como a artista consegue imprimir uma continuidade com sua pesquisa anterior da fase neoconcreta. Por exemplo, no caso do filme *Mandacaru Vermelho*, ela mantém o trabalho artesanal da xilogravura e cria toda a identidade visual do filme através dessa técnica, o que traz uma lembrança com seus *Tecelares*. Em ambos os casos, tanto no filme quanto nos trabalhos da fase neoconcreta, a técnica da gravura, incorporando e acentuando os veios da madeira sobre papel japonês, está presente (CAILLAUX, 2020).

Apesar do crítico Ronaldo Brito, em seu estudo sobre os movimentos de tendência construtiva no Brasil, afirmar que o neoconcretismo era quase apolítico e fora do

mercado¹³⁴ (BRITO, 1999, p.61), os principais exemplos de atuação de artistas na indústria, procurando imprimir um novo código visual, uma das premissas básicas do construtivismo, vêm de integrantes do neoconcretismo: Amílcar de Castro e a célebre reforma gráfica do Jornal do Brasil, e Lygia Pape, no desenvolvimento da identidade visual de filmes do Cinema Novo e da fábrica de alimentos Piraquê, que perduraram por décadas e permanecem no imaginário de diversas gerações. Luís Camillo Osorio, comentando a atuação desses artistas como designers, destaca: “[...] é fundamental ter-se em mente que nada dali surgiu por mera ambição decorativa, mas por um compromisso, ao mesmo tempo ético e estético, de renovação e organização social. Aqueles artistas representam um momento especial de otimismo apolíneo da cultura brasileira, contemporâneos da bossa nova e de Brasília” (OSORIO, 17 abr. 2008, p. 2).

Mas, como discutimos anteriormente, a Nova Objetividade, em 1967, já representa um outro momento da cultura brasileira, em que o otimismo que Osorio destacou já havia se esvaído, em grande parte devido às circunstâncias sociopolíticas. Essa mostra também marca o “retorno” de Pape ao circuito das artes visuais, apresentando dois trabalhos que

¹³⁴ A tese de Ronaldo Brito é que o neoconcretismo, devido a um possível isolamento das pressões do mercado, consequência de um circuito artístico em formação, aliado às condições socioeconômicas mais favoráveis de seus participantes (1999, p. 55), teve a oportunidade de conciliar uma arte de tendência construtiva, ao mesmo tempo que deslocava a ênfase do tecnicismo para um humanismo. Dessa forma, por conta dessa possível causalidade, o neoconcretismo funcionou quase como um laboratório de práticas experimentais, sem atuar politicamente no sentido de interferir nos diversos campos da sociedade, como um movimento de tendência construtiva supostamente faria. Como Brito ressalta: “O neoconcretismo, por sua vez, obedecia às prescrições do sistema acerca da atividade cultural: era praticamente apolítico, mantinha-se no terreno reservado, era tímido e desconfiado com relação a participação da arte na produção industrial. Comparado aos agentes da arte concreta, investidos muitas vezes de funções práticas enquanto publicitários e *designers*, os artistas neoconcretos eram quase amadores – por mais que projetassem transformações sociais a partir da arte necessariamente no terreno especulativo, no terreno da arte enquanto prática experimental autônoma. A inserção neoconcreta se dava num espaço menos abrangente e mais tradicional do que a concreta, levando-se em conta estritamente a participação do artista na produção social” (BRITO, 1999, p. 61/61). Apesar de essa análise ter reverberado em diversos estudos sobre o movimento, hoje em dia essa visão já é bastante contestada, inclusive pelos exemplos que apontamos sobre a atuação dos artistas neoconcretos em diversos campos. A contradição pela qual o movimento neoconcreto foi estruturado é apontada por Sérgio Bruno Martins em seu estudo sobre a construção dessas vanguardas brasileiras. O pesquisador afirma: “Já notei o componente profundamente teleológico da ‘Teoria do Não-objeto’ de Gullar e como o neoconcretismo insistiu na identidade progressiva do artista construtivo. O ponto é que esses são dois lados de uma mesma moeda: o artista neoconcreto foi concebido como intrinsecamente progressivo porque o neoconcretismo deveria ser o destino histórico da arte moderna. Da mesma forma, a atividade do artista popular-revolucionário foi sustentada pela percepção de que uma revolução popular estava inexoravelmente se aproximando. Em ambos os casos, uma fantasia teleológica é encenada para reforçar convicções políticas. [...] Em outras palavras, ele [Gullar] corretamente percebeu que o neoconcretismo foi fundado em uma contradição, mas, no final das contas, desviou os olhos dessa contradição em vez de assumi-la, como se fosse ‘apenas um sonho’. [...] Mais uma vez, a formulação posterior de Oiticica em ‘Brasil Diarreia’ sobre a necessidade de mergulhar ‘na merda’ nada mais é do que o reconhecimento de um caminho alternativo, a saber, o de se aprofundar mais nas contradições inerentes à posição de alguém” (MARTINS, 2013, p. 97)

se tornaram icônicos de sua produção: *Caixa de Baratas* (1967) e *Caixa de Formigas* (1967). Essa sua volta às artes visuais, ao mesmo tempo que dá continuidade à sua produção anterior, vem carregada de uma radicalidade em suas propostas (PEQUENO, 2017, p. 153). Nesses trabalhos apresentados na mostra carioca, a artista incorpora o humor, a crítica social e trabalha com a noção do efêmero, sem abandonar as ideias construtivas que estavam na base de sua formação.

Conforme abordamos em capítulos anteriores, em 1967, mas fora da exposição carioca, a artista desenvolve seu primeiro trabalho com imagens em movimento de maneira autônoma: *La nouvelle création*. Alguns anos antes, em 1965, Pape já havia criado uma pequena vinheta para ser exibida no cinema Paissandu, no início das sessões que a Cinemateca do MAM promovia com seu acervo nesta sala. Mas, assim como seu trabalho junto ao Cinema Novo, esse filminho estava a serviço de um outro produto. É com *La nouvelle création* que ela, através da incorporação de imagens de um astronauta associadas ao choro de um bebê, cria esta obra de menos de 1 minuto e, por conseguinte, acaba aproximando e unindo cada vez mais essas duas linguagens, das imagens em movimento e das artes visuais. Após esse trabalho, até o final de sua carreira, Pape desenvolverá diversos outros trabalhos nos mais variados suportes, problematizando as imagens em movimento.

Devido ao discurso e ao posicionamento que a Nova Objetividade estabeleceu, apesar de não tratar especificamente da questão das imagens em movimento, essa mostra acabou sendo um marco histórico também nesta relação, principalmente pela incorporação desses cineastas e artistas que comentamos acima.

Nesse processo de ampliação do repertório artístico e das fronteiras das linguagens, outras exposições posteriores também contribuíram para o desenvolvimento e a popularização das imagens em movimento dentro de instituições museais e espaços expositivos. Dentre essas mostras, destacamos, em 1970, a coletiva “*Baravelli, Farjado, Nasser e Resende*”, que trazia ao público a produção de Luiz Paulo Baravelli, Carlos Farjado, Frederico Nasser e José Resende, ao mesmo tempo que anuncia a criação, por esses artistas, da Escola Brasil:, espaço na cidade de São Paulo dedicado ao ensino e prática artística de maneira experimental e alternativa ao modelo acadêmico. Nessa exposição, que aconteceu primeiramente no MAM do Rio de Janeiro e depois no MAC-USP, em São Paulo, o curioso é que a relação com as imagens em movimento parte da crítica e não das

obras que os artistas expunham. Frederico Morais, que neste período era o coordenador de cursos da instituição carioca e procurava, na medida do possível, novas formas e linguagens para o desenvolvimento da crítica de arte, ao visitar a exposição, decide tecer seus comentários não com palavras, como geralmente acontece, mas sim através de imagens, criando uma narrativa audiovisual. Nas palavras do crítico:

Quando os artistas paulistas Resende/ Farjado/ Baraveli/ Nasser expuseram conjuntamente no MAM do Rio, achei que a melhor abordagem crítica de seus trabalhos seria confrontá-los com canteiros de obras da cidade. Afinal, o que tinha exposto no MAM me parecia uma espécie de pesquisa em torno da ‘poética’ dos materiais, no sentido bachelardiano, ou melhor ainda, uma ‘memória da paisagem’ urbana. Como seria impraticável ocupar novamente o MAM com materiais precários decidi fotografar canteiros de obras bem como certas ‘esculturas’ industriais e, mediante o confronto, sugerir aos espectadores que a verdadeira sala de exposições é a cidade (MORAIS, 1975, p. 51)

Neste depoimento de Morais, é curioso notar que, a partir da constatação da incorporação de novos suportes pelos artistas, até então não muito usuais no universo museal, é que o crítico se autoriza a adotar e trazer um outro meio, também externo aos trabalhos expostos e à prática da crítica, para tecer seus comentários¹³⁵. Utilizando a própria imagem, elemento básico das artes visuais, Morais constrói sua crítica. *Memória da Paisagem* (1970) foi o primeiro audiovisual de uma série que ele criou tanto para analisar obras de artistas diversos, como Arthur Barrio e Alfredo Volpi, quanto para desenvolver seus próprios projetos poéticos e autorais. Dentre os trabalhos de Morais que exploram essa segunda vertente destacamos *Carta de Minas* (1971), *Cantares* (1971) e *Curriculum Vitae I e II* (1972/1974). O pesquisador André Parente, comentando essa produção do crítico, ressalta a ligação dos audiovisuais com outras propostas de ampliação das fronteiras da arte:

Mas foi a partir de ‘Cantares’ (1971) que os audiovisuais de Frederico ganharam uma verdadeira autonomia, tornando-se um novo meio de expressão poética, misturando os planos objetivo e subjetivo, bem como a fragmentação, a dispersão e a descontinuidade, aspectos típicos

¹³⁵ A experiência da Nova Crítica de Frederico Morais surge em 1969, a partir da exposição *Agnus Dei*, que era composta de três mostras individuais de Thereza Simões, Cildo Meireles e Guilherme Vaz, que ocuparam a *Petite Galerie* no Rio de Janeiro. Morais, em vez de escrever um texto crítico a respeito de cada artista, realizou uma quarta exposição, chamada “*A Nova Crítica*”, fazendo comentários visuais sobre as propostas de Meireles, Simões e Vaz individualmente. Cf.: (LOPES, 2013, p.22). Nas palavras do próprio crítico no catálogo da mostra ele dizia: “Faz-se necessária uma profunda revisão do método crítico. Crítica poética. Não há mais obra. Não é mais possível qualquer julgamento. O crítico hoje é um profissional inútil” (MORAIS, 1995. apud LOPES, 2013, p. 22).

da arte da época. [...] certas questões importantes no pensamento nômade de Frederico, como, por exemplo, as diversas formas de atravessamentos entre o que está dentro e o que está fora do museu, entre o corpo e o que o cerca, são expressas com grande intensidade. (PARENTE, 2013, p. 34 / 35)

Como destacado acima por Parente, esses trabalhos de Moraes, apesar de serem heterodoxos em relação ao que geralmente se espera da produção de um crítico, ao mesmo tempo dão prosseguimento e continuidade a todo um trabalho que ele já vinha desenvolvendo em suas práticas, tais como a promoção e organização de eventos de arte pública, como *Arte no Aterro* e *Domingos da Criação*. Esses eventos, além de ampliarem e democratizarem os espaços de fruição das propostas artísticas, também ajudaram a criar um ambiente cultural e artístico propício para a experimentação e mistura de linguagens.

Como coordenador dos cursos do MAM do Rio de Janeiro, Moraes também foi um agente importante na transformação e conceitualização dessas atividades pedagógicas. Para isso, ele convidou uma série de artistas que estavam atuando no circuito e compartilhavam dessa visão mais experimental da arte para ministrar aulas no museu. Dessa maneira, a instituição carioca acabou se tornando um polo de experimentações que buscavam ampliar as práticas artísticas para fora dos circuitos tradicionais de museus e galerias. Como ressaltou a pesquisadora Daria Jaremtchuk: “Os cursos distinguiam-se pela experimentação que realmente ultrapassava o mero ensino de técnicas e a exploração de suportes tradicionais. Buscava-se estimular a percepção sensorial dos participantes, como a auditiva e a tátil” (JAREMTCHUK, 2007, p. 78).

Uma dessas pessoas convidadas por Moraes a lecionar no museu foi a artista Anna Bella Geiger, que, desde o final da década de 1950, vinha desenvolvendo uma pesquisa ligada à corrente do abstracionismo informal. Em um desses cursos, no ano de 1972, Geiger e seus alunos produziram uma série de experiências em locais remotos e inóspitos na cidade do Rio de Janeiro, mais especificamente no entorno da Lagoa de Marapendi, localizada na Barra da Tijuca, que, nesta época, era um grande areal. Em posse do registro dessas ações, a artista cria o ambiente / instalação *Circumambulatio* (1972), que continha uma diversidade de documentações em vários suportes, como audiovisual, Super-8¹³⁶, textos

¹³⁶ O filme Super-8 só foi exibido na montagem na instituição carioca. Ele era exibido de segunda a sexta-feira às 17h e aos sábados e domingos às 16h e às 18h. Já em São Paulo, Geiger resolveu tirar a película, pois considerava sua execução precária e o conteúdo redundante em relação ao audiovisual. Cf.: (JAREMTCHUK, 2007, p. 82)

manuscritos e fotografias. Para Geiger, em *Circumambulatio*: “a ideia básica foi de estabelecer em torno do significado do Centro, relações, pesquisando esse sentido nos arquétipos, nos mitos e em suas representações através das artes plásticas, da literatura, da poesia, da música e nas religiões do homem” (GEIGER [s/d] apud JAREMTCHUK, 2007, p. 81). Este trabalho foi primeiramente apresentado na própria instituição carioca e, no ano seguinte, foi exibido e adquirido pelo MAC/USP em São Paulo. É interessante observar que, nesse começo da pesquisa de Geiger com as imagens em movimento, uma multiplicidade de suportes são articulados para atingir o objetivo principal, que seria a criação desse ambiente. A própria justificativa para a exclusão do Super-8 na versão apresentada em São Paulo corrobora esse posicionamento da artista. Segundo Geiger, o filme não foi incluído na mostra paulista, pois era precário e seu conteúdo redundante ao apresentado nos slides (JAREMTCHUK, 2007, p. 82). Além disso, a nomeação deste trabalho como arte conceitual pela artista, conforme um depoimento dado na época ao *Jornal do Brasil* (23 ago. 1972), reforça este caráter de prevalência da ideia em relação ao meio.

Ainda em 1972, Carlos Vergara transforma o que seria uma exposição individual sua no MAM do Rio de Janeiro em uma mostra coletiva com trabalhos de amigos, que ele classificou como *Hit-Parede*. Nessa sua “parada de sucessos” que compunham a *EX-posição*, constavam nomes como Rubens Gerchman, Roberto Magalhães, Hélio Oiticica, Chacal, Waly Salomão, Caetano Veloso, Ivan Cardoso, entre outros. Nas palavras do próprio Vergara: “Queria fazer uma coisa mais radical. Abrir o espaço para outros artistas cujo trabalho é muito importante para mim, cujo o trabalho eu consulto” (LUZ, 1972, p.5). Dessa maneira, ele não apenas abre espaço, mas também incorpora ao ambiente institucional linguagens que nem sempre frequentavam esses locais. Essa sua atitude está em consonância com a busca por experimentações e transformações que estavam em pauta neste período. Hélio Oiticica, um dos participantes desta exposição, em uma carta ao poeta Duda Machado, comenta esse dado importante que a mostra promovia. Nas palavras de Oiticica:

EX-POSIÇÃO foi sem dúvida o q de experimentalmente mais importante foi promovido pra grande público depois de APOCALIPOPÓTESE e cobre uma etapa nova e maior: não é todo o dia q um artista se põem à disposição de dispor do q seria uma exposição individual sua e de incorporar um grupo de gente e formar uma outra: a EX-: quem não viu o lado experimental disso é cego: não importam os ‘resultados’ etc.: nada disso é comércio ou business: assim como

APOCALIPOPÓTESE era não só o mais importante como a ‘única coisa possível’ então assim foi a EX-POSIÇÃO: ambas não foram ‘coletivas’ de artistas mas agrupamento experimental levado a cabo apesar de toda a situação brasileira. (OITICICA, 1974)

Nessa proposta de Vergara, não apenas a incorporação de novas linguagens estava sendo discutida, mas também o fato de transformar o que seria uma apresentação individual sua em uma coletiva é bastante sintomático. Dessa maneira, Vergara, ao mesmo tempo que afirmava uma posição em conjunto com outros artistas em um momento de repressão política, também dilatava e tensionava a relação entre instituição e artista (produtor) (CASTRO, 2021, p. 65). Sua postura, ao dar espaço e anuência para expressões diversas¹³⁷, como as do então jovem poeta Chacal¹³⁸ e do também iniciante cineasta Ivan Cardoso, lado a lado com nomes estabelecidos da cena cultural, como o próprio artista gaúcho, Hélio Oiticica e Caetano Veloso, marca um posicionamento importante. Com essa atitude, esses artistas mais experientes legitimam o trabalho dos mais jovens e destacam uma atuação em conjunto, mostrando afinidades estéticas e éticas entre diversos setores da cultura. Nas palavras de Vergara: “O caráter coletivo que a exposição esboça só é realmente atingido na sala de projeções, onde os convidados exibirão os trabalhos que escolheram para participar de um programa previamente organizado de cinema Super 8 e audiovisuais” (VERGARA, 1972 apud CASTRO, 2021, p. 50).

Na conceituação da mostra, Vergara estruturou a exposição em oito espaços que ele denominou de “passagens”. Para o pesquisador Maurício Barros de Castro, essa definição é fundamental na ideia da *Ex-posição* como um trajeto a ser percorrido (2021, p. 58). Cada passagem estava ligada a um tema ou a um aspecto específico. Por exemplo, a segunda passagem era dedicada ao carnaval, onde eram exibidas fotografias do próprio Vergara e de Bina Fonyat. Já a terceira, conforme demonstra o projeto do artista, diz respeito ao Filtro, e foi o local onde foi exposto o Penetrável de Oiticica. E justamente no

¹³⁷ É importante ressaltar que, no Brasil, essa confluência data de anos anteriores, principalmente entre poesia e artes plásticas. Desde as experiências da poesia concreta, dos irmãos Augusto e Haroldo de Campos e Décio Pignatari, passando pelo neoconcretismo de Ferreira Gullar e de Reynaldo Jardim.

¹³⁸ Vale destacar que o poeta Torquato Neto, também através de sua coluna no jornal, denominada *Geleia Geral*, incentivou bastante o então jovem poeta Chacal, publicando alguns de seus poemas. O mesmo vale para a produção de Ivan Cardoso em Super-8. Além disso, Torquato Neto foi o ator principal do filme mais famoso de Cardoso, *Nosferatu no Brasil* (1971). Neto também, através do seu espaço no jornal, foi um defensor e advogado desse cinema mais experimental em contraponto ao então formatado Cinema Novo.

último ambiente foi montada uma sala de projeção dentro do espaço expositivo do museu. Em uma entrevista ao Jornal do Brasil, Vergara explica o funcionamento desse espaço:

A oitava sala é mais experimental ainda, pois destina-se à apresentação de filmes super-8 e programas audiovisuais. A partir de dois dias depois da inauguração da exposição vai haver projeção de super-8 diariamente às 17 horas. É realmente cinema em casa, feito por artistas ou não. Há filmes maravilhosos, coisas incríveis até em filmagens de festas de aniversário” (LUZ, 1972, p.5).

Conforme Vergara explicita acima, esse ambiente, ou “passagem”, como o artista o denomina, estava equipado para a projeção de audiovisuais e Super-8. O Super-8, conforme discutimos anteriormente, é um formato amador que foi bastante utilizado por artistas e poetas devido ao seu fácil manuseio. Sua exibição é feita através de projetores portáteis que podem permanecer dentro da sala de exibição, sem a necessidade de um isolamento acústico, por exemplo, se comparado ao projetor de 35mm das salas de cinema tradicionais. O mesmo acontece com a projeção de audiovisuais, que depende basicamente de um projetor de diapositivos, que também é de fácil manipulação e transporte. Dessa maneira, Vergara cria, dentro do espaço museal, um ambiente de projeção de imagens em movimento similar ao que esse grupo estava acostumado a participar em reuniões privadas em espaços e casas de amigos, conforme abordamos anteriormente. Esse movimento ajuda a borrar os limites entre a prática artística e a própria vida, ao mesmo tempo que traz uma dinâmica cotidiana para a mostra, com uma nova ação (projeção) diariamente no ambiente institucional.

Foi justamente essa “passagem” da sala de projeção que acabou gerando o atrito com a direção da instituição e que, conseqüentemente, levou ao fechamento da Ex-posição antes do previsto. A exibição de películas de Ivan Cardoso, inventor do gênero *Terrir*, uma mistura de terror com rir, promoveu um debate acalorado no meio cultural carioca, incluindo artigos na imprensa assinado pelo poeta concretista Haroldo de Campos comentando os filmes de Cardoso¹³⁹. O pesquisador Maurício Barros de Castro aponta que:

A sessão de Ivan Cardoso fez enorme sucesso na sala de projeção montada por Vergara. Diversos jornais publicaram reportagens e notas sobre o alvoroço causado pelos transgressores super-8 do cineasta. A visibilidade alcançada acabou também chamando a atenção de olhares

¹³⁹ Cf.: CAMPOS, Haroldo. Ivampirismo: o cinema em pânico. Correio da Manhã. Rio de Janeiro, 13 ago. 1972. Anexo, p.1 Edição:24337.

mais conservadores, o que levou a diretoria do MAM a proibir a exibição dos filmes. (CASTRO, 2021, p. 61)

Os filmes de Cardoso possuem temáticas de vampiros, múmias e terror, ao mesmo tempo que o cineasta utiliza uma linguagem mais crua, com elementos e suportes acessíveis para a sua realização. Nesse sentido, ele se torna um dos principais defensores do Super-8, uma bitola mais barata e de manuseio mais simples do que as películas profissionais. O poeta concretista Haroldo de Campos, a respeito da produção de Cardoso, cunhou a expressão de que “pelo açougue também se chega a Mondrian”, referindo-se ao fato de que, por um viés, mas sujo, se pode chegar a uma organização construtiva do espaço e da obra (CAILLAUX, 2020). Devido a esse caráter experimental, seus filmes não obedeciam aos padrões impostos pela burocracia e pelos órgãos de controle governamentais. Eles não se destinavam ao circuito exibidor tradicional¹⁴⁰. E foi justamente alegando a falta desses documentos, perante a Censura Nacional, que a direção do museu, na época comandada pelo banqueiro Walter Moreira Salles, determinou a suspensão imediata desse espaço. Com o impasse e a obrigação de burocratizar essas experiências autônomas, Vergara resolveu cancelar a mostra pela impossibilidade de sua execução completa. Dessa forma, a *Ex-projeção* durou poucas semanas, e conseqüentemente a projeção de imagens em movimento dentro dos salões expositivos do museu foi interrompida.

4.3 – ExpoProjeção 73¹⁴¹

A crítica de arte Aracy Amaral, ao observar a movimentação e a curiosidade dos artistas em relação às novas direções e suportes, propôs, em 1973, a organização da mostra

¹⁴⁰ Já na década de 1980 Ivan Cardoso realizará algumas películas distribuídas em circuito comercial como o *Segredo da Múmia* (1982) e *As Sete Vampiras* (1986).

¹⁴¹ A Expo-Projeção 73 ocorreu entre os dias 18 e 23 de junho de 1973 na cidade de São Paulo, no espaço da GRIFE (Grupo de Realizadores Independentes de Filmes Experimentais). No catálogo confeccionado para a mostra constam a participação de 42 artistas: Abraão Berman, Ana Bella Geiger, Ana Maria Maiolino, Antonio Dias, Antonio Manuel, Barrio, Beatriz Dantas, Carlos Vergara, Cildo Meireles, Claudio Tozzi, Conceição A. Previatti, Décio Pignatari, Donato Ferrari, Flamarion, Frederico Moraes, Gabriel Borba Filho, Hélio Oiticica, Henrique Faulhaber, Ismênia Coaracy, João Ricardo Moderno, Jorge Izar, Júlio Abe Wakahara, Luís Alphonsus, Luís A. Pelegrino, Lygia Pape, Marcelo Nitsche, Mário Cravo Neto, Mário Eiras Garcia, Mariselda Bumajny, Maurício Andrés Ribeiro, Maurício Cirne, Maurício Fridman, Olívio Tavares de Araujo, Paulo E. da S. Lemos, Paulo Fogaça, Paulo E. Sales, Raymundo Colares, Rubens Gerchman, Saverio Castellano, Victor Knoll e Iole de Freitas.

ExpoProjeção 73¹⁴². No próprio título, Amaral já demonstra a tônica e o debate que pretende levantar com esse evento. Seria uma exposição, conforme tradicionalmente as artes plásticas estavam acostumadas a lidar? Ou seria uma projeção, remetendo à ideia do cinema e às salas de exibição? Ou, ainda, nem uma das alternativas acima, mas sim um híbrido de linguagens e sensações? Essas são algumas das dúvidas que logo de início somos levados a considerar pelo título da mostra, que foi a primeira experiência a reunir e criar um pensamento a respeito da incorporação desses novos meios técnicos por artistas visuais no Brasil.

Cabe ressaltar que esse fenômeno não era restrito ao nosso país. Pelo contrário, no mundo todo surgiam produções subjetivas e poéticas com imagens em movimento que dilatavam os limites até então estabelecidos das artes visuais e das próprias instituições que as promoviam. Logo nas primeiras linhas de seu texto de apresentação, Amaral destaca esse aspecto:

“Num momento do artista brasileiro – entre o formalismo (os materiais, a elaboração, o sistema), a radicalização da vanguarda esotérica, e as correntes que liberam o inconsciente [...], explodem por todo lado, como em outros países ocidentais, as experimentações (e/ou realizações) com filmes, audiovisuais, pesquisa com som. É o artista procurando lançar mão de meios não convencionais para se expressar na ordenação seletiva da realidade, ou no registro” (AMARAL, 1973, S/N).

Mudanças substanciais ocorreram nas práticas artísticas, desde os experimentos de John Cage, Allan Kaprow, Nam June Paik e diversos outros artistas, ainda na década de 1960, muitos deles ligados ao grupo Fluxus¹⁴³. A incorporação e expansão de outros sentidos, para além do visual, são algumas dessas consequências provocadas pelos trabalhos desses autores. É nesse processo que as imagens em movimento, que necessariamente agenciam aspectos temporais, se encaixam no circuito das artes visuais. Isso ocorreu geralmente de

¹⁴²Em 2013, comemorando os trinta anos dessa mostra, os curadores Roberto Moreira Cruz e a própria Aracy Amaral realizaram uma exposição comemorativa no SESC Pinheiros, conseguindo exibir cerca de 45% da produção vista em 1973. Também nessa mostra comemorativa, uma sessão chamada “Os anos seguintes [1974-2013]” buscou mostrar um recorte significativo da produção com imagens em movimento até os dias de hoje em nosso país. Incluindo meios como vídeo e instalações, que não estavam contemplados na mostra de 1973, foram exibidos trabalhos de Cao Guimarães e Rivane Neuenschwander, Carlos Nader, Cinthia Marcelle, Eder Santos, José Roberto Aguilar, Lia Chaia, Letícia Ramos, Letícia Parente, Marcellvs L, Miguel Rio Branco, Rafael França, Regina Silveira, Regina Vater, Ricardo Carioba, Rosângela Rennó, Sandra Kogut e Tadeu Jungle.

¹⁴³ Cf.:A respeito da produção de filmes realizados pelos artistas do Fluxus ver: CALLOU, 2021.

duas maneiras distintas, como destacou Amaral no trecho citado acima: ora em uma construção autônoma, ora como um registro de uma ação (*happening*, *performance* etc.).

Apesar de todo o estranhamento inicial, esses trabalhos acabaram percorrendo o circuito tradicional das artes, sendo apresentados ou incorporados a instituições ligadas à sua divulgação, preservação e estudo, ou mesmo a galerias comerciais. Por exemplo, no MoMA de Nova York, que, como vimos, pretendia ser a instituição representante do que havia de mais moderno no campo artístico, projeções do cinema estrutural, como *Wavelength* (1967), de Michael Snow, ou *The Flicker* (1966), de Tony Conrad, aconteciam em sua cinemateca. Já no fim de 1968 e início de 1969, as galerias do museu foram ocupadas pela mostra *The Machine as Seen at the End of the Mechanical Age*, na qual se pretendia problematizar a relação entre arte e tecnologia. Nesse contexto, foi exposto o vídeo de Nam June Paik, *Lindsay Tape* (1967), que consistia na repetição em loop dos gestos do então prefeito de Nova York, John Lindsay, durante uma entrevista coletiva. Segundo a curadora Barbara London: “Exibido em uma galeria do MoMA como um loop de vídeo de meia polegada (1,3 cm) colado com fita adesiva e passando entre dois *decks* de rolo aberto expostos no chão, o vídeo de Paik foi reproduzido por dois dias antes de quebrar e ser removido” (LONDON, 2020, p. 23 – tradução do autor¹⁴⁴). Cabe ressaltar que o museu americano passou a adquirir trabalhos em vídeo para seu acervo no final da década de 1970, justamente por meio da iniciativa de London (OLESIK, 2015)¹⁴⁵. Galerias comerciais também promoviam e investiam na divulgação desses trabalhos que agenciam as imagens em movimento. Por exemplo, em 1973, a artista Joan

¹⁴⁴ No original: “Shown in a MoMA gallery as a loop of half-inch (1.3cm) video Scotch-taped together and run between two open reel decks set on the floor, Paik’s video played for two days before it broke and had to be removed” (LONDON, 2020, p. 23).

¹⁴⁵ A pesquisadora Liciane Mamede, em seu doutorado em Multimeios na Unicamp, investiga a incorporação de filmes experimentais ao acervo do Centro Pompidou, por meio do Museu Nacional de Arte Moderna, na França. Segundo Mamede, esse movimento de incorporação de obras de imagens em movimento ao acervo começou a partir de 1972, com o filme *Une leçon de géométrie plane* de Pol Bury e Clovis Prévost. Todavia, foi a partir da exposição *Une histoire du cinéma* (1976), organizada por Peter Kubelka e Alaina Sayag, que fez um levantamento dos principais filmes avant-garde e experimentais europeus e norte-americanos e foi exibida na instituição francesa, que essa coleção foi ampliada e ganhou fôlego. Sua tese ainda não está publicada.

Jonas, a convite do galerista nova-iorquino Leo Castelli¹⁴⁶, apresentou sua performance *Organic Honey's Vertical Roll* em sua galeria no SoHo (LONDON, 2020, p. 76), incorporando o vídeo ao vivo à sua ação e tensionando aspectos do próprio meio (como as linhas que passam no televisor de tubo para gerar a imagem, *vertical roll*).

O papel que críticos e curadores desempenharam no processo de incorporação dessas linguagens dentro do circuito das artes visuais foi fundamental. Através da organização de mostras, curadores como a própria Aracy Amaral, no Brasil, ou ainda as americanas Suzanne Delehanty e Barbara London ajudaram a romper a barreira das instituições da arte, fazendo com que essas experiências passassem a fazer parte da rotina de instituições museais. A atitude desses curadores, ao avalizarem essa produção e, nesse sentido, bancarem a sua inserção, mesmo que com conflitos, em locais tradicionais da arte foi essencial para a consolidação das imagens em movimento no circuito das artes visuais. London, que foi uma das pessoas responsáveis pela criação do departamento de *Media and Performance* do MoMA de Nova York, em um livro no qual passa em resumo toda a sua trajetória e, conseqüentemente, como as imagens em movimento foram incorporadas aos espaços do cubo branco dessa instituição, afirma:

Depois de passar meses subindo escadas sujas para ver as novas obras de arte articuladas de Martha Wilson, Antoni Muntadas, Rhys Chathan e tantos outros, uma vez no MoMA, procurei apoiar as obras ainda não definidas (e eventualmente a serem adquiridas) que meus colegas consideravam muito emergentes e grosseiras para serem consideradas. (LONDON, 2020, p.18 – tradução do autor¹⁴⁷)

No circuito europeu, assim como no americano, as experiências com imagens em movimento criadas por artistas visuais eram incentivadas por alguns curadores e galeristas. Nesse sentido, destaca-se a iniciativa do galerista Gerry Schum, que, entre

¹⁴⁶ O ítalo-americano Leo Castelli foi um importante dono de galeria na cidade de Nova York e, na década de 1960, trabalhou na promoção e venda de obras de diversos artistas *da pop art* e da *minimal art*. Em 1974, ele criou, junto com a também galerista Ileana Sonnabend, a *Castelli/Sonnabend Videotapes and Films (CSVAF)*, uma empresa para atuar exclusivamente na distribuição e venda de obras que utilizam imagens em movimento. “Ao apresentar filmes e vídeos de artistas como obras de arte dentro de um sistema de galeria, a CSVAF se tornou a primeira organização dedicada à venda de arte em imagem em movimento nos Estados Unidos. Um modelo existente para circulação de imagens em movimento aumentou essa abordagem pioneira, pois, assim como uma empresa de distribuição de filmes, a CSVAF também se ofereceu para alugar obras de artistas, em um esforço para aumentar sua circulação e estender seu alcance” (CASTELLI GALLERY, 3, abr., 2020)

¹⁴⁷ No original: “After spending months clambering up grungy staircases to catch the articulate new artwork of Martha Wilson, Antoni Muntadas, Rhys Chathan, and so many others, once at MoMA I sought to support the yet-to-be-defined (and eventually to be acquired) works my colleagues then considered too emergent and crude to consider” (LONDON, 2020, p.18).

1968 e 1970, na então Alemanha Ocidental, criou a *Fernsehgalerie*, uma galeria de arte sem espaço físico que produzia e exibia filmes e vídeos através da transmissão em TV aberta. “A primeira comissão de Schum, *Land Art*, foi transmitida pela televisão SFB de Berlim Ocidental em 15 de abril de 1969, e incluía artistas como Walter de Maria e Robert Smithson” (BALSON, 2013, p. 105 – tradução do autor ¹⁴⁸). Todavia, essa experiência durou pouco tempo, pois Schum não conseguiu o apoio necessário para continuar a transmissão em canais de televisão. Como destaca a pesquisadora Erika Balsom:

A galeria de vídeo se afastou da disseminação em massa e lançou fitas em edições limitadas e ilimitadas, com certificados de autenticidade assinados e numerados, assim como um modelo de preços para as fitas. Schum acreditava que a relativa simplicidade da tecnologia do vídeo tornava a arte da imagem em movimento um objeto vendável de uma maneira que era impossível com o filme (BALSOM, 2013, p. 106 – tradução do autor ¹⁴⁹).

Alguns anos depois, através da iniciativa de Maria Gloria Bicocchi, surge na cidade de Florença, na Itália, a *Art/Tapes/22*¹⁵⁰, uma produtora e distribuidora de videoarte. Durante os anos de seu funcionamento, entre 1973 e 1976, ela produziu obras de diversos artistas contemporâneos, tais como John Baldessari, Joseph Beuys e Rebecca Horn, Vito Acconci e Frank Gillette, entre outros (KUO, 2008 & HOSNI, 2021, p.65).

Ou seja, quando, em 1973, Amaral decide pesquisar sobre essas experiências no Brasil, ela estava levando em consideração esse ambiente efervescente que contaminava o circuito hegemônico da arte mundial e procurava descobrir quais eram as reverberações em nosso país, localizado fora desse eixo. Através dos depoimentos e do texto sobre a mostra, percebemos que o trabalho de pesquisa da crítica se deu em concomitância com a organização deste projeto, como ela mesma assinalou no texto para o catálogo:

[...] tendo partido da ideia-base de projetar trabalhos exclusivamente de gente de artes plásticas que estivesse agora em experimentações

¹⁴⁸ No original: “Schum’s first commission, *Land Art*, was broadcast on the West Berlin television station SFB on April 15, 1969, and included artists such as Walter de Maria and Robert Smithson” (BALSON, 2013, p. 105).

¹⁴⁹ No original: “The videogalerie turned away from dematerialized mass dissemination and issued videotapes in both limited and unlimited editions, complete with signed and numbered certificates of authenticity, as well as a precisely formulated pricing model. Schum believed that relative simplicity of video technology made moving-image art into a saleable object in a manner that was impossible with film” (BALSON, 2013, p. 106).

¹⁵⁰ Conforme a pesquisadora Cássia Hosni destaca: “Na época, Bill Viola trabalha em Florença como diretor técnico de produção, lugar no qual permanece por um ano e meio, auxiliando os artistas e, nas horas vagas, criando suas próprias obras. É nesse período que ele produz vídeos como *Eclipse* e *Gravitation Pull*, ambos de 1974” (HOSNI, 2021, p.65)

filmicas, sonoras ou fotográficas [...] e tivesse desejado apresentar trabalhos dentro de um determinado critério em seleção preliminar, essa ideia foi abandonada. Isso porque, a medida em que os trabalhos de S. Paulo e Rio eram vistos, foi-me parecendo muito mais interessante o registro e reunião no sentido de propiciar debate e diálogo na possibilidade de projeção de praticamente tudo o que nos chegou às mãos: o resultado pode ser tanto a desmistificação do que se diz estar sendo feito ‘por aí’, como as boas surpresas e revelações de trabalhos em sua maioria desconhecidos dos que não frequentam os círculos dos que os realizaram. (AMARAL, 1973)

Essa mudança no planejamento inicial de Amaral, ao deixar de realizar uma seleção prévia para fazer um mapeamento dessas criações emergentes, demonstra que, até para ela, uma crítica atenta à produção contemporânea, havia um desconhecimento desse cenário. Pelo menos no Brasil, esses trabalhos se encontravam, ou em alguns casos ainda se encontram, marginalizados por não se enquadrarem nos parâmetros tradicionais das artes visuais. Apesar das experiências alternativas de inserção das imagens em movimento dentro de espaços ligados às artes visuais citadas anteriormente, até esse momento não havia clareza sobre como essas obras se associariam a esse universo. Na maioria dos casos, esses trabalhos ainda eram vistos de forma excêntrica.

Mas essa peculiaridade, pela qual muitos enxergavam essas obras, deve-se também a uma falta de definição, tanto por parte dos artistas quanto de críticos e curadores, sobre a forma como essas experiências com novos suportes deveriam ser mostradas e divulgadas publicamente. Como destacou o pesquisador Roberto Moreira Cruz a respeito dessa produção brasileira:

Estes trabalhos ocorreram de maneira discreta, resultantes de uma produção que se restringiu a poucos grupos e que raramente encontrou respaldo em instituições artísticas. Circulando por mostras ou festivais alternativos, presente em uma ou outra exposição de maior repercussão, esta produção ficou praticamente esquecida pela crítica de arte e, de certa forma ainda necessita de uma pesquisa mais aprofundada. (CRUZ, 2013, p. 36)

A busca pela inserção desses trabalhos no circuito de festivais, como o Festival JB e as Jornadas da Bahia¹⁵¹, entre outros, foi um caminho percorrido por alguns desses artistas. Mas, naquela época, diferentemente de hoje em dia, isso implicou não na ampliação das

¹⁵¹ A Jornada da Bahia foi um importante festival de cinema, cuja primeira edição ocorreu em 1972, com foco no documentário. Ao longo da década de 1970, em suas diversas edições, o festival se consolidou como um importante espaço de discussão e exibição no Nordeste brasileiro. Para saber mais sobre a história das Jornadas da Bahia ver: MELO, 2016.

fronteiras, mas sim na inserção desses artistas em um outro circuito, com suas próprias regras e especificidades. Isso, de certa maneira, acabou provocando uma confusão entre esses circuitos, como pode ser visto na crítica de Francisco Bittencourt intitulada *Dez anos de experimentação*: “Alguns artistas abandonaram por certo tempo as ‘artes plásticas’ para se dedicar exclusivamente ao cinema, como Antonio Manuel, ou à música, como Guilherme Vaz” (BITTENCOURT, [1981]2016, p. 505). Na verdade, tanto Manuel quanto Vaz são artistas visuais que tensionam os limites da linguagem. Apesar de, em alguns momentos, atuarem fora do circuito tradicional, suas poéticas e filiações históricas ainda estão vinculadas às artes visuais. De certo modo, esse é um problema que já havia sido colocado pelas vanguardas do início do século, através das experiências com os filmes de Salvador Dalí, Marcel Duchamp, Fernand Léger, entre outros, mas que também, naquele período, não se chegou a uma solução.

É nesse sentido que a mostra de Amaral ganha importância, pois se enquadra em um conjunto de propostas que acabaram introduzindo e naturalizando as imagens em movimento dentro do circuito das artes visuais. Esse foi um processo longo e, conforme podemos constatar na fala do pesquisador Roberto Moreira Cruz, citada acima, em alguma medida ainda está em desenvolvimento. No entanto, essas experiências da década de 1970, das quais a *ExpoProjeção 73* faz parte, foram pioneiras e ajudaram a romper barreiras ao longo desse processo. Sem fazer uma distinção entre suportes e agregando diversos meios, desde experiências sonoras até filmes e audiovisuais, a proposta de Amaral problematizava e propunha o debate sobre como essas obras deveriam ser vistas ou escutadas.

A mostra acabou sendo uma oportunidade singular de contato com essa produção emergente. Em muitos casos, os próprios artistas não tinham conhecimento sobre os trabalhos e as intenções de seus pares. Essa troca de informações e conhecimentos dava-se de maneira informal, através de círculos de amizade e redes de contato, como sublinhou Amaral em depoimento sobre a *ExpoProjeção 73*, 30 anos após sua realização: “[...] é importante deixar registrado o estímulo dado pela correspondência com Antonio Dias e Hélio Oiticica. Ambos, ao saberem de minha ideia, me instigavam por carta a procurar uns e outros” (AMARAL, 2013a, p. 33). E, mais adiante, ela completa: “Eu ia recebendo as sugestões e tentava os contatos na medida de minhas possibilidades, trabalhando sozinha e recebendo as adesões dos que respondiam” (AMARAL, 2013a, p. 33).

É curioso notar que a interlocução e o incentivo que Amaral recebeu na preparação da ExpoProjeção 73 partiram principalmente de dois artistas que se encontravam em exílio: Antonio Dias e Hélio Oiticica. De certa maneira, para eles, que estavam fora, em Milão e em Nova York, respectivamente, dois importantes centros da arte contemporânea mundial, esse tipo de mostra já era mais comum. No entanto, ao analisarmos a lista de participantes, percebemos que a grande maioria atuava no país e que a seleção focou principalmente na produção do Sudeste do Brasil. Com isso, percebemos que havia uma produção importante represada, que, mesmo sem um destino claro para sua exibição, surgia de maneira constante e ativa. O fato desse mapeamento se restringir principalmente às principais cidades do Brasil, historicamente privilegiadas na produção cultural do país, pode ser interpretado como uma consequência desse caráter informal, baseado em relações pessoais, que o mapeamento da mostra adotou. Entretanto, existiu toda uma produção de imagens em movimento durante esse período, fora desse eixo, como na Bahia, com Chico Liberato¹⁵²; em Pernambuco, com experimentos de Jomard Muniz de Brito, Paulo Bruscky e Daniel Santiago; ou ainda, um pouco posterior, no Sul do país, com o grupo em torno de Vera Chaves Barcelos.

Todas essas experiências eram bastante novas e surgiam como um desafio a ser enfrentado pelos artistas visuais. Como a própria curadora ressaltou:

[...] o artista plástico sempre trabalhou com o espaço e passa a incursionar pelo ‘tempo’- como era o desafio representado pelo super-8 ou 16mm ou mesmo e experimentações com criações em áudio – significava uma dimensão nova a ser vencida, e neste último caso não mais apenas visual (AMARAL, 2013a, p. 30).

Por conta dessas inovações, mesmo essa produção do Sudeste brasileiro que foi selecionada para a mostra era desconhecida tanto pelo público em geral quanto pelos críticos e pelos próprios artistas. Nesse sentido, o mapeamento proposto pela crítica, além de ser a primeira oportunidade de exibição pública de diversos trabalhos, também proporcionou uma reflexão sobre as imagens em movimento manipuladas por artistas visuais.

¹⁵² O artista baiano Chico Liberato participou de exposições importantes, como Opinião 66, a XIX Bienal de São Paulo, além das duas edições da Bienal da Bahia (1966 e 1968). Na década de 1970, passou a realizar alguns documentários em curta-metragem e filmes de animação, tais como Ementário (1972) e Onirak (1973), entre outros. Cf.: (www.chicoliberato.com.br)

A não inclusão de trabalhos em vídeo na ExpoProjeção 73 pode ser interpretada como uma falta de conhecimento de Amaral sobre as experiências desenvolvidas por artistas brasileiros nesse suporte. Atualmente, tornou-se senso comum afirmar que o primeiro trabalho com vídeo foi realizado por Antonio Dias na Itália em 1971 (MELLO, 2008, p. 85; MACHADO, 2001, p. 22). Todavia, é curioso que Dias, como vimos acima, que foi um dos principais interlocutores e incentivadores tanto na indicação de artistas a Amaral quanto na organização da *ExpoProjeção 73*, não tenha mencionado ou proposto a exibição de seus vídeos. Não encontramos nenhum registro ou menção, tanto do artista quanto da crítica, a respeito da inclusão desses trabalhos nesse suporte na mostra paulista. Analisando o catálogo da exposição *Videoart*, que aconteceu na Filadélfia, nos Estados Unidos, em 1975, e na qual Dias exibiu suas obras em vídeo, percebe-se que sua participação, ao contrário de outros artistas brasileiros, ocorreu por intermédio da produtora italiana *Art / Tapes / 22*, comandada por Maria Gloria Bicocchi. No catálogo da exposição americana, consta que as duas obras de Dias pertenciam à série *Illustration of Art*. Na publicação, elas são apresentadas como: *Illustration of Art on the Use of Multimedia* (Rat Music e Banana for Two), ambas de 1974, produzidas por *Art / Tapes / 22* (Videoart, 1975, p. 51). Portanto, parece que a realização desses trabalhos em vídeo foi posterior ao evento de Amaral em 1973¹⁵³. A pesquisadora Cássia Hosni, que teve acesso a esses dois vídeos no acervo da Bienal de Veneza, aponta:

Os dois vídeos retornam a tradição dos filmes em Super-8 da série do artista The Illustration of Art. [...]Embora sejam parte da mesma série, os dois videoteipes italianos de Dias diferem dos outros trabalhos silenciosos em Super-8, principalmente pela inserção sonora singular. Não se trata apenas de colocar uma música ao fundo, mas de tocá-la por meio de outra mídia, brincando com a função original dos objetos, algo presente noutros trabalhos pictóricos, escultóricos e fílmicos do artista. (HOSNI, 2021, p. 64)

Esses trabalhos em vídeo de Antonio Dias, apesar de estarem remasterizados e acessíveis no arquivo histórico da Bienal de Veneza, ainda são inéditos no Brasil e, de certa maneira, carecem de uma análise crítica que os problematize dentro da fortuna crítica e da poética

¹⁵³ Analisando a biografia de Antonio Dias, encontramos a citação de uma experiência realizada com videoteipe em 1971, em Varese, na Itália, através do *Studio Giaccari*. Este teria sido o primeiro trabalho em vídeo realizado por Dias, ao qual ele chamou de *The Illustration of Art / Music*. Esse vídeo não se encontra acessível, sendo o único registro conhecido algumas fotos em still reproduzidas em publicações do artista.

do artista, assim como em relação à historiografia das imagens em movimento nas artes visuais brasileiras.

No entanto, a *ExpoProjeção 73* acabou sendo também um evento que estimulou a produção de imagens em movimento. A sinalização do interesse por esses trabalhos vinda de uma crítica como Amaral, aliada à possibilidade de exibição pública dessas obras, de certo modo estimulou artistas a experimentarem ou continuarem a realizar trabalhos nesse sentido. Por exemplo, enquanto Oiticica se correspondia com a crítica a respeito da mostra, sugerindo artistas e discutindo sua participação, que deveria acontecer através da *NÃONARRAÇÃO*¹⁵⁴ *Neyrótica*¹⁵⁵ (1973), que ele estava produzindo. Paralelamente neste mesmo período, ele começava a desenvolver sua série denominada *Cosmococas*.¹⁵⁶

Aracy Amaral, de certa maneira, emprestou uma aura e deu sua chancela a toda essa produção emergente. Muitos dos próprios artistas confirmavam sua participação devido ao prestígio e envolvimento de Amaral no projeto, como pode ser verificado em algumas correspondências de preparação da mostra. Por exemplo, Oiticica afirmava: “[...] só sei que estou com os pés pelas mãos para terminar o material que deve ser impresso esse verão aqui, tudo por dedicação a você: reconheça isso ao menos e creia, quero participar disso só por sua causa mesmo, etc. e tal” (OITICICA, [14 jun. 1973] 2013b). Era como se ela falasse a mesma língua dos artistas e ao mesmo tempo conferisse uma anuência balizadora a essas experiências perante um público maior. De certa maneira, esse é um dos papéis que críticos e curadores desempenham; todavia, geralmente esse fenômeno ocorre associado a alguma instituição cultural ou mesmo a uma galeria comercial. Mas,

¹⁵⁴ *NÃONARRAÇÃO* era o nome utilizado por Oiticica para se referir à projeção de slides em sincronia com trilha sonora, que ficou conhecida como audiovisual. Em uma carta para Amaral ele comenta a sua insatisfação com esse nome genérico que essa prática ganhou: “[...] quero q essa minha coisa seja chamada de *NÃONARRAÇÃO* e não de audiovisual q detesto (fica parecendo aula, sei lá)” (OITICICA, [16 abr. 1973] 2013b)

¹⁵⁵ A participação de Oiticica acabou não se concretizando. Em carta para Amaral, publicada no catálogo em comemoração aos 30 anos da *ExpoProjeção 73*, ele comenta a frustração por não conseguir terminar a tempo *Neyrótica*. Entretanto, como o material de divulgação tinha sido enviado anteriormente, no catálogo publicado na época consta o nome de Oiticica, informando que *Neyrótica*, *NÃONARRAÇÃO* foi montada em abril e maio de 1973 em Nova York contendo 80 slides e trilha sonora (AMARAL, 1973).

¹⁵⁶ Em um texto sobre as *Cosmococas*, Oiticica afirma que a primeira *Cosmococa*, *CC1 – Trashiscapes*, surgiu em 13 de março de 1973. “EU e NEVILLE quase q mão a mão desviamos do projeto de mais um filme para o primeiro CC1: em *BABYLONESTS* nos confins do LOFT 4: quanta leveza e q força certa emanam desse simples shift: não ater-se ao q se acha q deva ser e q não se quer fazer: nem querer audiovisual de ranço professoral: há vias diversas e uma porção de circunstâncias q vieram ocasionar q CC1 se fizesse a 13 de março de 73 e q gigo ser quase-cinema pondo de lado a unilateralidade do cinema espetáculo (OITICICA [3 mar. 1974], 2013a, p. 52)

neste caso, da mesma maneira que os artistas procuravam transbordar suas experiências para fora do circuito tradicional das artes visuais, Amaral buscou um espaço alternativo que não se encaixava nas definições clássicas dos ambientes de exibição de obras de arte, conforme ela relatou em correspondência a Antonio Dias:

“Como minha intenção é fazer como te disse fora do circuito museu e/ou galeria, o local que encontrei é perfeito “Grife-Super 8”. O problema que v. levanta (cópias dos filmes) vou enfrentar semana que vem. Pensei no Thomas Farkas, diretor, cineasta e além do mais dono da “Fotoptica” (maior firma de laboratórios de fotografia em S. Paulo) que talvez se interesse – mediante promoção – a realizar ou colaborar” (AMARAL, [05 fev. 1973] 2013a)

A mostra, realizada na sede da GRIFE, na Rua Estados Unidos, em São Paulo, que, como vimos no capítulo anterior, era uma mistura de curso de cinema e produtora de filmes em Super 8, trazia um senso de oportunidade que buscava, ao mesmo tempo, expandir as fronteiras do circuito, abrindo novos espaços e atraindo públicos que já se interessavam por fotografia e cinema amador, mas que não necessariamente tinham conexões com as artes visuais.

Na sede da GRIFE, a forma como essas obras foram exibidas assemelhou-se a sessões de cinema. De segunda a sábado, entre os dias 18 e 23 de junho de 1973, em dois horários, às 19 e 21 horas, foram exibidas uma seleção de audiovisuais e filmes. As duas experiências sonoras da mostra – Antonio Dias com *“Record: The Space Between”* (1971) e Cildo Meireles com *“Caraxie”* e *“Mebis”* (1971) – foram programadas em conjunto com os outros trabalhos na segunda, quarta e sexta-feira. Ao final da programação, ocorreu um debate que contou com a presença de artistas, curadores e do público em geral, comentando a respeito das experiências exibidas. É nesse contexto de busca por um entendimento do que representariam essas propostas dentro da produção contemporânea e os caminhos que o circuito e os artistas poderiam percorrer que Marcelo Nitsche afirmava que os trabalhos de Raymundo Colares e Carlos Vergara eram como “pintura filmada”. Já Frederico Moraes procurava, através do suporte, fazer algumas comparações, dizendo que os trabalhos em audiovisuais tinham mais qualidades do que as obras em Super 8, por terem maior clareza no discurso (AMARAL, 2013a, p. 32).

Apesar de todas as questões debatidas acima, como o fato de o mapeamento não ser representativo de todas as regiões do país e as críticas sobre uma suposta falta de clareza e qualidade técnica de alguns trabalhos, a ExpoProjeção 73 foi uma importante ferramenta

para a divulgação e o incentivo do uso das imagens em movimento dentro do circuito das artes visuais. Como Amaral ressaltou a respeito do debate de encerramento do evento: “[...] todos concordavam que faltava um maior entrosamento entre as pessoas que navegam por essas especulações... Por isso, os trabalhos precisavam ser exibidos” (AMARAL, 2013a, p. 33).

Nessa busca pela ampliação na divulgação desses trabalhos em novos suportes, desde a gestação da mostra em São Paulo, foi pensada uma itinerância por outros países. Em correspondência para Raymundo Colares, Amaral revelava seus planos: “De Bs. Aires [sic] (Glusberg – Centro de Arte y Comunicación) tenho pedido para que, reunida a expo-projeção, levá-la lá. Dias já tem ideias similares para Itália e Alemanha. O negócio é reunir rápido um grupo bom e fazer-me chegar o material” (AMARAL, [06 fev. 1973] 2013a). A ideia da exibição não era apenas a divulgação desses trabalhos aos pares e ao público brasileiro, mas também incluía um projeto de internacionalização da arte brasileira, que pelo ponto de vista da utilização de novos suportes, encontrava-se em um processo de desenvolvimento próximo aos grandes centros hegemônicos de arte contemporânea. As itinerâncias que Dias buscava organizar pela Europa acabaram não se concretizando, mas uma versão reduzida da mostra em São Paulo foi levada para a Argentina em dezembro de 1973 no CAYC, apesar das desconfianças em relação à pessoa de Glusberg¹⁵⁷ que rondavam o circuito. Nesta versão argentina, que ocorreu em duas sessões, nos dias 11 e 14 de dezembro de 1973, às 20hs, na sede do CAYC, foram exibidos

¹⁵⁷ O argentino Jorge Glusberg foi um importante divulgador da arte argentina e da videoarte no mundo. Apoiando o *Grupo de los trece* e através do CAYC (*Centro de Arte Y Comunicación*), ele promoveu e organizou mostras de arte argentina e latinoamericana em vários locais do mundo. Nesse processo teve uma interlocução ativa com agentes e instituições brasileiras promovendo o intercâmbio tanto da arte argentina em nosso país, como também de certo modo da arte brasileira em Buenos Aires. Cf.: (MURPHY, mar. 2024 & PALADINO, 2016) Todavia, a imagem de Glusberg gerava diversas ressalvas e desconfianças perante a diversos agentes do circuito de arte internacional. Um desses exemplos pode ser constatado em uma correspondência de Amaral, onde ela expõe algumas dessas ressalvas: “glusberg: não sei mais, embora ele esteja esperando que eu envie o material dps. [sic] daqui o Oiticica me escreveu com sérias reservas sobre ele (Oppenheim e Lucy Lippard tb. se queixaram, pois o tipo é safado - mas é mto. inteligente e o que faz em Bs.As. hoje tira a cidade do convencional em arte – e parece que gosta de usar os outros). Estou, pto., de ‘pé pra trás’, a ver como será.” (AMARAL, [24 mar.1973] 2013). Já o artista americano Gordon Matta-Clark, alguns anos antes, em 1971, em uma carta na qual reafirma sua adesão ao boicote internacional à Bienal de São Paulo, devido à ditadura instalada no Brasil, relata suas desconfianças e intenções a respeito de Glusberg querer furar o bloqueio, enviando obras da argentina para São Paulo, sem anuência dos artistas. Cf.: (MATTa, [19 mai. 1971] 2010, p.145 / 146)

uma seleção de 18 artistas que tinham participado da mostra em São Paulo, conforme anunciou as “*gacetillas*”¹⁵⁸ (GT) 323 e 324 do CAYC.

4.4 – As JACs no MAC/USP e as edições da Bienal como plataformas para o desenvolvimento das imagens em movimento no Brasil.

Durante a década de 1970, o CAYC em Buenos Aires e o MAC/USP em São Paulo representaram locais importantes na busca por uma internacionalização da arte latino-americana. Tanto no apoio e divulgação, por meio de intercâmbios com instituições ao redor do mundo, quanto no estímulo à produção de obras, esses dois locais buscaram privilegiar o desenvolvimento de práticas conceituais através da utilização de novos meios¹⁵⁹ e, dessa maneira, ajudaram a consolidar essa produção na historiografia da arte. Cabe ressaltar que, apesar da forte ligação entre essas ideias - conceitualismo e os novos meios - esses conceitos não são sinônimas e tampouco são condições necessárias para a existência de um ou outro, como essas instituições davam a entender. A pesquisadora Luisa Mader Paladino comentando a proximidade e os intercâmbios entre essas locais em São Paulo e Buenos Aires sublinha que:

Durante a década de 1970, o MAC/USP (Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo), sob a gestão de Walter Zanini (1925 – 2013), e o CAYC (Centro de Arte y Comunicación), criado por Jorge Glusberg (1932-2012), tornaram-se pontos de referenciais das práticas experimentais no continente sul-americano, ao partilharem programas similares de estímulo à produção e exibição de proposições de caráter conceitual e muitas vezes considerados subversivos (PALADINO, 2016, p.80).

¹⁵⁸ As *Gacetillas*, produzidas pelo CAYC, eram informativos enviados pelo correio que promoviam as atividades do centro. Nesses cartões, eram anunciadas as mais diversas atividades e eventos que aconteciam tanto no CAYC quanto nos quais Glusberg e os artistas patrocinados por ele estavam envolvidos. As *Gacetillas* eram enviadas a diversos agentes do circuito artístico internacional, como artistas, críticos e instituições ao redor do mundo. Elas funcionavam como uma rede de *mail art* própria. Nos dias de hoje, uma quantidade significativa dessas *Gacetillas*, assim como outros documentos relacionados ao CAYC, está disponível na internet no projeto "The CAYC Files", acessível em: <https://icaa.mfah.org/s/caycfiles/page/home>.

¹⁵⁹ Cabe ressaltar que apesar da forte ligação entre a ideia de conceitualismo e a utilização de novos meios, essas palavras não são sinônimas e tão pouco são condições necessárias para a existência tanto para um quanto para outro.

Diferentemente do MAM do Rio de Janeiro, que, como vimos anteriormente, também foi um polo importante no estímulo à produção contemporânea durante esse período, o CAYC e o MAC/USP buscaram, de forma mais direcionada, fomentar essa produção emergente. Uma das estratégias adotadas foi o incentivo direto aos artistas, por meio do fornecimento de insumos e materiais específicos. Dessa forma, procurava-se estimular a criação de obras que estivessem em diálogo direto com a cena internacional, incorporando novos meios e adotando o conceito de desmaterialização, característica fundamental da arte conceitual defendida por essas instituições. Em certos momentos, acreditava-se que o estímulo a esse tipo de arte era, na verdade, a própria missão desses espaços institucionais. Como destaca a pesquisadora Daria Jaremtchuk, no caso do MAC/USP:

Entendia que, por sua própria vocação nominal, era uma instituição voltada à arte contemporânea e estimuladora de novas poéticas. Trabalhos de caráter desmaterializado, por exemplo, antes mesmo de legitimados pelo circuito mais tradicional, receberam diversos tipos de suportes oferecidos pelo museu, desde auxílio financeiro até apoio teórico. [...] Em meados dos anos de 1970, por exemplo, o museu comprou um equipamento de vídeo e disponibilizou-o para o uso dos artistas, em um momento em que seu custo era ainda proibitivo, o que viabilizou a realização de inúmeros trabalhos de videoarte (JAREMTCHUK, 2013, p. 73 / 74).

Essa missão de estímulo a uma produção emergente está relacionada com o pensamento de Walter Zanini, que foi o seu primeiro diretor. Exercendo o cargo de 1963 até 1978, Zanini, nesse período, estruturou o museu e procurou dar uma identidade à instituição, que em muitos momentos foi confundida com a sua própria imagem. O surgimento da expressão 'MAC do Zanini' (JAREMTCHUK, 2013 & LOPES, 2017, p. 161) corrobora essa simbiose durante os primeiros anos da instituição paulista. Se, por um lado, esse dado personalístico propiciou o desenvolvimento e a continuidade de diversos projetos importantes, como as exposições itinerantes e as JACs (Jovem Arte Contemporânea), por outro, ele criou uma visão pautada na figura e pensamento do seu diretor.

De toda maneira, como destacou Dária Jaremtchuk em outro artigo no qual investiga o papel do MAC/USP, juntamente com a Pinacoteca do Estado de São Paulo e o MAM do Rio de Janeiro, no circuito artístico da década de 1970: “[...] o MAC/USP foi aquele que delineou uma ampla política para a instituição e teve um projeto claro para a produção emergente” (JAREMTCHUK, 2005, p. 12). Esse projeto para a produção emergente ao qual Jaremtchuk se refere se torna visível a partir de iniciativas como as mostras Jovens. Logo em seu primeiro ano como diretor, Zanini realiza a exposição *Jovem Desenho*

Nacional (JDN) e, posteriormente, a mostra *Jovem Gravura Nacional* (JGN). Essas duas exposições, que aconteciam bienalmente a partir de 1967, foram substituídas pela *Jovem Arte Contemporânea* (JAC). Se, em um primeiro momento, opta-se por restringir e privilegiar meios como o desenho e a gravura, que geram menos dificuldades de transporte e montagem a um custo relativamente mais baixo, comparado a outros suportes, com a mudança de nome para JAC, ocorre uma abertura para novos suportes (AGUIAR, 2007, p. 80 & LOPES, 2017, p. 157), conforme podemos constatar no relato de Jaremtchuk:

Tal foi o êxito e a projeção das JDN e JGN que foi estimulada a incorporação também de outros suportes. Em 1967 exibiram-se pinturas, esculturas e objetos, já agora dentro de outro formato: nos anos pares, as mostras seriam exclusivas para desenho e gravura e nos ímpares para outras expressões estéticas. Desde então, todas denominavam-se Jovem Arte Contemporânea (JAC) (JAREMTCHUK, 2013, p. 75).

Algumas edições das JACs acabaram tendo um destaque maior devido ao debate e às propostas por elas apresentadas. Nesse sentido, a VI edição, que ocorreu em 1972, tornou-se um marco, no qual uma série de mudanças no regulamento de inscrição foi colocada em prática por Zanini e seus assistentes, tais como a extinção do limite de idade para participar e a não obrigatoriedade de envio da obra pronta para seleção, podendo ser submetido apenas um projeto (LOPES, 2017, p. 161). Entretanto, a maior alteração, e a que gerou maior polêmica, foi a seleção através de sorteio, dividindo o espaço do museu em 84 lotes que foram escolhidos aleatoriamente, como um jogo de bingo¹⁶⁰.

Nesse processo de abertura e incorporação de novos suportes e experiências nas JACs, as imagens em movimento ocuparam um espaço significativo. Em 1971, na sua quinta edição, consta no catálogo da mostra, como uma manifestação cultural paralela à exposição, um ciclo de cinema experimental com curadoria de Bernardo Vorobow¹⁶¹. Já na lista de obras apresentada, notamos que a participação de Aldir Mendes Souza teria

¹⁶⁰ Para saber mais sobre essa edição e a sua repercussão na imprensa ver: LOPES, 2017.

¹⁶¹ Apesar de constar no folder de programação, não conseguimos determinar se, de fato, ocorreu esse ciclo de cinema experimental e quais foram os filmes exibidos. Entretanto, cabe ressaltar que Bernardo Vorobow foi um importante curador e programador de filmes na cidade de São Paulo. Atuou como coordenador e programador no MAC/USP de 1972 a 1976 e como diretor e programador da Sociedade Amigos da Cinemateca Brasileira de 1970 a 1975. Ele também dirigiu os curtas-metragens *Chacrinha* (1969) e *O Discurso* (1972) e, posteriormente, realizou uma parceria com o também cineasta Carlos Adriano. (Cf.: MACDONALD, 2015.)

ocorrido com obras que articulam as imagens em movimento¹⁶². Na sétima edição, que ocorreu entre novembro e dezembro de 1973, trabalhos em Super-8 e audiovisuais ganharam uma presença maior, como, por exemplo, a participação de Gabriel Borba Filho, com seu trabalho audiovisual *Desconstrução*, ou ainda, Edgar de Carvalho Júnior, com a obra *Alice Fase II: o futebol*, composta por filme Super-8 e projeções de slides. Todavia, é curioso observar que, nessa edição da JAC, foi exibido, provavelmente em outro suporte, o trabalho que alguns pesquisadores creditam como a primeira videoarte realizada no país: a obra *M3x3*, de Analivia Cordeiro (MACHADO, 2007a, p.15). Esse trabalho de Cordeiro, que foi produzido e transmitido em sinal aberto pela TV Cultura no dia 18 de abril de 1973, consta como uma das obras participantes da VII JAC, com a seguinte descrição:

Uma linguagem de dança. Programação por computador DEC SYSTEM 10, gravação em VT com as seguintes características: TR-70-RCA, quadruplex Black and White, velocidade 15 rpm, 60 ciclos, 525 linhas. Coreografia programada por computador, especialmente para VT executada por nove bailarinas. Visa também, pesquisar o grau de liberdade e interpretação do dançarino, que não traga ruído para a mensagem visual auditiva projetada para ser transmitida pelas cameras do VT. (MAC/USP, 1973, S/N)

O TR-70-RCA era um gravador profissional desenvolvido pela empresa americana RCA (*Radio Corporation of America*), que gravava em fitas de vídeo abertas de 2 polegadas. Era um equipamento bastante específico, caro e grande, que, como vimos no capítulo anterior, era um formato profissional utilizado principalmente por emissoras de televisão. Sua reprodução também exigia o mesmo aparelho, e nos parece pouco factível que instituições culturais e museus, como o MAC/USP, tivessem condições e acesso a esse equipamento para exibição de longa duração em exposições. Dessa maneira, surge a questão de como esse trabalho teria sido exibido na VII JAC. Em uma entrevista de Analivia Cordeiro para Dina Sfat, em 1981, a artista comenta que a transposição do videoteipe (VT) para filme em película era um procedimento comum, principalmente para o envio das obras para mostras (SFAT, 1981). Já em outra entrevista, em 2021, para o projeto *Videoarte Papo*, organizado por Marcia Beatriz Granero, Cordeiro explica como obteve a cópia para enviar ao Festival de Edimburgo, organizado pela *Computer Arts*

¹⁶² No catálogo consta que Aldir Mendes Souza participou da mostra com três obras: *Dança das Artérias* (1971) cine-radiografia – 7 minutos; *Reação do Público* (1971) tape de TV. cinema Kinescópio – 3 minutos; *Com o Coração na Mão* (1971) montagem – 7 minutos. A única imagem de reprodução desses trabalhos é referente à obra *Com o Coração na Mão*, que mostra uma tira de película de Super-8. Dessa forma, não conseguimos ter certeza do suporte dos outros dois trabalhos.

Society: “A televisão projetou o vídeo de 2 polegadas, [...] uma câmera de 16 mm filmou, e aí eu mandei para o festival um filme 16, que era o filme do vídeo” (GRANERO, 2021).

Analizando o acervo do MAC/USP, percebemos a incorporação do trabalho de Cordeiro, *M3x3*, ao museu em 1974 no formato de filme 16 mm. Ou seja, provavelmente essa foi a cópia mostrada no Festival de Edimburgo e, posteriormente, na VII JAC, que acabou sendo integrada ao acervo da instituição. Uma prática comum que fazia parte de uma política institucional de ampliação do acervo com obras contemporâneas.

Ainda na VII JAC, foi exibido o trabalho em vídeo *Passeio Estético-Sociológico*, de Fred Forest, no qual o artista e uma equipe formada por estudantes e artistas paulistas registram uma ação pelo bairro do Brooklin, em São Paulo. Segundo Walter Zanini, esse teria sido: “[...] o primeiro aparecimento do vídeo em museu nacional” (ZANINI, 2013, p. 154). Na verdade, essa proposta aconteceu como resultado da participação de Forest na 12ª Bienal de São Paulo (1973), no setor de Arte e Comunicação, pelo qual recebeu um prêmio da IBM do Brasil. Esse espaço na Bienal, como observou Zanini, foi importante na apresentação do vídeo como um meio artístico:

Entre nós, o vídeo ganhou presença pública pela primeira vez por ocasião da 12ª Bienal, em espaço especial dedicado ao tema Arte e Comunicação, sugerido por René Berger e tendo em boa parte a curadoria de Vilém Flusser. Compareceram da Europa como artistas do vídeo os suíços Gerald Minkoff e Jean Otth e para ações que se tornaram diversas, incluindo realizações fora da Bienal, e usos também do vídeo, as do franco-argelino Fred Forest. A crítica de filme e vídeo Regina Cornwell foi a curadora da seleção americana de trabalhos em videoteipe de 16¹⁶³ artistas pioneiros americanos. [...] *O Passeio Estético-Sociológico pelo Brooklin* evento concebido por Forest, tendo a participação dele próprio e de artistas, intelectuais e estudantes, foi realizado com a colaboração do museu (ZANINI, 2013, p.154)

Como destacado no trecho acima, essa proposta de Forest para a Bienal contou com o apoio do MAC/USP. Em um Boletim Informativo do museu (n. 217), o objetivo da proposta do artista francês é descrito como: “[...] unir diretamente o Museu à vida, no desenvolvimento de uma ação-passeio, onde o espectador-participante se vê propondo a realidade como ponto de apoio para a sua reflexão ou para suas emoções” (MAC/USP [1973] apud AGUIAR, 2007 p. 81).

¹⁶³ O catálogo da 12ª Bienal de São Paulo informa que foram 17 artistas. (XII BIENAL DE SÃO PAULO, 1973, p. 214)

É importante observar que o MAC/USP e a Bienal de São Paulo possuem um histórico de cooperação¹⁶⁴. Por muitos anos, o museu universitário funcionou dentro do prédio da Bienal, no Parque do Ibirapuera, no terceiro andar. Apesar de serem organizações com missões e objetivos distintos, além de compartilharem o mesmo espaço físico, em muitos momentos compartilhavam interesses conceituais conjuntos, como no caso citado acima.

Outro exemplo de cooperação entre essas instituições, que aconteceu ainda nessa mesma edição da Bienal, foi em relação à participação americana no mesmo setor de Arte e Comunicação. A curadora americana Regina Cornwell organizou uma seleção de 17 artistas que trabalhavam com vídeo para serem exibidos na mostra paulista. Todavia, devido a problemas técnicos para a exibição¹⁶⁵ da representação americana, o então diretor do programa internacional do MoMA de Nova York, Waldo Rasmussen, procurou ajuda e apoio do MAC/USP através da figura de seu diretor, Zanini, conforme relata a pesquisadora Luise Malmaceda: “Rasmussen entra em contato, na mesma data, com Walter Zanini, em busca de apoio, descrevendo a situação como ‘embaraçosa’ e comentando que a exposição estaria em ‘perigo’ por ‘falha da Bienal em providenciar informações’” (2016, p. 185). Conforme demonstra a pesquisadora, esse problema acabou sendo solucionado, e as videoartes começaram a ser exibidas alguns dias após a inauguração da mostra (MALMACEDA, 2016, p. 186). Segundo a pesquisadora Cássia Hosni, esses trabalhos foram expostos graças ao empréstimo dos equipamentos necessários pelo MoMA de Nova York (HOSNI, 2021, p. 72). Provavelmente, esta foi a primeira exibição pública de videoarte no país.

Além dessas exposições, é importante ressaltar que, neste mesmo setor de Arte e Comunicação da Bienal de 1973, que concentrou a maioria das obras no terceiro andar, vizinho ao MAC/USP, outras contribuições importantes que agenciavam as imagens em movimento foram expostas. Entre elas, destacamos o primeiro filme em Super-8 de Ana Maria Maiolino, *In-Out (Antropofagia)*, de 1973, assim como o trabalho do grupo Etsedron, *Projeto Ambiental I*, que, além da criação ambiental com terra vermelha, uma

¹⁶⁴ Para saber mais sobre as relações entre o MAM de São Paulo, Bienal e MAC/USP ver: AMARAL, Aracy. Do MAM ao MAC: a história de uma coleção [1988]. In AMARAL, Aracy. Textos do trópico de capricórnio: artigos e ensaios (1980-2005) – vol. 2: circuitos de arte na América Latina e no Brasil. São Paulo: Ed. 34, 2006.

¹⁶⁵ No Brasil, o sistema de vídeo adotado era o PAL-M, que é um híbrido entre os principais sistemas de transmissão de imagem. O PAL-M utilizava o modo de codificação do sistema europeu PAL, aliado à resolução de tela do sistema americano NTSC. Isso acabou impossibilitando a reprodução dos vídeos americanos, que eram gravados no sistema NTSC

estrutura de casa de taipa e plantas, contava também com músicas, dança, filme e documentação, criando uma dinâmica na instalação (WHITELEGG, 2022).

O que esses fatos narrados acima demonstram é que a proximidade entre essas instituições, a Bienal e o MAC/USP, não era apenas física, mas também existia uma cooperação e interesses próximos. A própria programação do museu, em muitos momentos, coincidia e ocorria em paralelo com a mostra bienal, como foi o caso das JACs de 1969, 1971 e 1973, que aconteceram no mesmo período e no mesmo prédio, apesar de entradas distintas. Todavia, é importante ressaltar que havia em curso um boicote internacional à Bienal de São Paulo, devido ao regime ditatorial e, consequentemente, à falta de liberdade artística no país. Embora esse movimento não tenha sido unânime¹⁶⁶, ele obteve êxitos tanto nacionalmente¹⁶⁷ quanto internacionalmente, com o apoio de artistas, críticos e associações. Dessa maneira, a relação entre essas instituições, a Bienal e o MAC/USP, comandado por Zanini, se torna ambígua e problemática em alguns casos.¹⁶⁸

O boicote acabou acentuando uma crise que já vinha se desenvolvendo na Bienal e no seu modelo de exposição, conforme destacaram Francisco Alambert e Polyana Canhête em seu estudo sobre essas mostras em São Paulo:

Na década de 1970, parecia ficar evidente que a estrutura da Bienal estava desgastada. Após uma década de insatisfação diante da exposição, de duras críticas à Bienal, como foi a década de 1960; tendo

¹⁶⁶ Uma das principais vozes contra o boicote partiu do militante de esquerda, físico e crítico de arte Mário Schenberg. Ele defendia a tese de que a ocupação dos espaços seria uma forma de luta contra o regime ditatorial e a falta de liberdade artística e política. Schenberg argumentava que o boicote deixaria o espaço aberto para a construção de uma narrativa de apoio ao regime. Cf.: (SCHROEDER, 2021).

¹⁶⁷ Conforme destaca Aracy Amaral, em um texto de 1970 onde comenta justamente as consequências dessa exposição: “[...] particularmente na Bienal, fosse ou não total o boicote, estivesse ou não o público consciente das claras omissões de artistas muito conhecidos, tratou-se de um momento sério para os artistas – brasileiros, bem como estrangeiros no sentido de se chegar a uma posição. De certa maneira, foram impelidos a uma decisão, que nem sempre é fácil de tomar. Mas no mundo artístico e intelectual brasileiro o resultado do boicote foi positivo” (AMARAL, [1970] 2013b, p. 405).

¹⁶⁸ A posição de Zanini em relação ao boicote é bastante ambígua. Em um primeiro momento, como membro da seção paulista da ABCA, apoia esse movimento. Já em outros momentos, como no caso de Fred Forest, debatido acima, incentiva e oferece condições para a participação de artistas estrangeiros, não apenas apoiando a sua participação, mas também colaborando com a infraestrutura do MAC/USP para a realização do trabalho do artista estrangeiro. Em um terceiro momento, cobrou pessoalmente o posicionamento de artistas brasileiros que teriam 'furado' o boicote na 14ª Bienal em 1977, como Sonia Andrade. Esse episódio foi narrado em entrevista tanto por Andrade (TORRES; TELLES, [2005] 2023, p. 530), como também comentado por Anna Bella Geiger em uma palestra disponível na internet (VIDEOPRASIL, 2024). Segundo Sonia Andrade: 'O interessante nessa história é que Walter Zanini foi o curador da Bienal de 1981 e também da Bienal de 1983, ambas ainda sob a ditadura, mas, pelo visto, sendo ele o curador, o boicote evidentemente não tinha mais sentido. Nenhum artista convidado recusou participar' (TORRES; TELLES, [2005] 2023, p. 531).

seus problemas agravados pela conjuntura política nacional, havia uma inclinação maior para mudanças na organização. (ALAMBERT; CANHÊTE, 2004, p. 133).

Essa mudança da qual Alambert e Canhête falam se refere tanto ao formato de exposição adotado pela mostra quanto à incorporação de novas propostas artísticas. Nesse sentido, a XIII Bienal, que ocorreu em 1975, acabou marcada pela forte presença da videoarte. A delegação americana contou com a curadoria de Jack Boulton, então diretor do *Contemporary Arts Center* em Cincinnati, Ohio, e trouxe uma seleção de trabalhos nesse suporte que haviam participado, no início daquele mesmo ano, da mostra *Video Art*, que aconteceu no Museu da Filadelfia e no Museu de Ohio, ambos nos EUA. Nas palavras do curador da representação americana, Boulton ressalta a diversidade das obras que agenciam as imagens em movimento:

Ao reorganizar a contribuição dos Estados Unidos à VIDEO ART, a fim de ser exposta na América Latina, procurei aderir tanto quanto possível à nossa concepção original: mostrar a variedade de opções exploradas pelos artistas que estão trabalhando com o vídeo e reconhecer a relação que existe entre esses depoimentos estéticos pessoais e o macrossistema gigantesco de televisão comercial. [...] VIDEO ART USA não passa, na realidade, de uma resenha de 32 artistas, cujo denominador comum é uma mesma tecnologia. O objeto da presente mostra não é propriamente promover a referida tecnologia, porém examinar as diversas maneiras em que é empregada por diferentes artistas (XIII BIENAL DE SÃO PAULO, 1975, p. 111).

A representação americana trouxe ao país trabalhos de artistas importantes no desenvolvimento das imagens em movimento no campo das artes visuais, tais como Vito Acconci, Frank Gillette, Peter Campus, Bruce Nauman, Nam June Paik, entre outros. Todavia, uma polêmica acabou marcando essa participação. Conforme noticiado na imprensa, os membros do júri de premiação da Bienal não assistiram por completo as mais de oito horas de vídeos da representação americana. Em uma reportagem publicada na Folha de S. Paulo, intitulada *O protesto da arte nos EUA*, esse episódio é relatado com detalhes:

[...] das oito horas e meia de videotapes apresentados por 31 artistas norte-americanos, o júri viu apenas pouco menos de 30 minutos, sendo que os dois trabalhos mais importantes – o jardim de TV de Nam June Paik e as imagens em infra-vermelho de Peter Campus – não foram vistas. O de Paik porque a montagem não estava pronta (foi terminado ontem pela manhã) e o de Campus apresentava defeitos provocados pela queda de voltagem da instalação elétrica da Bienal (MERLIN, 1975a, p. 37).

Segundo o curador americano, como os trabalhos estavam impossibilitados de serem vistos, os membros do júri haviam se comprometido a apreciar essas obras no dia seguinte pela manhã. Todavia, para surpresa de Boulton, o anúncio dos vencedores da Bienal aconteceu no final do mesmo dia dessa primeira visita, o que gerou revolta e protesto por parte da representação americana. Já o presidente do júri, Paulo Mendes de Almeida, em depoimento a Nelson Merlin, da Folha de S. Paulo, tentou explicar a sua versão. Almeida afirmou que:

Não fizemos nenhuma promessa. Não era nossa culpa que a videoarte deles não estivesse pronta na hora que fomos lá. E ainda vimos aquilo por uma hora (30 minutos, segundo Boulton). Precisávamos de seis horas para ver tudo completo. Isso era impossível. Seria uma injustiça para com os outros países da Bienal” E fez as contas: “São 40 países vezes seis são 240 horas. Impossível. Hoje (ontem) eu vi as salas prontas e funcionando. É muito bonito, mas não tivemos culpa (MERLIN, 1975b, p. 29).

Apesar das desculpas de Almeida, o tom de sua fala demonstra uma certa falta de envolvimento e abertura com esse novo tipo de expressão artística, que não trata mais apenas de aspectos visuais e espaciais, mas também de aspectos temporais e sonoros. O uso do pronome 'aquilo' para se referir aos trabalhos evidencia esse distanciamento. Ao mesmo tempo, o curador americano, que chegou a cogitar a retirada das obras da mostra paulista, em reportagem ao jornal *Folha de São Paulo*, acaba acentuando ainda mais a crítica e aumenta a polêmica. Segundo ele: “Não viemos para ganhar um prêmio, viemos para ganhar o público. E isso a videoarte já conseguiu, nos museus e universidades dos Estados Unidos. Na Bienal de São Paulo, queremos o público brasileiro” (MERLIN, 17 out. 1975a, p. 37). Essa colocação, de certa maneira, acaba sendo infeliz, pois traz uma ideia de dominação cultural, de disputa entre centro e periferia. Tudo isso é agravado pelo momento em que se vivia no Brasil: um regime ditatorial, reflexo de um golpe militar apoiado pelos EUA em 1964. Além disso, para completar esse cenário já conturbado, todo esse debate aconteceu dentro da Bienal de São Paulo, uma mostra que estava sendo boicotada por diversos artistas e países, justamente pela falta de liberdade política e artística devido ao regime autoritário instaurado. Essa polêmica revela algumas das tônicas do debate cultural da época e nos ajuda a compreender melhor, por exemplo, a posição de uma parte da crítica brasileira, que via na defesa e desenvolvimento da videoarte no Brasil uma forma de dominação cultural e um alinhamento com questões

então em voga nos países hegemônicos da arte, principalmente os EUA.¹⁶⁹ A pesquisadora Maria Morethy Couto, em estudo no qual investiga as relações da Bienal de São Paulo inseridas no contexto da América Latina, ressalta que, neste período de forte agitação política e social, no qual o boicote à Bienal se tornou um símbolo, desconfianças em relação a influências externas, principalmente oriundas de países hegemônicos como os EUA, eram vistas com ressalvas. Neste estudo, Couto afirma:

Nesse contexto, marcado pelo aumento da tensão política no Brasil e pela ingerência crescente dos Estados Unidos em toda a região, o desejo de atualizar-se, de equiparar-se à arte dos países hegemônicos, antes visto por muitos de modo positivo, passa a ser considerado um sinal de dependência cultural e de subserviência a princípios culturais alheios. Ademais, percebia-se que os esforços empreendidos em prol da internacionalização da arte aqui produzida não resultaram na efetiva inclusão de artistas das margens no circuito *mainstream* (COUTO, 2023, p. 124 / 125).

A polêmica em torno da representação americana com trabalhos de videoarte na Bienal de São Paulo trazia, de forma velada, todo esse ambiente sociopolítico da época. No entanto, procurando deixar essa polêmica de lado, Walter Zanini, em um artigo publicado no Estado de São Paulo em novembro de 1975, enaltece a representação americana, ao mesmo tempo que faz uma defesa desse novo meio que emergia no cenário artístico. Em sua visão: “Não nos pode escapar a importância dos Estados Unidos na 13ª Bienal de São Paulo, marcada pela presença de vários de seus principais artistas que utilizam o vídeo como veículo de percepção específica ou práxis comunicativa” (ZANINI, [1975] 2013,

¹⁶⁹É nesse sentido que devemos interpretar, por exemplo, a colocação de Carlos Zilio, em um artigo publicado no segundo número da *Revista Malasartes*, no qual ele afirma: 'Por volta de 1967, a cultura anglo-norte-americana gerou um movimento chamado arte conceitual. Alguns anos mais tarde, este rótulo chega ao Brasil. Automaticamente, toda a produção brasileira que não podia ser classificada dentro de 'ismos' conhecidos passou indiscriminadamente a ser denominada de conceitual. Não se estudaram os textos publicados, muito menos foram analisados e debatidos. E o pior, contudo, ainda estava por ocorrer: o surgimento de artistas que se autointitulam conceituais. Talvez, agora, estejamos entrando na era da videoarte. Este exemplo revela um outro aspecto da dominação. A manipulação da cultura provoca no consumidor uma expectativa condicionada socialmente: a de se contentar com a aparência de que está absorvendo cultura' (ZILIO, 1976, S/N). Esse artigo acabou sendo interpretado pelo grupo pioneiro da videoarte como um ataque pessoal, e, com isso, buscou-se desqualificar tanto a crítica quanto o contexto sociopolítico da época. Em uma entrevista realizada no início dos anos 2000, Fernando Cocchiarale relembrou essa polêmica a respeito da videoarte: '[...] ela era alvo de preconceito, sim. Eu recomendo, inclusive, que vocês leiam um artigo do Zilio [...], em que ele é muito preconceituoso. Ele é meu amigo, mas estava lá dizendo: 'Videoarte, um novo modelo importado?', ou alguma coisa assim. Discussão que eu acho que não tem o menor sentido, até porque o Brasil, independentemente do vídeo, é um país absolutamente televisivo' (TORRES; LOPES, 2023 [2003], p. 214).

p. 145). E, mais adiante, no mesmo artigo, apesar de reconhecer as dificuldades de acesso a essa tecnologia em países periféricos, o crítico via a utilização desse dispositivo como um movimento sem retorno para o desenvolvimento da arte contemporânea.

O acesso dos artistas a esta mídia privilegiada é obviamente muito maior nos países desenvolvidos. Mas a sua irradiação é inevitável. Seu aproveitamento ademais não poderá configurar-se como moda. Estamos apenas no limiar de uma linguagem a que, fatalmente, os artistas deverão recorrer como um dos recursos decisivos de intervenção mais ativa na cultura e no meio (ZANINI, [1975] 2013, p. 145).

É importante destacar que os equipamentos necessários para a utilização do vídeo eram extremamente caros e não eram comercializados no país. Eles precisavam ser importados ou trazidos por alguém que viesse do exterior. Esse último caso foi justamente o que possibilitou a criação dos primeiros trabalhos em vídeo no Brasil, conforme debatemos no capítulo anterior. Esse grupo pioneiro realizou essas primeiras experiências a partir de um convite para participar da versão original da exposição que veio ao Brasil na Bienal e acabou gerando toda essa polêmica. Em um artigo de 1975, no qual discute o mercado da arte e o meio artístico no Brasil, Aracy Amaral relata o pedido feito pela curadora americana da mostra *Video Art*, Suzanne Delahanty, a respeito de informações sobre artistas e obras no Brasil que utilizavam o vídeo como suporte. Segundo Amaral:

No segundo semestre do ano passado, Suzanne Delehanty, do Museu da Filadélfia, pedia-me a indicação de nomes de artistas brasileiros para uma exposição de *video art* (vídeo-teipes como obras), a ser realizada em seu museu. [...] encareci a dificuldade do artista brasileiro, de equipamento, para a realização desse tipo de experiência. Qual não foi a minha surpresa, contudo, quando em dezembro, a convite de Anna Bella Geiger, fui chamada ao Museu de Arte Contemporânea da USP, para a exibição de vídeo-teipes de três artistas do Rio (além de Anna Bella, Ivens Machado e Angelo de Aquino), que seriam enviados para a exposição de Filadélfia. Independente da minha observação sobre a qualidade desses vídeo-teipes – e os de Ivens e Anna Bella, sobretudo, eram de excelente nível –, curiosa por saber desde quando faziam essas experiências, a artista esclareceu que realmente os três as realizaram especificamente estimulados pela oportunidade de participar da exposição em vista nos Estados Unidos (AMARAL, [1975] 2013b, p. 250)

Este relato de Amaral acaba sendo curioso, pois traz o ponto de vista de uma percursora no estudo das imagens em movimento no contexto das artes visuais no Brasil, e mostra como ela foi surpreendida por essas novas iniciativas que emergiram no país a partir desse estímulo vindo de fora. Como a própria crítica destaca em seu texto: “Evidentemente,

seria reacionário negar a legitimidade da motivação dos trabalhos por essa circunstância, bem sintomática de nosso tempo” (AMARAL, [1975] 2013b, p. 250).

A exibição desses trabalhos, conforme narrado no relato da crítica, ocorreu em dezembro de 1974 no MAC/USP. Provavelmente, Amaral teve contato com essas obras na VIII JAC, que ficou em cartaz no museu paulista de 5 a 22 de dezembro daquele ano e apresentou os vídeos que seriam enviados pelo museu à exposição de videoarte na Filadélfia, conforme divulgado no próprio catálogo da exposição brasileira (MAC/USP, 1974a. S/N). Além dos três artistas que Amaral menciona em sua crítica – Anna Bella, Ivens Machado e Ângelo de Aquino¹⁷⁰ –, também foram exibidos na exposição paulista os vídeos de Fernando Cocchiarale e Sonia Andrade. Fora isso, na VIII JAC, outras iniciativas que agenciavam as imagens em movimento também foram mostradas, como *O alvo* (1974), um filme de 16 mm de Bené Fonteles, e *Travessia* (1974), projeção de slides de Francisco Inarra e Genilson Soares.

É curioso notar que no texto de apresentação da VIII JAC – última exposição dessa série que começou em 1967 –, a palavra “conceitual”, empregada por Zanini para se referir aos trabalhos expostos apareceu nos catálogos das JACs pela primeira vez. Para o historiador, a seleção desta edição da mostra privilegiou obras dessa tendência, conforme pode ser verificado no trecho a seguir: “Dentre o material enviado, decidimos programar trabalhos e propostas de prevalente endereçamento para o conceitual, resultando em um evento de ideias que é evidentemente um pouco fragmentário” (ZANINI, 1974a, S/N).

Mas o que seria esse endereçamento para o conceitual do qual Zanini se refere como uma característica das obras expostas? Ao longo deste curto texto, algumas pistas do que representaria essa ideia para o historiador aparecem, como, por exemplo, a participação do espectador e a ideia de desmaterialização do objeto artístico. Em suas palavras:

Estamos fora do representacional e num território pós-formalista, preocupados com a proposição da linguagem ao nível semiológico. Sua imaterialização abre-se à multiplicidade dos métodos comunicativos o que a indispõe com a problemática estética da arte/objeto. A implicação crítica que caracteriza as dimensões de sua investigação, seja ela circunscrita ao fato artístico ou de envolvimento no que é amplamente universal, provoca a substituição do posicionamento tradicional do receptor da mensagem pelo de sua participação inter-ativa no processo.

¹⁷⁰ Conforme discutido no capítulo anterior, o trabalho de Ângelo de Aquino não participou da mostra na Filadélfia.

Trata-se pois de uma busca da objetividade que resulta de intermitente reconstrução mental provocada por densas atividade dialógica. (ZANINI, 1974a, S/N).

Através do trecho acima, temos a impressão de que a noção de “conceitual”, neste momento, para Zanini, englobaria desde a ideia de desmaterialização¹⁷¹, trazendo um predomínio da ideia em relação ao produto (objeto artístico), aliada, por exemplo, a uma característica marcante da arte contemporânea brasileira, inaugurada pelo neoconcretismo no final dos anos 1950, que é a solicitação da participação do espectador / fruidor da obra de arte¹⁷². Todavia, apesar de todas essas afirmações sobre o que representaria o conceitual para o historiador paulista, surge um aparente paradoxo em sua fala. Embora ele apoie a ideia da desmaterialização, em sua visão, ela viria acompanhada da necessidade de utilização de dispositivos (meios) que possibilitariam a 'efetivação dessa desmaterialização', tanto para sua criação quanto para sua reprodução / exibição. Nesse sentido, a questão do suporte torna-se uma característica estruturante para a definição da ideia de arte conceitual adotada. Na síntese que o Zanini busca realizar, essa predileção por novos meios torna-se visível, por exemplo, na quase exclusão da pintura, do desenho e de escultura em sua seleção, enquanto novos meios, como a fotografia, a fotocópia e as imagens em movimento, ganham destaque e constituem a maioria dos trabalhos apresentados. Outro dado interessante a ser observado é a quantidade de obras de artistas de outros países que participaram da VIII JAC. Estiveram presentes representantes dos EUA, França, Espanha, Japão, entre outros países.

Um pouco antes da realização da última edição das JACs, também no segundo semestre de 1974, entre agosto e setembro, o MAC/USP realizou a mostra *Prospectiva 74*, organizada por Zanini em conjunto com o artista espanhol Júlio Plaza. Essa exposição, que também contou com a participação de um número expressivo de artistas estrangeiros,

¹⁷¹ Destacamos que o famoso livro de Lucy Lippard, “*Six Years...*”, foi lançado em 1973. Não podemos afirmar que Zanini, em 1974, já tivesse lido o livro. Todavia, há uma proximidade latente. Além disso, é importante ressaltar que Lippard incluiu em sua pesquisa sobre a desmaterialização da obra de arte experiências latino-americanas.

¹⁷² Zanini não faz referência a essa tradição da arte brasileira; de certa forma, ela é ignorada. Mais à frente no texto, ele afirma: 'Todavia, por ora — e tão fortemente no Brasil — sua prática é a de inevitável minoria, tanto no sentido do artista quanto, naturalmente, mais ainda no sentido do público. O panorama geral é o do comportamento acadêmico dos artistas, grande indiferença a problemas próprios desta parte do mundo, os salões convencionais e suas distribuições de prêmios, o comodismo das instituições, a ausência da crítica e até mesmo da cobertura jornalística' (ZANINI, 1974b, S/N).

privilegiou trabalhos nesses novos suportes que, em muitos casos, conforme destacado no catálogo da própria exposição, foram enviados à instituição paulista através do correio.

De certa maneira, este é um projeto que começa a tomar forma no MAC/USP, com o objetivo de estabelecer contatos internacionais, incentivar e direcionar a produção de obras nesses novos formatos, colaborando assim com a rede internacional que se formava em torno dessas experiências. A pesquisadora Cristiana Freire destaca: “[...] a exposição *Prospectiva*’74 é exemplar no programa ativo de intercâmbio internacional promovido pelo MAC USP. A ativação de uma rede internacional de artistas é o princípio operativo dessa exposição” (FREIRE, 2015a, p. 175). Já nas palavras de Zanini, no texto para o catálogo da mostra, o crítico diz que:

A repercussão internacional de *Prospectiva* 74, comprovada pela densa presença individual de artistas de numerosos países, abre a meu ver um caminho que sob aspectos importantes parecia fechado nestes últimos anos ao nosso país. Um diálogo profundo poderá estabelecer-se com os artistas brasileiros. O MAC tem procurado incessantemente facilitar este contato com a área mundial, como atestam suas exposições e sua atuação no estrangeiro (ZANINI, 1974b, S/N).

No trecho destacado acima, não fica muito claro o motivo pelo qual Zanini afirma que o caminho internacional estava fechado em nosso país. Parece que se trata de uma crítica tanto ao regime ditatorial do país quanto ao boicote à Bienal de São Paulo¹⁷³. A mostra paulista sempre foi um importante espaço de contato entre os artistas e o público brasileiro com a produção de várias partes do mundo. Sem dúvida, com o movimento de repúdio,

¹⁷³ Colocar a responsabilidade desse fechamento como uma consequência do boicote internacional à Bienal de São Paulo é problemático. Além do país estar sob o comando de uma ditadura, o que, por si só, já impedia a livre circulação de informações e de manifestações de ideias e ações, o contexto econômico também era desfavorável. Após o fim do milagre econômico brasileiro, a segunda metade dos anos de 1970 foi marcada por uma forte pressão inflacionária. Uma das medidas adotadas pelo governo foi justamente incentivar a indústria local, em uma tentativa de diminuição das importações. Em outras palavras, o governo procurava fechar ainda mais a economia. O economista Dionísio Dias Carneiro Netto, ao analisar esse período ressalta: “Como forma de ajustar a estrutura econômica à ‘situação de escassez de petróleo’, o governo optou por ‘grande ênfase nas indústrias básicas, notadamente no setor de bens de capital, e o da eletrônica pesada, assim como no campo dos insumos básico, a fim de substituir importações e, se possível, abrir novas frentes de exportação. [...] importações foram encarecidas, não só por uma elevação generalizada de tarifas, como pela criação de encargos financeiros e restrições quantitativas de vários tipos” (DIONÍSIO, 2014, p. 256 / 257). Ou seja, o país se fechava para o mundo em quase todos os setores devido ao governo ditatorial militar. Paradoxalmente, ao mesmo tempo, pode-se enxergar o boicote à Bienal de São Paulo como uma abertura do país para o exterior, em razão da sua articulação e adesão internacional.

essa troca de informações acabou sendo prejudicada. Entretanto, conforme destacou Aracy Amaral em um artigo no qual comenta o boicote à Bienal:

Estas recusas não significam uma tentativa de causar danos ou de diminuir a Bienal de São Paulo como fonte de informação para artistas brasileiros. Justificavam, no entanto, uma conscientização, conforme [José Augusto] França declarou em sua carta, ao não aceitar o convite [para integrar o júri de premiação]: ‘Juntando meu protesto aos dos demais, brasileiros e estrangeiros, tomo uma atitude que não deveria ser considerada em seu sentido estrito, porém mais profundamente, como algo de ético, dentro de um comportamento deontológico que quer ser considerado responsável acima de tudo (AMARAL, [1970] 2013b, p. 403).

De toda forma, com a realização dessas exposições – *Prospectiva 74, VIII JAC*, entre outras – e a busca por consolidar contatos com instituições e movimentos de arte ao redor do mundo, o MAC/USP se apresentava como uma alternativa ao acesso de informações e tendências internacionais da arte no Brasil. O estímulo à produção e à exposição desses novos meios, que facilitavam o transporte e a exibição, acabou sendo um atrativo a mais para a consolidação desse projeto. Como ressalta Freire, em um artigo que comenta justamente essa rede com a qual o MAC/USP passa a colaborar através do incentivo de Zanini:

Por meio de exposições como esta, produziram-se mudanças importantes nos canais de circulação e também nos perfis de instituições como o museu, em sua tarefa de conservar, armazenar e expor obras de arte. Desde o ponto de vista das coleções, inclui o índice de contemporaneidade das práticas artísticas multimídia que seguem tensionando as experiências museológicas convencionais. O incentivo dado por Zanini ao sistema de trocas artísticas pela via postal torna-se evidente nas convocatórias para as exposições *Prospectiva 74* (1974) e, posteriormente, *Poéticas Visuais* (1977), que receberam trabalhos vindos pelo correio das mais diversas partes do mundo. Nesse contexto, entende-se o estímulo que deu à arte postal, tornando o MAC USP um ponto de referência internacional nesse circuito de trocas (FREIRE, 2015a, p. 176)

Nesse contexto, as imagens em movimento se destacaram, marcando presença nessas exposições e sendo um ativo importante nesse intercâmbio entre instituições, como foi o caso com o CAYC de Buenos Aires. A pesquisadora Luísa Mader Paladino, em um artigo no qual investiga as relações entre o *Grupo de Los Trece* e o museu paulista, destaca:

Prospectiva 74 também teve uma programação especial para projeção de filmes e diapositivos, no qual contou com o envio de um filme produzido por Jorge Glusberg e sua Cooperativa Ediciones del Tecer

Mundo. As obras enviadas pelos argentinos representam desdobramentos de séries produzidas anteriormente, e que foram expostas no CAYC. Esse conjunto de propostas sintetiza o discurso crítico do Centro, concebido a partir da categoria ‘arte de sistemas’ (PALADINO, 2017, p. 125)

Dessa maneira, adotando uma postura que buscava estar em diálogo e afinidade com instituições e movimentos internacionais, tanto o CAYC quanto o MAC/USP, em suas parcerias, acabaram, de certo modo, pautando e estimulando o florescimento do que seria denominado por eles como arte conceitual praticada na América Latina. Cristina Freire, no artigo comentado acima, no qual ela discute a relação do MAC/USP e a rede internacional da qual essa instituição acaba participando, comenta o impacto que essa associação acabou tendo no desenvolvimento da arte feita no Brasil, conforme podemos constatar no trecho destacado abaixo:

Hoje, torna-se cada dia mais evidente como o vanguardismo dessa estratégia abriu as portas do MAC USP e do Brasil no debate da arte conceitual e conceitualismos em nível internacional. Isto porque tal exposição angariou para o MAC USP um conjunto de proposições artísticas fora dos padrões modernos, de caráter multimídia, que sustenta a lógica da rede como princípio operatório colocando em paralelo museu e arquivo. (FREIRE, 2015a, p. 179)

Assim, o estímulo dado ao uso de determinados suportes, como a fotocópia e, como veremos a seguir, o vídeo, vai na direção da consolidação da noção de conceitual que essas instituições, como o MAC/USP, buscavam promover e exercer. Paradoxalmente, neste cenário, o suporte tornava-se central. E, ao contrário do que se supunha, não adentrávamos em um território desmaterializado, pelo contrário, reafirmávamos a importância dos meios, sejam eles novos ou antigos.

4.5 - O setor de vídeo do MAC/USP e a consolidação da videoarte como uma categoria artista independente.

Enquanto a XIII Bienal de São Paulo, como vimos acima, foi marcada pela polêmica gerada pela forte presença do vídeo na representação americana, no mesmo período em que acontecia a exposição paulista, mais especificamente no início de novembro, no Rio de Janeiro, ocorria uma das últimas mostras que procurava problematizar as imagens em

movimento no campo das artes visuais de maneira mais ampla, sem se restringir a um único suporte. Intitulada *Mostra de Arte Experimental de Filmes Super-8, Audiovisual e Video-Tape*¹⁷⁴, a exposição aconteceu no auditório da *Galerie de la Maison de France*, onde foram exibidos trabalhos de artistas cariocas ou atuantes na cidade do Rio de Janeiro, que estavam experimentando propostas com imagens em movimento. Dentre esses artistas, destacam-se Anna Maria Maiolino, Antonio Manuel, Carlos Vergara, Fernando Cocchiarale, Frederico Moraes, Leticia Parente, Lygia Pape, Paulo Herkenhoff, entre outros.

Porém, tanto a crítica especializada quanto a imprensa, de maneira geral, quase não noticiaram essa atividade, que acontecia no auditório do consulado francês no Rio de Janeiro. Uma das poucas exceções foi um pequeno comentário de Roberto Pontual em uma coluna publicada no *Jornal do Brasil*, na qual ele discute a utilização do vídeo nas artes visuais. Quase ao final do artigo, o crítico faz referência à mostra, dizendo: “[...] a Galeria da Maison de France está apresentando desde ontem até sexta-feira, em sessões às 18 e 20h, e que se transferirá no sábado e domingo para o MAM” (PONTUAL, [1975] 2013, p. 288).

Entretanto, apesar de a programação da *Maison de France* contemplar uma gama maior de experimentações com as imagens em movimento, Pontual, devido ao foco de seu texto, limita-se a comentar apenas sobre o vídeo como meio de expressão artística, sem problematizar, por exemplo, a dimensão temporal que as imagens em movimento necessariamente agenciam no trabalho artístico, por exemplo. Segundo o crítico:

O importante não é o instrumento nem a técnica, vistos isoladamente, mas o uso que deles se faz. Caso contrário, a recusa de uma nova aparelhagem passa a representar a recusa do progresso, o medo de ir em frente, a sugestão de que não se deve sair de onde está – enfim, no nosso caso, a aceitação do subdesenvolvimento como fatalidade e da preguiça como método (PONTUAL, [1975] 2013, p. 287).

¹⁷⁴ Não foi possível saber quem foi o responsável pela curadoria e preparação da lista de participantes. No catálogo da mostra consta apenas: “A ‘Mostra de Arte Experimental de Filmes Super 8, Video-Tape e Áudio-Visual’ é realizada sob o alto patrocínio do Cônsul Geral da França no Rio de Janeiro, Jean Dominique Paolini, e do Serviço Cultural, com a colaboração do Comité da Galerie de la Maison de France: Mario Barata, Marc Berkowitz, Gilberto Chateaubriand, Rosa Magalhães, Michel Rogolet, Bernard Schnerb e Abelardo Zaluar” (GMF, 1975, S/N). Já a lista de participantes da mostra é composta dos seguintes nomes: Anna Bella Geiger; Ana Maria Maiolino; Antonio Manuel; Bruno Tausz; Carlos Borba – Ana Maria Filgueiras; Carlos Vergara; Celina Richers - Regina Braga; Denise Munro; Fernando Cocchiarale; Frederico Moraes; Ivens Machado; João Ricardo Moreno; Leticia Parente; Lygia Pape; Maria do Carmo Secco; Myrian Danowski; Paulo Estellita Herkenhof; Roberta Oiticica; Sonia Andrade. Cf.: (GMF, 1975, S/N)

Pontual, como pode ser constatado no trecho acima, via a utilização do vídeo como uma forma de atualização da arte brasileira perante as sociedades capitalistas hegemônicas. Ao mesmo tempo, procurava exaltar a ideia de construção e domínio de uma linguagem autônoma. O crítico afirmava que: “[...] são poucos os nossos artistas que chegaram a compreender [...] a diferença profunda separando este veículo de criação dos inúmeros outros suportes que estiveram até aqui servindo aos pintores, desenhistas, gravadores, escultores etc.” (PONTUAL, [1975] 2013, p. 288). Para ele, existia uma conexão entre a videoarte e a televisão aberta, como constatamos mais adiante no artigo: “Pode parecer utópico, mas não custa imaginar a extensão de possibilidades abertas, aqui no Brasil, ao uso verdadeiramente criador a partir do aparato televisivo” (PONTUAL, [1975] 2013, p. 288). E completa seu raciocínio, supondo que: “Se a televisão por enquanto nos adormece, por que não pensá-la também como capacitada a acordar?” (PONTUAL, [1975] 2013, p. 288).

A conexão entre TV aberta e videoarte também era um tema recorrente no imaginário de outros críticos, como, por exemplo, no caso de Walter Zanini, sobre o qual discutimos anteriormente. Zanini via nessas conexões a abertura de caminhos que deveriam ser explorados pelos artistas e pelo sistema. Todavia, esse tipo de colocação, bastante comum na crítica da época, revela uma visão sobre o papel de atuação e uma aposta sobre como se daria o desenvolvimento artístico, quase como uma previsão dos caminhos a serem seguidos. Essa posição destoa, por exemplo, de uma abordagem mais reflexiva sobre a produção artística, capaz de contextualizá-la com questões contemporâneas, mas sem impor um direcionamento sobre como a arte viria a articular conexões futuras.

Ainda no artigo discutido acima, no qual o diretor do MAC/USP aborda a representação americana na XIII Bienal de São Paulo, além de ressaltar a possibilidade de conexão entre esses meios, vídeo e televisão aberta, Zanini reafirmava o incentivo que a instituição para a qual trabalhava estava oferecendo à videoarte. Em suas palavras:

O aparecimento do vídeo no MAC permaneceu esporádico, faltando, não o interesse, mas recursos aos artistas e ao museu para definir metas e programações. A dura experiência que sofremos com a tarefa, todavia, parcialmente bem-sucedida, dos envios à Filadélfia, é significativa. É possível que, em 1976, possamos completar o equipamento mínimo, já em fase de aquisição este ano. (ZANINI, [1975] 2013, p. 146).

Como podemos constatar acima, desde esse período o crítico procurava adquirir um equipamento de vídeo para o museu. Ele chegou, inclusive, a consultar a artista Letícia Parente a respeito do modelo ideal de equipamento que a instituição paulista deveria comprar.¹⁷⁵ Parente faz parte do grupo pioneiro da videoarte no Rio de Janeiro, que, após as primeiras experiências gravadas com um equipamento emprestado pelo cineasta Jom Tob Azulay, adquiriu, em sistema de cooperativa, um equipamento completo de captação e reprodução de imagem eletrônica (COSTA, 1977a). Já a compra do equipamento de vídeo do MAC/USP só se efetivou em 1977, quando a instituição adquiriu uma câmera SONY PORTAPAK AV 3400. (AGUIAR, 2007, p. 93)

Também é neste mesmo ano, no início de 1977, que são criados dois espaços dentro do MAC/USP que modificaram as estruturas museológicas, buscando separar as áreas de atuação do museu. O primeiro local, chamado de "Espaço A", seria responsável pela exposição de trabalhos em formatos mais tradicionais, como a exibição de grande parte do acervo de quadros e esculturas que a instituição herdou do MAM de São Paulo. Já o segundo local, denominado "Espaço B", ficaria encarregado de promover e exibir produções emergentes, caracterizadas pelo uso de novos suportes, como as imagens em movimento. Ao mesmo tempo, também foi criado no museu universitário o Setor de Vídeo. Conforme destacou o pesquisador Roberto Moreira Cruz, em sua pesquisa de pós-doutorado sobre a preservação das fitas exibidas na exposição *VideoMAC*, “[...] Zanini colocou em prática no museu um laboratório de experimentação ao constituir o Setor de Vídeo. A aquisição de um equipamento *portapak*, o modelo AV3400 da Sony, de ½ polegada, em preto e branco, inaugurou as atividades da instituição” (CRUZ, 2019a, p. 21/ 22). Através desse setor, a comunidade artística e universitária de São Paulo passou a ter acesso a um equipamento de vídeo para experimentações poéticas. A equipe desse departamento foi coordenada por Cacilda Teixeira da Costa, com a colaboração de Marília Saboya e Fátima Berch, e apoio técnico de Hirone Ciafreis (AGUIAR, 2007, p. 94 & CRUZ, 2019a, p. 22).

¹⁷⁵ Letícia Parente, em 1975, chegou a enviar um relatório a respeito de qual modelo o MAC/USP deveria adquirir. Segundo a pesquisadora Carolina Aguiar: “[...] a artista fornecia dicas importantes, como a necessidade de se escolher um aparelho compatível com os dispositivos para exibição em instituições, galerias e museus estrangeiros, tendo em vista uma projeção internacional dos trabalhos” (AGUIAR, 2007, p. 92/93).

De certo modo, esse projeto encontra paralelos com a iniciativa comentada anteriormente do MAM do Rio de Janeiro, no qual a instituição carioca também apoiava a realização de obras com imagens em movimento por meio da sua cinemateca, oferecendo equipamentos. A diferença, no entanto, é que, enquanto no MAC/USP esse subsídio foi voltado para o vídeo, no caso do MAM do Rio ele era destinado à película filmica¹⁷⁶.

Outro ponto de distinção entre essas duas propostas museológicas é que, enquanto na instituição carioca o público-alvo dessas ações, além dos artistas visuais, incluía também a “indústria” do cinema tradicional, no caso do MAC/USP as ações eram voltadas principalmente para artistas visuais e um público amador / universitário, característico da própria natureza da instituição. Por ser uma tecnologia relativamente nova e o público-alvo não estar familiarizado com a utilização desse suporte, foi necessária a oferta de capacitação técnica. O MAC/USP produziu uma oficina com um técnico indicado pela Sony, que demonstrava a operacionalidade desse equipamento tanto para os funcionários do museu quanto para artistas e demais interessados (CRUZ, 2019a, p. 26).

No Boletim Informativo nº 337 do museu, era anunciado o *Curso de Iniciação ao Vídeo no MAC*, a ser realizado no auditório da instituição em quatro encontros ao longo do mês de junho. Seu objetivo era descrito da seguinte forma: “de um lado, fornecer informações básicas a respeito do desenvolvimento e terminologia do vídeo, e, de outro, instruir sobre o uso da câmera e demais equipamentos” (MAC/USP, 1977a). A coordenadora do Setor de Vídeo, Cacilda Costa Teixeira, lembrando esse curso, apontou:

Para enfrentar a falta de familiaridade com o equipamento, em 1977 foi organizado um curso técnico de iniciação ao VT, coordenado por João Clodomiro do Carmo, que atraiu ao MAC/USP diversos interessados. Entre eles, Jonier Marin e Roberto Sandoval, artista que desempenharia papel de protagonista na área da videoarte, não só por seus trabalhos mas também pela ação aglutinadora que teria a partir de 1979, quando fundou com Renata Padovan uma produtora instalada na Aster e que mais tarde se transformaria na Cockpit. [...] Enfim, os equipamentos eram raros e difíceis, o setor não contava com verbas regulares ou recursos específicos, mas a sua existência e sobretudo o carisma de Zanini contribuíram para a experimentação e as reflexões sobre o suporte, meio e mensagem. (COSTA, 2007, p. 73)

¹⁷⁶ É importante ressaltar que a cinemateca do MAM, além da preservação de películas de filmes, também armazena outros suportes que contêm imagens em movimento, como rolos de vídeo (1/2 polegada, 1 polegada, U-matic, VHS etc.), Hard Disk (HD), entre outros, além de possuir um acervo documental enorme.

Dessa maneira, o Setor de Vídeo começava a funcionar e disponibilizava à comunidade do MAC/USP o acesso à experimentação com imagens em movimento. Ao mesmo tempo, no Espaço B, eram programadas mostras de vídeos, ampliando o enfoque que a instituição estava direcionando a esse novo suporte.

A primeira mostra aconteceu no dia 21 de maio, das 15h30 às 17h30, e foi intitulada *7 Artistas do Vídeo*. Nela, foram apresentados trabalhos do grupo carioca que estava desenvolvendo pesquisas com esse novo suporte. O grupo, formado por Anna Bella Geiger, Fernando Cocchiarale, Ivens Machado, Leticia Parente, Mirian Danowski, Paulo Herkenhoff e Sonia Andrade, chegou inclusive a adquirir, de maneira cooperativa, uma câmera de vídeo para a produção da maioria dessas obras. Além da exibição desses trabalhos no MAC/USP, no dia 12 de junho de 1977, às 15 horas, foi a vez do público carioca ter um contato mais próximo com esses sete artistas, que apresentaram trabalhos em vídeo no Museu Nacional de Belas Artes, dentro do programa da instituição denominado *Fim de Semana com Arte* (MARA, 1977, p. 33).

Muitos desses eventos contaram com uma divulgação atuante na imprensa, que, mais do que apenas divulgar as mostras, serviu também como uma plataforma para a consolidação desse novo meio perante um público maior, além de reforçar as posições e ideias dos artistas envolvidos nesse projeto. Esse foi o caso de uma reportagem / entrevista no Jornal O Globo, que tinha como mote a divulgação da mostra no Museu de Belas Artes no Rio de Janeiro. A reportagem, intitulada *Três artistas se defendem criticando quem os ataca*, ouvia Ana Bella Geiger, Paulo Herkenhoff e Fernando Cocchiarale debatendo sobre o desenvolvimento da videoarte no Brasil e, de certa maneira, respondendo às críticas que esse suporte vinha recebendo. Por exemplo, Herkenhoff afirmava: “Na realidade, nosso trabalho nunca foi analisado e criticado, a não ser de uma maneira impressionista. Acho mesmo que essas críticas que nos são feitas revelam a pobreza da crítica de arte no Brasil” (MARA, 1977, p. 33). Curiosamente, alguns anos mais tarde, Herkenhoff abandonaria a prática artística e se tornaria crítico e curador.

A segunda programação do Espaço B, dedicada à exibição de obras com imagens em movimento, aconteceu no mês seguinte. Em 25 de junho de 1977, foram mostrados vídeos de José Roberto Aguilar e Gabriel Borba Filho. Após a sessão, ocorreu um debate entre os realizadores e o público presente, conforme relata Fernando Lemos em reportagem para a Folha de São Paulo (LEMOS, 1977a). Aguilar exibiu *Lucília, filme policial* (1977),

um dos vídeos que o artista tinha produzido com equipamento próprio. Já Borba Filho mostrou dois trabalhos intitulados *Nós* e *Me*, que, segundo o pesquisador Roberto Moreira Cruz, teriam sido os primeiros vídeos realizados no Setor de Vídeo do MAC/USP, utilizando o equipamento do museu (CRUZ, 2019a, p. 26).

É importante destacar que, neste período, devido a dificuldades tecnológicas, a exibição de trabalhos, tanto em vídeo quanto em filme, em ambientes museais obedecia a uma lógica de sessões programadas, ao invés de uma exibição em *looping* contínuo, como estamos acostumados na atualidade. Como destacou Cacilda Costa Teixeira em um artigo publicado na Folha de São Paulo, onde ela comentava sobre as propostas em vídeo programadas para o segundo semestre de 1977 no MAC/USP: “[...] a apresentação, por enquanto, permanece quase teatral: no Espaço B do museu, em dia e hora determinados, um grupo de vídeos é veiculado através de aparelhos de TV, colocados sobre um pedestal, a pequena distância de um público de no máximo sessenta pessoas” (COSTA, 1977c, p. 61). O dado curioso é que essa forma de exibição, conforme Cacilda sublinha, deriva do teatro, assim como o cinema também adaptou o ambiente da sala de exibição, os chamados *Theatres*. Além disso, conforme destacamos no capítulo anterior, a televisão se caracteriza por ser um produto de consumo privado, e não público, como a sala de cinema ou teatro supõem. Ou seja, nesse início da videoarte, por mais que críticos e artistas fizessem referência à transmissão aberta de televisão e suas possíveis conexões, a videoarte se aproximava muito mais do cinema em sua forma de exibição do que de qualquer outro meio.

A coordenadora do Setor de Vídeo do MAC/USP, mais adiante no mesmo artigo, completa seu raciocínio narrando as necessidades especiais às quais o público precisava se condicionar para assistir a um trabalho com imagens em movimento. Segundo ela:

Constata-se igualmente que as exibições de vídeo requerem do espectador uma disponibilidade maior que as outras manifestações de arte. É preciso chegar na hora certa, acomodar-se em um ambiente mais ou menos estranho e formal e ver um trabalho que exige tempo, muitas vezes um longo tempo, ao contrário das obras tradicionais que geralmente são vistas de passagem ou pelo menos de acordo com o ‘tempo’ dado ao espectador. A isso soma-se o fato de as pessoas estarem acostumadas a ver televisão em suas casas, na sua intimidade, e é mais um condicionamento a quebrar. Enfim, estamos atentos no intuito de descobrirmos meios de apresentação que permitam as obras uma completa manifestação de suas qualidades (COSTA, 1977c, p. 61)

Conforme podemos perceber no relato de Cacilda Teixeira, esse era um processo de descobertas e experimentações. A busca pela consolidação de uma forma de exibição desses novos suportes dentro das instituições e museus era um caminho que estava sendo percorrido não apenas pelo MAC/USP, mas por diversos outros centros ao redor do mundo, que apoiavam e divulgavam o uso da tecnologia e novos meios por artistas visuais.

Se, no primeiro capítulo, debatemos a noção da política das artes na década de 1970, que, de modo resumido, seria essa mudança pragmática e focal na busca pela consolidação e profissionalização do circuito das artes visuais, a defesa dos novos meios e o investimento no desenvolvimento do uso da tecnologia por artistas visuais também se enquadra dentro desse cenário. O MAC/USP é um dos principais agentes desse contexto. Seu papel de destaque, tanto na divulgação e estímulo aos novos meios quanto no intercâmbio internacional, é fundamental. Para esses agentes, nos quais o MAC/USP desempenha um papel central no Brasil como um dos polos dessa política, a paridade e a conexão com o que estava sendo produzido internacionalmente eram essenciais. A busca por uma transformação qualitativa que a arte, ou os processos artísticos, poderiam propiciar cediam espaço para a solidificação do sistema artístico de maneira mais ampla. É importante destacar que, segundo essa visão, a construção dessas ligações — que romperiam com um possível isolamento e descompasso da arte brasileira — passava pelos aspectos formais do suporte da obra de arte, mesmo que este fosse considerado “desmaterializado” (para usar uma terminologia bastante presente na historiografia da videoarte).

Um dado curioso que demonstra claramente essa política de investimento e a opção de um determinado suporte em detrimento de outros pela MAC/USP pode ser constatado ao analisar as obras de imagens em movimento pertencentes ao acervo da instituição. Do total de 94 trabalhos de imagens em movimento, realizados entre 1970 e 2013, contemplando diversos formatos, como diapositivos, Super-8, filmes em película, vídeos e digitais, consta em seu acervo apenas dois filmes em 16mm: *M3X3*, de Analivia Cordeiro (que, em sua origem, era um vídeo), e *Jorge Glusberg conversa com Luis Bedit*, de Jorge Glusberg, ambos de 1973 e incorporados ao acervo do Museu Universitário em 1974. Já os trabalhos em Super-8 somam o total de sete filmes, dos quais cinco são da artista Regina Vater, incorporados à instituição em 2014 por meio de doação

da Funarte, como parte do Prêmio de Artes Plásticas Marcantonio Vilaça, 6ª edição. Há ainda um filme de Julio Plaza, *Luaazul* (1981), doado em 2011, e por último *Exploração Gráfica e Ambiental do Ovo* (1973), de Nelson Pinheiro de Andrade e Diego Miguel Buser, que participou da VII JAC e foi adquirido pelo MAC/USP em 1974. Ou seja, no intervalo de 1974 a 2011, o museu incorporou basicamente obras de imagem em movimento produzidas em vídeo ou digital. Isso demonstra que, na visão institucional do MAC/USP, dentro da ideia dos novos meios nas artes visuais, existia uma predileção por alguns suportes em detrimento da própria noção mais ampla de imagem em movimento. É nesse sentido que ela também se caracteriza como uma política que busca o desenvolvimento e o estímulo de uma determinada tecnologia.

Dando prosseguimento a essa política, no segundo semestre de 1977, o Espaço B contaria com uma programação bastante ativa. O Boletim Informativo nº 350 do MAC/USP reafirmava essa nova missão da instituição, dizendo que ela buscava “[...] transformar as exposições de vídeo, que até agora tiveram um caráter de evento excepcional, em uma programação regular” (MAC/USP, 1977b). Nesse mesmo Boletim, foi divulgada a programação do segundo semestre, que começou no dia 17 de setembro com a realização da primeira exposição / sessão de vídeos de apenas um artista, no caso, Sonia Andrade. A mostra, denominada *8 Vídeos de Sonia Andrade*, contou com a exibição de trabalhos da série *Sem Título*, que Andrade vinha desenvolvendo desde 1974, nas primeiras experiências com o vídeo no país. Outra programação que ganhou destaque no MAC, ainda no mesmo mês de setembro, foi a exibição *Videodocumentários de Norma Bahia e Rita Moreira*. A respeito dessa mostra, Cacilda Teixeira comenta:

Uma mostra de trabalhos que Rita Moreira e Norma Bahia realizaram em Nova York, entre 1974/76 está sendo organizada, embora com alguma dificuldade, pois exige um aparato técnico de que não dispomos. A adaptação aos nossos equipamentos está sendo feita e creio que até o final de setembro o material estará pronto (COSTA, 1977c, p. 61).

O problema de compatibilidade entre sistemas sempre foi um desafio nas produções e exposições de vídeo. Os diferentes formatos de fita, assim como os diversos fabricantes de equipamentos e as normatizações distintas entre países, dificultavam o intercâmbio dessas obras. De toda forma, o MAC/USP programou para o dia 5 de outubro a exibição de uma série de vídeos de artistas canadenses que participavam da XIV Bienal de São Paulo,

inaugurada no dia 1º de outubro ¹⁷⁷. Ao mesmo tempo, junto com essa sessão programada para o Espaço B, a comissária da representação canadense na Bienal, Peggy Gale, realizou uma conferência sobre o movimento da videoarte no Canadá (LE MOS, 1977b, p. 71 & MAC/USP, 1977c).

Esse processo de internacionalização e intercâmbio de exposições e artistas de diversas partes do mundo teve um de seus pontos altos no MAC/USP com o projeto *VideoPost*, comandado pelo artista colombiano Jonier Marín em parceria com a instituição paulista. O *VideoPost* consistia na realização de propostas a serem executadas em vídeo com o equipamento do museu, a partir de projetos de diversos artistas ao redor do mundo. Para isso, Marín utilizou a rede de arte postal e enviou chamadas convocando quem quisesse participar. No total, 17 propostas¹⁷⁸ foram produzidas, contendo uma espécie de roteiro com as instruções de como a obra deveria ser realizada pelo artista colombiano, com o apoio da equipe do Setor de Vídeo do MAC/USP. A pesquisadora Cristina Freire, comentando sobre essa proposta de Marín, destaca justamente a utilização criativa tanto da arte postal quanto do vídeo — duas tendências em voga na arte daquele período — para produzir a exposição. Segundo Freire:

Um dos pontos de interesse que fazem dessa exposição um marco na história da arte conceitual do MAC USP é o fato de fundir dois movimentos significativos na década de 1970: a videoarte e a arte postal. A autoria dos trabalhos também é diluída na medida em que Jonier Marin concebe o evento, os diversos artistas concebem os vídeos e Marin os realiza (FREIRE, 2015b, p. 118).

Além de problematizar a noção de autoria, a exposição também questiona a própria noção de arte. Qual seria o objeto artístico? O projeto, a sua materialização por terceiros através do suporte do vídeo, ou todas essas formas em conjunto? Na própria mostra, conforme

¹⁷⁷ Segundo a pesquisadora Beatriz Aguiar, esses vídeos não puderam ser exibidos na Bienal de São Paulo devido a incompatibilidade de equipamentos. (AGUIAR, 2007, p. 121) Todavia, não foi possível confirmar essa informação. No texto de Aguiar, ela se refere a essa Bienal de 1977 como sendo a XIII, e não XIV. Acreditamos que possa ter havido uma confusão das edições, mas ao mesmo tempo não descartamos a possibilidade de, de fato, ter ocorrido um problema de equipamentos em 1977, na XIV, impossibilitando a exibição desses trabalhos na Bienal.

¹⁷⁸ Os vídeos produzidos foram os seguintes: “Homenaje a la angustia” de Itamar Martinez; “Pornografia” de Jean Kuhl; “TV Critical Video Work” de Hervé Fischer; “Pão Desfeito” de Alain Snyers; “Proibido Pensar” de Oscar Jorge Caraballo; “Blablabla” de Fred Forest; “Sensibilização Político-Estética” de Clemente Padin; “5 minutos de vídeo” de Edgardo- Antonio Vigo; “Histórias italianas” de Romano Peli; “Das crianças da Palestina para todas as crianças do mundo” de Rachid Koraich; “6 poemas de amor” de Jonier Marin; “Vida cotidiana em meio urbano” do Grupo Untel; “Para a liberdade” de Pawel Petasz; “Nossos comerciais por favor” de Mukata Takamura; “300” de Klaus Groh; “Mail Art Work” de Antonio Ferro; “5 quadros” de Eduardo Bal.

anunciado em um Boletim Informativo do museu, estava prevista a exibição das cartas, contendo as instruções para a realização do vídeo (MAC/USP, 1977b), o que dá a entender que todos esses elementos também seriam considerados obras pela instituição e seus organizadores. Esse, de fato, nos parece ser um trabalho conceitual, no qual o conceito da proposta estrutura e orienta todas as ações subsequentes, desde o envio do roteiro, passando pela filmagem das propostas por terceiros, até a sua exibição. Não se trata apenas de uma associação pelo mero uso de novos meios, como os correios e o vídeo. Todos os 17 projetos foram gravados sob a supervisão de Marín e com o apoio dos funcionários do Setor de Vídeo, conforme destacou Roberto Moreira Cruz (2019a, p. 33), em duas fitas de aproximadamente 30 minutos cada (FREIRE, 2015b, p. 118).

O *VideoPost*, pelo volume de projetos executados, acabou sendo a primeira demonstração pública de impacto do resultado da aquisição do equipamento de vídeo e sua disponibilização à comunidade para a produção de obras nesse suporte, que o museu passou a oferecer. Curiosamente, dentre os artistas que participaram dessa exposição, não foi incluído nenhum brasileiro. O pesquisador Roberto Moreira Cruz ressalta que, nos arquivos do MAC/USP, existe um documento intitulado *Para los artistas brasileiros que quieran participar en VideoPost* (Fundo MAC USP 0047/009 apud CRUZ, 2019a, p. 31), mas não é possível saber se, de fato, este chamado chegou a ser enviado e, muito menos, para quais artistas ele seria direcionado.

Já a exposição seguinte, que aconteceu em dezembro de 1977, chamada *VideoMAC*, ao contrário do *VideoPost*, foi inteiramente composta por artistas brasileiros, principalmente residentes na cidade de São Paulo. No Boletim Informativo de dezembro de 1977, a mostra é descrita da seguinte maneira:

Com a finalidade de motivar e estimular os artistas interessados em vídeo no sentido de uma mensagem artística, o Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, propôs a realização de um ‘tape’, colocando à disposição dos mesmo o equipamento e cinco minutos de fita. Deste projeto participaram nove artistas, alguns trazendo considerável experiência e outros que pela primeira vez usaram este veículo. O resultado das gravações, realizadas entre setembro/dezembro deste ano é a série de trabalhos que serão apresentados no próximo sábado. (MAC/USP, 1977d)

Essa mostra, *VideoMAC*, é um reflexo direto da incorporação do equipamento de vídeo ao museu. Se, no final de 1974, os artistas paulistas não puderam participar da exposição

Videoart, que aconteceria em Filadélfia no início do ano seguinte, no final de 1977, três anos após esse episódio, esses artistas tinham a possibilidade de se expressar nesse suporte e exibir suas obras pela primeira vez em público. Dessa maneira, apesar de algumas outras experiências registradas anteriormente em São Paulo, principalmente através de equipamentos próprios¹⁷⁹, o *VideoMAC* representou um marco importante no desenvolvimento da videoarte na cidade e no país.

Entretanto, algumas curiosidades expostas neste boletim de anúncio da realização do *VideoMAC* se destacam. A primeira delas é a constatação de que esses trabalhos só foram realizados após o curso de capacitação técnica oferecido pela instituição. De certo modo, isso comprova a necessidade de um mínimo de conhecimento técnico, mesmo sendo um equipamento considerado amador. Esse dado vai contra a ideia comumente difundida de que o vídeo seria mais fácil de usar em comparação a outros meios que agenciam as imagens em movimento. Sendo um equipamento técnico, tanto a câmera de filme (Super 8 e 16mm) quanto a câmera de vídeo precisavam de conhecimentos básicos para a sua manipulação. Esse ponto é inclusive ressaltado pela coordenadora do Setor de Vídeo da instituição paulista, Cacilda Teixeira da Costa, no folder de divulgação da mostra: “Foi sem dúvida, tanto para os artistas que trabalharam no Museu, como quem os auxiliou na execução dos ‘tapes’, um desafio e ao mesmo tempo um processo de conhecimento do VT e de sua linguagem” (COSTA, 1977b, S/N).

Outra curiosidade a ser destacada é a respeito da limitação de tempo: cinco minutos para cada trabalho. É compreensível que, por questões orçamentárias e devido à disponibilidade limitada de fitas de vídeo, tenha-se criado essa restrição para a realização das obras. Contudo, com essa limitação, perdia-se uma das características fundamentais que diferenciavam o vídeo de outros meios de captação de imagens em movimento, sua capacidade de gravar de forma contínua por períodos mais longos.

De toda forma, *VideoMAC* representou esse momento maior de consolidação do projeto de estímulo ao uso do vídeo como forma de expressão artística que o museu universitário vinha desenvolvendo ao longo dos últimos três anos. No próprio folder da mostra, Cacilda

¹⁷⁹ Refiro-me principalmente a José Roberto Aguilar. Mas é preciso registrar que o galerista Ralph Camargo chegou a adquirir um equipamento de vídeo e registrava interações e conversas de artistas em sua galeria em São Paulo. Esses vídeos se encontram desaparecidos, mas pelo relato de seus participantes, eles tinham muito mais o intuito de registro e filmes amadores sem uma preocupação estética ou alguma problemática a ser explorada.

Costa destaca a originalidade dessa proposta: “Deste projeto, a meu ver pouco usual, participaram nove artistas brasileiros, alguns trazendo considerável experiência e outros que, pela primeira vez, usaram este veículo” (COSTA, 1977b, S/N). Embora Costa mencione que nove artistas participaram da mostra, o mesmo folder, onde a programação está publicada, lista 16 trabalhos de 13 artistas diferentes¹⁸⁰. Nove foi o número de artistas que utilizaram os equipamentos do MAC/USP para a produção de suas obras: Carmela Gross, Flávio Pons, Gabriel Borba Filho, Gastão Magalhães, Júlio Plaza, Liliane Soffer, Milon Lanna, Regina Silveira e Marcelo Nitsche. Já os outros quatro participantes da mostra (Ivens Machado, Letícia Parente, Sonia Andrade e José Roberto Aguilar) usaram equipamentos próprios, sendo que alguns desses vídeos tinham sido realizados em anos anteriores, como o caso de *Versus*, de Ivens Machado, criado em 1974, e que participou da VIII JAC, além da exposição *Videoart* na Filadélfia, em 1975.

Os trabalhos realizados com o equipamento do museu foram desenvolvidos todos no segundo semestre de 1977. No folder de divulgação da mostra, que aconteceu no Espaço B do MAC/USP, Cacilda Teixeira Costa comenta um pouco sobre como se deu o processo de produção desses vídeos nas dependências da instituição paulista. Segundo a coordenadora do Setor de Vídeo do museu universitário:

Muitos ‘tapes’ foram feitos e refeitos, outros não puderam ser realizados por falta de recursos técnicos. Várias vezes foi preciso ‘inventar’ o jeito de se conseguir o desejado. Como resultado final, dentro dessa série de trabalhos, nota-se que alguns são ainda estudos, enquanto outros já possuem expressão própria” (COSTA, 1977b, S/N).

Essa maneira de execução, comentada por Costa, demonstra o caráter experimental e de adaptação que os artistas precisavam desenvolver, em uma busca pelo domínio dos novos recursos que as imagens em movimento traziam ao universo das artes visuais. Todavia, uma das críticas que surgiam a respeito desses novos meios era justamente a falta de um

¹⁸⁰ Participaram da mostra Vídeo MAC os seguintes trabalhos e artistas: “Sem título” (1977) de Carmela Gross; “As ilusões” (1977) de Flávio Pons; “O gato acorrentado a um só traçado” (1977) de Gabriel Borba Filho; “Typology of my body” (1977) de Gastão Magalhães; “Versus” (1974) de Ivens Machado; “O Circo” (1977) de José Roberto Aguilar; “Câmera Obscura” (1977) de Julio Plaza; “Quem Piscou Primeiro” (1977) e “Especular” (1977) de Letícia Parente; “Liliane a sós” (1977) de Liliane Soffer; “Lourival de Freitas” (1977) de Milon Lanna; “Campo” (1977), “Artificio” (1977), e *Objetoculto* (1977) de Regina Silveira; “Sem Título” (1977) de Sonia Andrade; “Gente” (1977) de Marcelo Nitsche. Dessa lista, o único trabalho que se encontra desaparecido atualmente é o de Marcelo Nitsche.

conhecimento mais aprofundado e de uma pesquisa mais intensa sobre o próprio suporte. O crítico Roberto Pontual, em 1975, comentava esse aspecto de maneira direta.

Exceto um ou outro momento de evidente domínio do meio, os exemplos que até agora pude acompanhar revelam a constante de um ponto de partida ingênuo e perigoso: o de que basta ao artista fazer o uso de qualquer instrumental atualizado para produzir obra atual, valorizando assim, desde logo a importância do seu trabalho. (PONTUAL, 1975)

Mas o domínio do meio, seja ele imagem em movimento, pintura, escultura ou qualquer outra técnica, só surge com o tempo, com o desenvolvimento de uma pesquisa e o conhecimento de suas possibilidades e limitações. Neste sentido, o projeto de estímulo ao vídeo como forma de expressão artística, tal como o MAC/USP vinha promovendo, é uma iniciativa de médio a longo prazo, que exigia incentivos e apoio constantes para dar continuidade a essa proposta. A própria infraestrutura disponível no museu necessitava de um incremento que oferecesse mais possibilidades, tanto para a programação das sessões quanto para a produção dos trabalhos. A coordenadora do Setor de Vídeo relatava essas próximas etapas do projeto no museu universitário. Segundo ela, os próximos passos seriam: “[...] conseguir um melhor equipamento que não me obrigue a ficar pedindo equipamentos emprestados para reproduzir e editar as fitas. O conjunto de câmera e gravador portátil de que se dispõe é quase um brinquedo, cheio de restrições técnicas e pouquíssimos recursos” (COSTA, 1977 apud AGUIAR, 2007, p. 98).

Todavia, curiosamente, após a exibição de *VideoMac*, o museu universitário, que funcionava no prédio da Bienal, foi fechado para obras estruturais, interrompendo suas atividades no final de dezembro de 1977 e só reabrindo ao público em março de 1979 (ABRAMO, 1979, p. 33). Nesse interim, o novo reitor da USP, Waldyr Muniz Oliva, que havia acabado de tomar posse, decidiu substituir a direção de alguns museus ligados à universidade, incluindo o MAC e o Museu Paulista. Segundo declaração de Oliva à imprensa: “Eu quis dar oportunidade para outras pessoas, de confiança do reitor, e avaliar um pouco os diretores que saem, porque eles têm outras atribuições na Universidade [...] todos os diretores já estavam no cargo há mais de dez anos” (OLIVA, 1978, p. 43). Assim, com a substituição da direção e a paralisação das atividades do museu devido à reforma do prédio, o Setor de Vídeo foi desmontado e o projeto foi descontinuado no MAC/USP. Com isso, o projeto de expansão do vídeo como meio artístico perdeu uma importante

plataforma, que servia não apenas para exibição, mas também como estímulo e divulgação dessa produção.

Entretanto, buscando dar continuidade a essa política, Marília Saboya, que havia trabalhado no Setor de Vídeo do MAC/USP, juntamente com o artista José Roberto Aguilar, organizaram, no final de 1978, o *I Encontro Internacional de Vídeo-Arte São Paulo*. O encontro ocorreu entre os dias 13 e 20 de dezembro de 1978 nas dependências do Museu da Imagem e do Som de São Paulo (MIS-SP), com exibições de vídeos diariamente, das 16h às 22h. Em matéria de Fernando Lemos para a Folha de São Paulo, o objetivo da mostra era descrito da seguinte maneira: “[...] incentivar o trabalho de artistas brasileiros dentro desta linguagem, permitindo diretamente um confronto com o que está sendo produzido lá fora” (LEMOS, 1978a, p. 80). Para isso, além de procurar trazer artistas internacionais, como o alemão Wolf Vostell, um dos pioneiros da videoarte no mundo, o evento contou também com apoio da TV Cultura, canal 2 de São Paulo, que transmitia ao vivo, do auditório do MIS, para o hall de entrada do museu, as palestras programadas. Ao mesmo tempo, ao final do encontro, a TV Cultura passou na sua programação, no programa ‘Panorama’, alguns dos trabalhos exibidos no museu paulista (AGUIAR, 2007, p. 121).

Uma outra presença internacional importante foi a do promotor argentino Jorge Glusberg, do Centro de Arte y Comunicación (CAYC), que, além de proferir uma palestra, esperava-se que exibisse os trabalhos dos artistas patrocinados por ele. De certo modo, a própria ideia de um festival exclusivo de videoarte tem uma proximidade com as práticas de Glusberg de promoção desse suporte e de artistas latino-americanos ao redor do mundo. Conforme ele próprio comenta em entrevista à Folha de São Paulo:

Jorge Glusberg, diretor do CAYC de Buenos Aires, presente no 1º Encontro Internacional de Vídeo Arte de São Paulo, disse que se orgulhava da participação do CAYC (Centro de Arte Y Comunicacion) na difusão mundial da vídeo-arte. “Está tarefa se iniciou com o 1º Encontro Internacional de Londres, realizado em 1973, no Instituto de Arte Contemporânea e continuou com a realização de dez outros encontros em Paris, Ferrara, Buenos Aires, Antuérpia, Caracas, Lima, Barcelona, México e o último em Tóquio. (LEMOS, 1978b, p. 22)

Apesar de constar na programação do evento tanto a participação de Wolf Vostell quanto a de artistas latino-americanos ligados ao CAYC, conforme narra Cacilda Costa Teixeira, essas apresentações acabaram não acontecendo:

Infelizmente Wolf Vostell não participou por motivos de saúde e do CAYC, os ‘tapes’ não foram exibidos, pois seu representante (Jorge Glusberg), numa atitude extremamente redutiva somente falou longamente sobre eles na noite de abertura e em seguida teve a rara iniciativa de não mostra-lo. Eu, por mim, não compreendi bem, pois me parece que os vídeos devem ser de tudo vistos (COSTA, 1978, p. 22)

Apesar das ausências, o evento foi considerado um sucesso por seus organizadores, atraindo um público jovem e curioso a respeito dessa nova técnica de imagem em movimento que estava sendo utilizada por artistas. Estima-se que cerca de cinco mil pessoas tenham passado pelo MIS-SP durante o encontro (LEMOS, 1978b, p. 22). No catálogo do evento, foi publicado o artigo de Walter Zanini, *Videoarte: uma poética aberta*, no qual, após traçar um panorama da história do desenvolvimento desse suporte no país e ressaltar o que, em sua visão, eram as possíveis qualidades desse meio, ele terminava o texto com a seguinte retórica: “A videoarte no Brasil? Ela existe” (ZANINI, [1978] 2013, p. 170). Dessa maneira, quase como criando um atestado de vida¹⁸¹, Zanini procurava coroar essa política das artes de defesa e consolidação da videoarte como um meio específico, sendo ele, através do MAC/USP, um dos principais autores.

¹⁸¹ Curiosamente, devido a esse encontro, grande parte do material produzido com a câmera do MAC/USP no projeto de vídeo do museu ficou perdido durante anos. As fitas criadas pelo MAC foram exibidas no evento do MIS-SP. No entanto, talvez devido à reforma pela qual o museu universitário estava passando, ou por qualquer outro motivo que nos escapa no momento, esse material nunca foi devolvido ao MAC. Ao mesmo tempo, a equipe de catalogação do MIS-SP classificou essas fitas de vídeo como fitas de áudio, devido às suas semelhanças físicas. Dessa forma, durante muitos anos, o paradeiro desse material permaneceu desconhecido. Somente em 2013, a artista Regina Silveira, juntamente com Cristina Freire, decidiu realizar uma busca mais profunda no acervo do MIS paulista e conseguiu localizar as fitas, que foram então digitalizadas e remasterizadas, passando a um suporte mais acessível nos dias de hoje. Cf.: (CRUZ, 2019a, p. 22)

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Como vimos no capítulo anterior, o projeto de estímulo à produção e exibição de videoarte do MAC/USP foi interrompido com o afastamento de Walter Zanini da direção do museu universitário. Entretanto, esse direcionamento para esse suporte ganhou novos ares logo no início da década de 1980. Zanini foi nomeado curador das 16ª e 17ª edições da Bienal de São Paulo, que ocorreram respectivamente em 1981 e 1983, e, com isso, pôde desenvolver um projeto que deu vazão a esses seus interesses. Segundo o pesquisador Eduardo de Jesus, que pesquisou a trajetória do curador paulista: “Além de fundamentais para a história da arte brasileira, a 16ª e 17ª edições são também centrais para sedimentar propostas e visões mais abertas e experimentais da trajetória de Zanini como crítico e curador” (JESUS, 2023, p. 225). Nessas duas mostras, a concepção do experimental, vinculada à utilização de novos meios, como a videoarte e a arte postal, teve uma presença marcante. De certo modo, podemos dizer que as propostas antes restritas ao terceiro andar do prédio do Parque do Ibirapuera, onde funcionava o museu universitário, passam, no início da década de 1980, a ocupar todo o edifício da Bienal, ganhando uma centralidade ímpar no ambiente cultural do país.

Esses eventos acabaram incentivando ainda mais a separação das imagens em movimento no âmbito das artes visuais, por tecnologias e suportes. Outro acontecimento que ajudou a perpetuar essa divisão, e que ocorreu também em 1981, foi o lançamento, com o patrocínio da FUNARTE, do livro *Quase Cinema – Cinema de Artista no Brasil, 1970/80*, de Ligia Canongia, no qual ela analisa filmes em película de alguns artistas plásticos. Apesar de pegar emprestado o conceito de “quase cinema”, de Hélio Oiticica, a autora acaba fazendo uma leitura literal e realizando um apanhado histórico do cinema experimental e do cinema de artistas no Brasil. Mas, mais uma vez, a pesquisa fica restrita às orientações do suporte. Segundo a autora: “A ideia de se operar o cinema não comercialmente e de com ele transgredir os parâmetros do objeto convencional da arte criou igualmente uma atmosfera adversa nos meios consumidores e críticos tradicionais” (CANONGIA, 1981, p.19). Canongia analisa esses trabalhos de uma maneira tradicional, passando uma ideia duvidosa de que esses filmes queriam ser cinema. Não é por acaso que as obras comentadas são exclusivamente realizadas em película (Super-8, 16mm e 35mm), suportes tradicionais do cinema. Os únicos exemplos mencionados no livro que

fogem dessa lógica são as *Cosmococas* (audiovisuais), de Oiticica em parceria com Neville D’Almeida. Apesar de estarem registradas no livro, em uma reprodução de um texto de Oiticica, e constarem na "filmografia" publicada do artista, esses trabalhos não chegam a ser analisados pela curadora.

Como forma de divulgação do livro, assim como também uma tentativa de incluir outros suportes de imagens em movimento na 16ª edição da Bienal¹⁸², foi organizado um ciclo denominado *Cinema de Artista*, que, junto com o *Ciclo Infantil* e *Cidade no Cinema*, compreendiam uma programação de filmes paralela à XVI Bienal de São Paulo. Esse ciclo *Cinema de Artista* foi exibido no auditório da Bienal na primeira semana de dezembro de 1981 e teve coordenação de Agnaldo Farias, Samuel Eduardo Leon e Iole de Freitas. A programação exibiu, na grande maioria, os trabalhos comentados no livro de Canongia. Em correspondências e documentos no arquivo da Bienal de São Paulo, encontramos inclusive a solicitação para utilização dos fotolitos do livro para a composição de um cartaz de divulgação. Um pequeno folder da mostra foi elaborado com texto de apresentação de Iole de Freitas e textos específicos sobre alguns dos artistas participantes, de autoria de Canongia, bastante próximos aos seus comentários realizados na publicação da FUNARTE.

De certo modo, o que esses acontecimentos mencionados acima demonstram são reflexos diretos dessa política das artes, que, como vimos, surgiu em meados dos anos 1970 e, no início dos anos 1980, começam a mostrar resultados mais concretos. Se, no seu início, esse movimento acontece de forma mais independente, sem a participação do Estado, como discutimos no primeiro capítulo, na passagem da década de 1970 para os anos 1980, com a atuação da FUNARTE e outros órgãos do governo, o poder executivo se torna presente e acaba sendo um dos principais agentes desse circuito. A profissionalização e a especialização do circuito acontecem em diversos setores, desde a produção, passando pela comercialização até chegar na musealização desses trabalhos de arte contemporânea. De certo modo, é um momento de não retorno, onde a busca pelo desenvolvimento do circuito alinha-se com as correntes internacionais. A ideia de busca de um modelo

¹⁸² É importante mencionar que nesta edição da Bienal foi exposta uma das primeiras montagens da instalação *ÃO* (1981), de Tunga, no qual o artista cria um ambiente circular com a fita de película que é projetada filmando uma curva de um túnel.

distinto, no qual a arte desempenharia um papel de transformação qualitativa, é, em sua grande maioria, deixada de lado.

Nesse processo, surgem novas iniciativas e instituições que buscam dar vazão às mudanças que estão em curso no circuito artístico brasileiro. Esse é o caso do festival *Videobrasil*, criado em 1983 por Solange Farkas. O *Videobrasil* se constituiu, ao longo desses anos, como um importante espaço para exposição e debate de questões relacionadas ao vídeo e às novas mídias. Nesses mais de 40 anos, algumas modificações em sua estrutura e periodicidade ocorreram, agregando um importante valor ao debate e consolidando-se como uma plataforma das imagens em movimento. Segundo Farkas, fundadora e coordenadora até os dias de hoje do festival:

Esse festival nasceu em 1983 para aglutinar esse campo intelectual em torno de um espaço de exibição, premiação e intercâmbio entre os setores da produção audiovisual que o vídeo questiona. Funcionou como espaço da articulação espontânea da produção local e promoveu sua conexão com a arte internacional, especialmente a partir de 1985. Mas, na dialética desse processo de internacionalização, o Videobrasil sempre esteve preocupado com a procura e a determinação da nossa identidade audiovisual como latino-americanos e, mais amplamente, como produtores do Hemisfério Sul. (FARKAS, 2007, p. 219-220 apud ALMEIDA 2017, p.51).

Esse papel de conexão com a arte internacional se torna cada vez mais presente, principalmente a partir da abertura democrática em meados dos anos 1980, e se intensifica com o processo de globalização a partir da década de 1990. Um desses casos de tentativa de estabelecer diálogos com a cena internacional ocorreu na mostra *ArteCinema: filmes experimentais / filmes de artistas plásticos – Anos 60/70*, organizada por Canongia em conjunto com a crítica Glória Ferreira, no CCBB do Rio de Janeiro, em 1997. A mostra propunha evidenciar “a fusão entre as artes plásticas e o cinema ou, ainda, entre o cinema e as formas múltiplas e experimentais com que pode ser manipulado”, contribuindo, assim, para “reatualizar e fomentar o já histórico debate sobre a distinção das áreas de competência de cada arte” (CANONGIA; FERREIRA, 1997, p. 2 / 3). Trabalhos importantes de artistas americanos e europeus, como Richard Serra, Robert Smithson, Carolee Schneemann, Valie Export, Jack Smith, entre outros, foram programados juntamente com obras de Antonio Manuel, Arthur Barrio, Arthur Omar e Lygia Pape. Segundo as curadoras, o número restrito de obras de artistas brasileiros se deve a questões operacionais. Apenas trabalhos com cópias em 16mm e 35mm puderam ser exibidos no auditório do CCBB. Isso acabou impossibilitando uma maior representatividade dos

trabalhos com imagens em movimento produzidos no Brasil, como reconhecem as curadoras no catálogo da mostra: “maioria dos registros feitos à época foram em Super-8, o que nos impediu de incluí-los na mostra” (CANONGIA; FERREIRA, 1997, p. 3). É curioso que, em nenhum momento neste catálogo, se menciona a questão do vídeo, como se fosse algo de natureza completamente diferente, reforçando essa separação de meios.

Ainda na década de 1980, o pesquisador Arlindo Machado começou a desenvolver uma série de estudos sobre o vídeo como forma de expressão única e independente. O ponto alto dessa pesquisa foi a exposição *Made in Brasil – Três Décadas do Vídeo Brasileiro*, que ocorreu no Itaú Cultural em 2007. Já nos anos 2000, Rubens Machado Jr. realizou uma ampla pesquisa sobre o desenvolvimento do formato Super-8 no Brasil nos anos 1970. Não se restringindo ao campo das artes visuais, Machado Jr. mapeou valiosas experiências de músicos, poetas, cineastas e amadores que utilizaram esse suporte. Em 2002, como resultado dessa pesquisa, inaugurou, no Itaú Cultural em São Paulo, a mostra *Marginália 70 – O Experimentalismo no Super 8 Brasileiro*. E em 2007, foi inaugurada, no Oi Futuro no Rio de Janeiro, a exposição *Filmes de Artistas: Brasil 1965-80*, com curadoria de Fernando Cocchiarale. Todavia, a mostra e os textos do catálogo se focaram exclusivamente em imagens em movimento gravadas em película, apesar de Cocchiarale ter participado ativamente, como artista, desse primeiro grupo que trabalhou com o vídeo no Brasil.

Todas essas iniciativas, que resultaram em exposições e mostras, comentadas acima e que são posteriores ao recorte temporal de nossa pesquisa (que vai de 1967 até 1977), ao mesmo tempo que ajudaram na popularização das imagens em movimento no âmbito das artes visuais, acabaram reforçando a separação em categorias baseadas em aspectos tecnológicos. Nos dias de hoje, muito devido à obsolescência desses meios, tanto a película quanto o vídeo já quase não são mais utilizados na composição de trabalhos artísticos. Entretanto, cada vez mais as imagens em movimento estão presentes em museus e galerias. Novos suportes vão surgindo e modificando todas essas relações. Isso aconteceu com o surgimento do digital, o aparecimento dos CD-ROMs, depois DVD, Blu-ray, até a chegada das chamadas "nuvens", que ainda necessitam de um espaço físico para sua existência. Os trabalhos produzidos nesses suportes antigos, em sua grande maioria, foram remasterizados e são exibidos e conservados em formato digital. Provavelmente, daqui a alguns anos, novas tecnologias irão surgir e essas obras precisarão

migrar novamente para esses novos sistemas, em uma atualização contínua. Nesses trabalhos, não são apenas as imagens que se movem, mas também os seus suportes e os modos de exibição, em uma eterna transformação.

REFERÊNCIAS

- ABRAMO, Radha. MAC reabre suas portas à pesquisa. **Folha de São Paulo**. São Paulo, 17 mar. 1979. Ilustrada, p. 33.
- ABREU, Marcelo de Paiva. **A ordem do progresso**: dois séculos de política econômica no Brasil. Rio de Janeiro: Elsevier, 2014.
- ABREU, Nuno Cesar. **Boca do Lixo**: cinema e classes populares. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2015.
- ADORNO, Theodor W; HORKHEIMER, Max. A indústria cultural: esclarecimento como mistificação das massas. In: ADORNO, Theodor W; HORKHEIMER, Max **Dialética do esclarecimento**: fragmentos filosóficos. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editores, 1985
- ADORNO, Theodor W. **Indústria Cultural**. São Paulo: Editora Unesp, 2020.
- ADRIANO, Carlos. O específico Brasil. Caderno Videobrasil, São Paulo, v. 3. set. 2007 p.14 - 33
- AGAMBEN, Giorgio. **O que é o contemporâneo?** e outros ensaios. Chapecó, SC: Argos, 2009.
- AGUIAR, Carolina Amaral de. **Videoarte no MAC-USP**: o suporte de ideias nos anos 1970. 2007. Dissertação (Mestrado em Estética e História da Arte) - Estética e História da Arte, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007. [doi:10.11606/D.93.2007.tde-31082022-112713](https://doi.org/10.11606/D.93.2007.tde-31082022-112713). Acesso em: 20 jan. 2025.
- ALAMBERT, Francisco; CANHÊTE, Polyana Lopes. **As bienais de São Paulo**: da era do museu à era dos curadores. São Paulo: Boitempo, 2004.
- ALMEIDA, Cândido José Mendes de. **O que é vídeo**. São Paulo: Nova Cultural: Brasiliense, 1985.
- ALMEIDA, Tamara Venâncio de. **A videoarte no Brasil**: uma perspectiva histórica: o festival Videobrasil e a trajetória de Eder Santos como estudos de caso. Dissertação (Mestrado Acadêmico) – Universidade Federal de Juiz de Fora, Instituto de Artes e Design. Programa de Pós-Graduação em Artes, Cultura e Linguagens, 2017. Disponível em: <https://repositorio.ufjf.br/jspui/handle/ufjf/6586> Acesso em 03 jan. 2025.
- ALZUGARARY, Paula. Universo em contenção: o vídeo na arte contemporânea. In: **Videobrasil**: Três décadas de vídeo arte, encontros e transformações. São Paulo: editora Sesc, Videobrasil, 2015.
- AMARAL, Aracy; MOREIRA S. CRUZ, Roberto. **ExpoProjeção 1973 – 2013**. São Paulo: SESC Pinheiros, 2013a.

AMARAL, Aracy. **[Correspondência]**. Destinatário: Antonio Dias. São Paulo, 5 fev. 1973. 1 carta. in: AMARAL, Aracy; CRUZ, Roberto Moreira S. Cruz (org.) **ExpoProjeção 1973 -2013**. São Paulo: Sesc Pinheiros, 2013a.

AMARAL, Aracy. **[Correspondência]**. Destinatário: Raymundo Colares. São Paulo, 6 fev. 1973. 1 carta. in: AMARAL, Aracy; CRUZ, Roberto Moreira S. Cruz (org.) **ExpoProjeção 1973 -2013**. São Paulo: Sesc Pinheiros, 2013a.

AMARAL, Aracy. **[Correspondência]**. Destinatário: Raymundo Colares. São Paulo, 6 fev. 1973. 1 carta. in: AMARAL, Aracy; CRUZ, Roberto Moreira S. (org.) **ExpoProjeção 1973 -2013**. São Paulo: Sesc Pinheiros, 2013a.

AMARAL, Aracy. Algumas ideias e torno à Expo-Projeção 73. in: AMARAL, Aracy. **EXPO-PROJEÇÃO 73**. São Paulo: Centro de Artes Novo Mundo, 1973.

AMARAL, Aracy. Do MAM ao MAC: a história de uma coleção [1988]. In AMARAL, Aracy. **Textos do trópico de capricórnio**: artigos e ensaios (1980-2005) – vol. 2: circuitos de arte na América Latina e no Brasil. São Paulo: Ed. 34, 2006.

AMARAL, Aracy. **EXPO-PROJEÇÃO 73**. São Paulo: Centro de Artes Novo Mundo, 1973

AMARAL, Aracy. ExpoProjeção 73: 40 anos depois. 73 in: AMARAL, Aracy; CRUZ, Roberto Moreira S. Cruz (org.) **ExpoProjeção 1973 -2013**. São Paulo: Sesc Pinheiros, 2013a.

AMARAL, Aracy. Meio artístico e mercado de arte. [1975] in: AMARAL, Aracy. **Arte e meio artístico**: entre a feijoada e o x-burger. Artigos e ensaios (1961 – 1981) São Paulo: Editora 34, 2013b.

AMARAL, Aracy. O boicote à X Bienal: extensão e significado. [1970] In: AMARAL, Aracy. **Arte e meio artístico**: entre a feijoada e o x-burger. Artigos e ensaios (1961 – 1981) São Paulo: Editora 34, 2013b.

ANDRADE, Joaquim Pedro De. **Material de divulgação para o lançamento comercial do filme**, 1969. In: Instituto Moreira Sales. Disponível em: <https://ims.com.br/filme/macunaima/> - Acesso em: 19 jan. 2025

ANDRADE, Marco Pasqualini de. Ambiental e Guerrilha: estratégias de arte política no Brasil na década de 1960. **Revista VIS: Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais**, [S. l.], v. 13, n. 1, 2015. DOI: 10.26512/vis.v13i1.14487. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/revistavis/article/view/14487>. Acesso em: 21 jan. 2025

ANDRÉ MOTTA, Aydano. Tem comunista na Redação. **O Globo**, Rio de Janeiro, 21 jul. 2015, Editoria Brasil. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/brasil/tem-comunista-na-redacao-16867016> – Acesso em: 20 jan. 2025

ANTIN, David. Video: The Distinctive Features of the Medium. In: **Video Art**. Philadelphia: Institute of Contemporary Art (ICA) University of Pennsylvania, 1975.

ARANTES, Otília (org.). **Mário Pedrosa: Forma e Percepção Estética**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1996

ARANTES, Otília (org.). **Mário Pedrosa: Modernidade cá e lá**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2000

ARANTES, Otília (org.). **Mário Pedrosa: Política das Artes**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1995.

ARANTES, Otília. **A moda dos museus**: cinco ensaios. São Paulo: [s.n], 2022.

ARANTES, Paulo. **Zero à esquerda**. São Paulo: [s.n], 20221.

ARANTES, Priscila. Waldemar Cordeiro e a Arteônica: reescrituras da arte digital no Brasil e na América Latina. **MODOS: Revista de História da Arte**, Campinas, SP, v. 5, n. 2, p. 87–98, 2021. DOI: 10.20396/modos.v5i2.8663931. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/mod/article/view/8663931>. Acesso em: 21 set. 2022.

ARGAN, Giulio Carlo. **Clássico anticlássico**: o Renascimento de Brunelleschi a Brugel. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

ARGAN, Giulio Carlo. **História da arte como história da cidade**. São Paulo: Martins Fontes, 2014.

ARMES, Roy. **On vídeo**: o significado do vídeo nos meios de comunicação. São Paulo: Summus, 1999.

Artes visuais à procura do centro. **Jornal do Brasil**. Rio de Janeiro, n.00125, 23 ago. 1972. Caderno B, p.5.

ASBURY, Michael. Anna Maria Maiolino: Articulações e traduções of e in antropofagia. in: MAIOLINO, Anna Maria. **O amor se faz revolucionário**, Milano, PAC e Silvana Editoriale, 2019. Disponível: <https://annamariamaiolino.com/textos-amm.html> - Acesso em: 20 set. 2021

ASBURY, Michael. Anotações sobre o aparelho cinecromático de Abraham Palatnik. in: SCOVINO, Felipe; TJABBES, Pieter. **Abraham Palatnik**: a reinvenção da pintura. São Paulo: Art Unlimited, 2021.

ASBURY, Michael. Historiografias do Contemporâneo. **MODOS: Revista de História da Arte**, Campinas, SP, v. 1, n. 2, p. 88–97, 2017. DOI: 10.24978/mod.v1i2.760. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/mod/article/view/8662311>. Acesso em: 9 ago. 2024.

ASBURY, Michael. **Today Is Always Yesterday**: Contemporary Brazilian Art. London: Reaktion Books Ltd., 2023.

ASBURY, Michael. Flans, Urnas Quentes and the Radicalism of a Cordial Man. in: CALIRMAN, Claudia; GARCÍA, Alexandra; RANGEL, Gabriela. (org.) **Antonio Manuel: I want to act, not represent**. New York: Americas Society, 2011.

AZULAY, Jom Tob. Entrevista concedida a Mario Caillaux. Rio de Janeiro 12 nov. 2021.

BAECQUE, Antoine de. **Cinefilia: uma invenção de um olhar, história de uma cultura, 1944-1968**. São Paulo, Cosac Naify, 2010.

BALSOM, Erika. **After Uniqueness: a history of film and video art in circulation**. New York: Columbia University Press, 2017.

BALSOM, Erika. Original copies: How film and video became art objects. **Cinema Journal**, p. 97-118, 2013. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/43653637> acesso em 19 out. 2024.

BARRUCHO, Luiz. 50 anos do AI-5: Os números por trás do ‘milagre econômico’ da ditadura no Brasil. in: **BBC News Brasil em Londres**. Disponível em: <https://www.bbc.com/portuguese/brasil-45960213> Acesso em: 12 ago. 2024.

BAUDRILLARD, Jean. Televisão/revolução: o caso Romênia. in: PARENTE, André. **Imagem-máquina: a era das tecnologias do virtual**. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1993.

BELLOUR, R. A querela dos dispositivos. **REVISTA POIÉISIS**, v. 9, n. 12, p. 15-22, 1 dez. 2008. Disponível em: <https://periodicos.uff.br/poiesis/article/view/26941> - Acesso em: 20 set. 2022.

BELLOUR, Raymond. CINEINSTALAÇÕES. In: MACIEL, Katia. (org.). Cinema sim: narrativas e projeções: ensaios e reflexões. São Paulo: Itaú Cultural, 2008.

BELLOUR, Raymond. **Entre-Imagens: foto, cinema, video**. Campinas: Papirus, 1997.

BELLOUR, Raymond. **La querelle des dispositifs: Cinéma – installations, expositions**. Paris: P.O.L., 2012.

BELTING, Hans. **O fim da história da arte: uma revisão dez anos depois**. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

BENJAMIM, Walter. **A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica**. Porto Alegre: L&PM, 2019

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BENSE, Max. **Pequena Estética**. São Paulo: Perspectiva, 1971.

BENTES, Ivana. Multitropicalismo, Cine-sensação e Dispositivos Teóricos. In: BASUALDO, Carlos (org.). **Tropicália: uma revolução na cultura brasileira**. São Paulo: Editora Cosac Naify, 2007a, p.120

BENTES, Ivana. Vídeo e Cinema: rupturas, reações e hibridismo. in: MACHADO, Arlindo (org.). **Made in Brasil: três décadas de vídeo brasileiro**. São Paulo: Iluminuras: Itaú Cultural, 2007b.

BERARDI, Franco. **Depois do Futuro**. São Paulo: Ubu Editora, 2019.

BERNADET, Jean-Claude; AVELLAR, José Carlos; MONTEIRO, Ronald F. **Anos 70: cinema**. Rio de Janeiro: Europa Emp. Gráf., 1980.

BERNADET, Jean-Claude. Cinema Marginal? in: PUPPO, Eugênio. (org.) **Cinema Marginal Brasileiro e suas Fronteiras: filmes produzidos nos anos de 1960 e 1970**. São Paulo: Heco Produções, 2012.

BERNADET, Jean-Claude. **O autor no cinema: a política dos autores: França, Brasil – anos 1950 e 1960**. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2018

BITTENCOURT, Francisco. A Geração Tranca-Ruas. [1970]. In: LOPES, Fernanda; Predebon, Aristóteles A. (org.) **Francisco Bittencourt: arte-dinamite**. Rio de Janeiro: Tamanduá Arte, 2016.

BITTENCOURT, Francisco. A nova Onda da Tecnologia Avançada. [1975]. In: LOPES, Fernanda; Predebon, Aristóteles A. (org.) **Francisco Bittencourt: arte-dinamite**. Rio de Janeiro: Tamanduá Arte, 2016.

BITTENCOURT, Francisco. Dez anos de Experimentação [1981] in: LOPES, Fernanda; Predebon, Aristóteles A. (org.) **Francisco Bittencourt: arte-dinamite**. Rio de Janeiro: Tamanduá Arte, 2016.

BITTENCOURT, Francisco. Expressão, Arte e Tecnologia. [1975] In: LOPES, Fernanda; Predebon, Aristóteles A. (org.) **Francisco Bittencourt: arte-dinamite**. Rio de Janeiro: Tamanduá Arte, 2016.

BITTENCOURT, Francisco. Obstáculos e Videoteipe. [1975] In: LOPES, Fernanda; Predebon, Aristóteles A. (org.) **Francisco Bittencourt: arte-dinamite**. Rio de Janeiro: Tamanduá Arte, 2016.

BITTENCOURT, Francisco. Revistas de Arte. In: **Revista De Cultura Vozes**. N.5, V.LXXII, ano 72, 1978.

BOIS, Y.-A.; NONES, L. Entrevista com Rosalind Krauss. **ARS** (São Paulo), [S. l.], v. 16, n. 34, p. 29 - 54, 2018. DOI: 10.11606/issn.2178-0447.ars.2018.151800. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/ars/article/view/151800>. Acesso em: 21 jan. 2025.

BORDWELL, David.; THOMPSON, Kristin. **A arte do cinema: uma introdução**. Campinas, SP: Editora da Unicamp; São Paulo, SP: Editora da USP, 2013.

BOTELHO, Isaura. Romance de formação: Funarte e política cultural (1976-1990). São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2023

BRENEZ, Nicole; MCKANE, Miles. **Poétique De La Couleur** : anthologie. Paris : Auditorium du Lovre, 1995.

BRENEZ, NICOLE. Por Uma História Rebelde Do Cinema. São Paulo: Desconcertos Editora, 2022.

BRIGGS, Asa; BURKE, Peter. **Uma história social da mídia**: de Guttenberg à Internet. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed, 2006.

BRITO, Lara. **Percursor do Cinema Novo, Linduarte Noronha fez legado no cinema nacional e na história da Paraíba**. G1 – Paraíba, 30 jan. 2022. Disponível em: <https://g1.globo.com/pb/paraiba/noticia/2022/01/30/precursor-do-cinema-novo-linduarte-noronha-fez-legado-no-cinema-nacional-e-na-historia-da-paraiba.ghtml> Acesso em: 12 ago. 2024.

BRITO, Ronaldo; BUARQUE DE HOLANDA, Heloisa. Artes Plásticas no Brasil: explosão do mercado e crise de criação. Rio de Janeiro, **Jornal Opinião**, 19 nov. de 1973.

BRITO, Ronaldo. Análise do Circuito. [1975] in: FERREIRA, Glória (org.). **Crítica de arte no Brasil**: temáticas contemporâneas. Rio de Janeiro: Funarte, 2006.

BRITO, Ronaldo. As ideologias construtivas no ambiente cultural brasileiro, 1975. in: FERREIRA, Gloria (Org.) **Crítica de arte no Brasil**: temáticas contemporâneas Rio de Janeiro: Funarte, 2006.

BRITO, Ronaldo. **Neoconcretismo**: vértice e ruptura do projeto construtivo brasileiro. São Paulo: Cosac & Naify, 1999.

BYINGTON, Maria. **Videoarte /Brasil / Os Pioneiros**. Rio de Janeiro: CCBB-Rio, 1994.

Caderno Sesc Videobrasil. Sesc SP, v.3 n. 3 São Paulo: Edições SESC, Associação Cultural Videobrasil, 2007.

CAILLAUX, Mario. Genealogias entre as imagens da Língua Apunhalada de Lygia Pape e uma cena do filme Família do Barulho de Julio Bressane. **Revista Concinnitas**, [S. l.], v. 21, n. 37, p. 252–272, 2020. DOI: 10.12957/concinnitas.2020.47047. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/concinnitas/article/view/47047>. Acesso em: 24 abr. 2024.

CAILLAUX, Mario. **Raymundo Colares: além das ultrapassagens**. Orientador: Gloria Ferreira. 2015. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) – Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2015.

CALLOU, H. Um cinema concreto: os filmes do Fluxus. **ARS** (São Paulo), [S. l.], v. 19, n. 43, p. 21-67, 2021. DOI: 10.11606/issn.2178-0447.ars.2021.178707. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/ars/article/view/178707>. Acesso em: 21 set. 2022.

CANONGIA, Ligia; FERREIRA, Glória. **Arte Cinema**: filmes experimentais / filmes de artistas plásticos. Rio de Janeiro: CCBB / MODO Projetos Culturais, 1997.

CANONGIA, Ligia. Arte e TV. In: **Módulo**: revista de arte, cultura e arquitetura. Rio de Janeiro. Edição 67, 1981.

CANONGIA, Ligia. **Quase cinema**: cinema de artistas no Brasil, 1970/80. Rio de Janeiro: Edição Funarte, 1981.

CARDOSO, Fernando Henrique. **Empresário Industrial e desenvolvimento econômico**. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1964.

CARVALHO, Victa de. **O dispositivo na arte contemporânea**: relações entre cinema, vídeo e novas mídias. Porto Alegre: Sulina, 2020.

CASTELLI GALLERY. **Castelli/Sonnabend Videotapes and Films**. Nova York, 3 abr., 2020. Disponível em: <https://www.castelligallery.com/blog/castelli-sonnabend-videotapes-and-films> Acesso em: 17 out. 2024.

CASTRO, Maurício Barros de. **Carnaval-ritual**: Carlos Vergara e Cacique de Ramos. Rio de Janeiro: Cobogó, 2021.

CHARNEY, Leo; SCHWARTZ, Vanessa R. (orgs.). **O cinema e a invenção da vida moderna**. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

COCCHIARALE, Fernando; GEIGER, Anna Bella (org.). **Abstracionismo; geométrico e informal**: a vanguarda brasileira nos anos cinquenta. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1987.

COCCHIARALE, Fernando. A (outra) Arte Contemporânea Brasileira: intervenções urbanas micropolíticas. **Arte & Ensaios**: Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais EBA – UFRJ, Rio de Janeiro, ano XI, n.11, 2004.

COCCHIARALE, Fernando. **Filmes de artistas**: Brasil 1965 -80. Rio de Janeiro: Contracapa/Metrópoles Produções Culturais, 2007.

COCCHIARALE, Fernando. **Forma e Imagem Técnicas na Arte do Rio de Janeiro**: 1950 -1975. São Paulo: Paço das Artes, 2002.

COELHO, Frederico. **Eu, brasileiro, confesso minha culpa e meu pecado**: cultura marginal no Brasil das décadas de 1960 e 1970. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.

Collins Gem Portuguese Dictionary: English Portuguese / Portuguese English. 2ed, New York: HaperCollins Publishers, 1993.

COMER, Stuart; KUO, Michelle. Signals: how video transformed the world. In: **Signals**: how video transformed the world. New York: The Museum of Modern Art, 2023.

CORDEIRO, Analivia. (org.) **Waldemar Cordeiro: fantasia exata**. São Paulo: Itaú Cultural, 2014.

CORDEIRO, Waldemar. 110001 101001 100110 110101 (significa arte, em linguagem binária), 1970 in: FERREIRA, Glória. **Crítica de arte no Brasil**: temáticas contemporâneas. Rio de Janeiro: Funarte, 2006a.

CORDEIRO, Waldemar. O objeto. in: COCCHIARALE, Fernando; GEIGER, Anna Bella (org.). **Abstracionismo; geométrico e informal**: a vanguarda brasileira nos anos cinquenta. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1987.

CORDEIRO, Waldemar. Realismo ao nível da cultura de massa [1965] in: FERREIRA, Glória. **Crítica de arte no Brasil**: temáticas contemporâneas. Rio de Janeiro: Funarte, 2006a.

CORDEIRO, Waldemar. Realismo: “musa da vingança e da tristeza” [1965] in: FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília. (org.) **Escritos de artistas**: anos 60/70. Rio de Janeiro: Jorge Zahar ED., 2006b.

CORDEIRO, Waldemar. Ruptura. in: COCCHIARALE, Fernando; GEIGER, Anna Bella (org.). **Abstracionismo; geométrico e informal**: a vanguarda brasileira nos anos cinquenta. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1987.

CORRÊA, Gabriela Caspary. **A Petite Galerie, Franco Terranova e o circuito de arte no Rio de Janeiro, 1954-1988**. Orientador: Guilherme da Silva Bueno Dissertação (Mestrado em Arte e Cultura Contemporânea) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2018. Disponível em: <http://www.bdt.d.uerj.br/handle/1/7408> Acesso em: 09 jan. 2025.

CORRÊA, Patricia. **O lugar do exercício experimental da liberdade**. In: 25º Encontro da ANPAP, 2016, Porto Alegre. A arte: seus espaços e/em nosso tempo. Anais do 25o Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas. Porto Alegre: ANPAP/UFSM/UFRGS, 2016. v. 1. p. 2175-2188. Disponível em: https://anpap.org.br/anais/2016/simposios/s1/patricia_correa.pdf. Acesso: 21 jan. 2025.

COSTA, Cacilda Teixeira da. Videoarte no MAC. in: MACHADO, Arlindo (org.). **Made in Brasil**: três décadas de vídeo brasileiro. São Paulo: Iluminuras: Itaú Cultural, 2007.

COSTA, Cacilda Teixeira da. **7 artistas do vídeo**. São Paulo: Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo. Espaço B. 21 maio. 1977a

COSTA, Cacilda Teixeira da. Vídeo no MAC. **Folha de São Paulo**. São Paulo, 11 set. 1977c. Caderno de Domingo, p. 61.

COSTA, Cacilda Teixeira da. **VÍDEOMAC**. São Paulo: Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo. Espaço B. 10 dez. 1977b

COSTA, Luiz Cláudio. O registro na arte contemporânea: inscrições de visibilidade, discursos e temporalidade como série da obra. in: COSTA, Luiz Cláudio. (org.)

Dispositivos de registro na arte contemporânea. Rio de Janeiro: Contracapa Livraria / FAPERJ, 2009.

COSTA, Cacilda Teixeira da. CAYC não mostrou seus ‘tapes’. **Folha de São Paulo.** São Paulo, 24 dez. 1978. Ilustrada, p. 22

COUTINHO, Wilson. Na era do conceito e a antropologia do desejo [1989]. In: GERCHMAN, Clara. **Rubens Gerchman: o rei do mau gosto.** São Paulo: JJ. Carol, 2013.

COUTO, Maria de Fátima Morethy. **A Bienal de São Paulo e a América Latina: trânsito e tensões (anos 1950 e 1960).** Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2023.

CRARY, Jonathan. **24/7: capitalismo tardio e os fins do sono.** São Paulo: Ubu Editora, 2016.

CRARY, Jonathan. **Técnicas do observador: visão e modernidade no século XIX.** Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

CRIQUI, Jean Pierre. O modernista e a Via Láctea [1987]. in: FERREIRA, Glória & COTRIM, Cecília. (org.). **Clement Greenberg e o debate crítico.** Rio de Janeiro: FUNARTE e Jorge Zahar, 1997.

CRUZ, Roberto Moreira S. Reflexões sobre a arte do audiovisual a partir da Expo-Projeção 73 in: AMARAL, Aracy; CRUZ, Roberto Moreira S. (org.) **ExpoProjeção 1973 -2013.** São Paulo: Sesc Pinheiros, 2013.

CRUZ, Roberto Moreira. **O setor de vídeo do MAC-USP: uma investigação a partir das fitas portapak originais.** 2019. Relatório Final de Pós-Doutorado Interunidades em Estética e História da Arte. Grupo de Estudo em Arte Conceitual e Conceitualismos no Museu. Supervisionado pela profa. Cristina Freire. Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo. Universidade de São Paulo, 2019a.

CRUZ, Roberto. Filmes e vídeos de artistas: preservando e difundindo o que ainda não se perdeu. In: BAMBOZZI, Lucas; PORTUGAL, Demétrio (orgs.) **O Cinema e seus outros: manifestações expandidas do audiovisual.** São Paulo: Equador: AVXLab – Laboratório de Audiovisual, 2019b.

CUNHA, Antônio Geraldo da. **Dicionário etimológico Nova Fronteira da língua portuguesa.** Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

CUNHA, Márgda Rodrigues. **A Era Pós-Mídia Desenhada nas Rádios Livres: o pensamento de Félix Guattari.** in: Intercom – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação XXVIII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação – UERJ, set. 2005. Disponível em: <http://www.portcom.intercom.org.br/pdfs/167051225497483500194758033302437927817.pdf> Acesso em: 20 jan. 2025.

CZAJKA, Rodrigo. A revista civilização brasileira: projeto editorial e resistência cultural (1965-1968). **Revista de Sociologia e Política**, v. 18, p. 95-117, 2010.

Disponível em: <https://www.scielo.br/j/rsocp/a/h74gXbhKQtQdbkvyX8xP9XC/> Acesso em 12 ago. 2024.

DAHL, Gustavo. Cinema Novo e estruturas econômicas tradicionais. In: **Revista Civilização Brasileira**. a.1, n.5 Rio de Janeiro: mar, 1966. Disponível em: <http://www.bancodeconteudos.gov.br/textos/760513> Acesso: 09 mai 2024.

DANTO, Arthur C. **Andy Warhol**. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

DANTO, Arthur. **Após o Fim da arte**: A Arte Contemporânea e os Limites da História. São Paulo: Odysseus Editora, 2006.

DE SOUZA PIRES, Murilo José; RAMOS, Pedro. O termo modernização conservadora: sua origem e utilização no Brasil. **Revista econômica do Nordeste**, v. 40, n. 3, p. 411-424, 2009.

DEBORD, Guy. **A sociedade do espetáculo**. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

DELEHANTY, Suzanne. **Video art**. Philadelphia; Institute of Contemporary Art University of Pennsylvania, 1975.

DELEUZE, Gilles. **Cinema 1**: A imagem-movimento. São Paulo: Editora Brasiliense, 1985.

DELEUZE, Gilles. **Conversações**. São Paulo. Ed. 34, 1992.

DIAS, Antonio et al. Declaração de Princípios Básicos da vanguarda, [1967]. In: FERREIRA, Glória. **Crítica de arte no Brasil**: temáticas contemporâneas. Rio de Janeiro: Funarte, 2006.

DOMINGUES, Mauro. A formação de acervos audiovisuais. In: **Arquivo em Cartaz**, Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, 2015.

DOMINGUES, Diana (org.) **Arte, Ciência e tecnologia**: passado, presente e desafios. São Paulo: Editora UNESP, 2009.

DOMINGUES, Diana. **A arte no século XXI**: a humanização das tecnologias. São Paulo: Fundação Editora UNESP, 1997.

DUARTE, Paulo Sergio; MARTINS, Sergio Bruno. (org.). **No mundo sem chão**: escritos sobre arte. Rio de Janeiro: Cobogó, 2023

DUARTE, Paulo Sergio. Chega de futuro? Arte e tecnologia diante da questão expressiva. [2002]. In: DUARTE, Paulo Sergio; MARTINS, Sergio Bruno. (org.). **No mundo sem chão**: escritos sobre arte. Rio de Janeiro: Cobogó, 2023.

DUARTE, Paulo Sergio. Rosa dos ventos: posições e direções na arte contemporânea. [2005]. In: DUARTE, Paulo Sergio; MARTINS, Sergio Bruno. (org.). **No mundo sem chão**: escritos sobre arte. Rio de Janeiro: Cobogó, 2023.

DUARTE, Rodrigo. Apresentação à edição brasileira. In: ADORNO, Theodor W. **Indústria Cultural**. São Paulo: Editora Unesp, 2020.

DUARTE, Theo Costa. O Cinema Estrutural norte-americano e a reinvenção da arte minimalista. E-compós, Brasília, v.22, 2019. Disponível em : <https://www.e-compos.org.br/e-compos/article/download/1467/1921/9848> Acesso em: 21 mar. 2025

DUARTE, Theo; MOURÃO, Patrícia (orgs.). Cinema Estrutural. São Paulo: Aroeira, 2015

DUBOIS, Philippe. **Cinema, vídeo, Godard**. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

DUBOIS, Philippe. Um “efeito” na arte contemporânea. in: COSTA, Luiz Cláudio. (org.) **Dispositivos de registro na arte contemporânea**. Rio de Janeiro: Contracapa Livraria / FAPERJ, 2009.

DUNN, C. "Nós somos os propositores": vanguarda e contracultura no Brasil, 1964-1974. **ArtCultura**, [S. l.], v. 10, n. 17, 2009. Disponível em: <https://seer.ufu.br/index.php/artcultura/article/view/3229>. Acesso em: 21 jan. 2025

DURAND, José Carlos. **Arte, Privilégio e distinção: artes plásticas, arquitetura e classe dirigente no Brasil, 1985/1985**. São Paulo: Perspectiva: Editora da Universidade de São Paulo, 1989.

ELSAESSER, Thomas. **Cinema como arqueologia das mídias**. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2018.

EPSTEIN, Jean. Ampliação. in: XAVEIR, Ismail. **A experiência do cinema** (antologia). Rio de Janeiro: Edições Graal, 2003.

Estatuto. **Museu de Arte Moderna Rio de Janeiro**, Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1948. Disponível em: https://mam.rio/wp-content/uploads/2021/04/1948_MAM-Rio_Estatutos.pdf Aceso em: 09 set. 2024.

ESTEVES, Leonardo Gomes. Godard, o Grupo Dziga Vertov e a destruição do cinema. In: **V Encontro Anual da AIM ?** Associação de Investigadores da Imagem em Movimento, 2016, Lisboa. Atas do V Encontro Anual da AIM. Lisboa: AIM ? Associação de Investigadores da Imagem em Movimento, 2016. p. 268-277. Disponível em: <https://aim.org.pt/atas/indice/Atas-VEncontroAnualAIM-25.pdf> Acesso em: 5 ago. 2024.

FABRIS, Annateresa. Vídeo made in Brasil. **Folha de São Paulo**. São Paulo, 26 jun. 1977. Caderno de Domingo, p. 62.

FAVARETTO, Celso. **A contracultura, entre a curtição e o experimental**. São Paulo: n-1 edições, 2019.

FAVARETTO, Celso. **Tropicália, Alegoria, Alegria**. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2021.

- FECHINE, Yvanna. O vídeo como projeto utópico de televisão. in: MACHADO, Arlindo. **Made in Brasil**. São Paulo: Iluminuras, 2007.
- FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. **Novo Aurélio Século XXI**: o dicionário da língua portuguesa. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999.
- FERREIRA, Glória (org.) **Crítica de arte no Brasil**: temáticas contemporâneas. Rio de Janeiro: FUNARTE 2006.
- FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília. (org.) **Escritos de artistas**: anos 60/70. Rio de Janeiro: Jorge Zahar ED., 2006.
- FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecilia. (org.). **Clement Greenberg e o debate crítico**. Rio de Janeiro: FUNARTE e Jorge Zahar, 1997
- FERREIRA, Glória. **Arte como questão**: anos 70 = Art as question: the 1970s. São Paulo: Instituto Tomie Ohtake, 2009.
- FERREIRA, Jairo. **Cinema de invenção**. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2016
- FIORAVANTE, Celso. O marchand, o artista e o mercado. **Catálogo de exposição**. Curadoria de José Roberto Aguillar. São Paulo, Casa das Rosas, 2001. Disponível em: http://www.forumpermanente.org/event_pres/exposicoes/arte-contemporaneo-arco/artigos-relacionados/o-marchand-o-artista-e-o-mercado Acesso em: 08 ago. 2024.
- FOSTER, Hal et al. Questionnaire on "The Contemporary". **October**, v. 130, p. 3-124, The MIT Press, 2009.
- FOSTER, L. Matizes da cultura jovem: imagens e imaginários em torno do Festival de Cinema Amador JB/Mesbla. Estudos Históricos (Rio de Janeiro), v.34, n.72, p.30-53, jan.2021. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/eh/a/3mfx5qZsqtDqYBQK4zZwRqG/abstract/?lang=pt#> Acesso em: 13 set. 2024.
- FREIRE, Cristina (org.) **Walter Zanini**: escrituras críticas. São Paulo: Annablume: MAC USP, 2013.
- FREIRE, Cristina; LONGONI, Ana (org.). **Conceitualismo do Sul / Sur**. São Paulo: Annablume; USP-MAC; AECID, 2019.
- FREIRE, Cristina. 1974. A rede em exibição: Walter Zanini e o MAC USP. in: CAVALCANTI, Ana; OLIVEIRA, Emerson Dionísio de.; COUTO, Maria de Fátima Morethy; MALTA, Marize (org.) **Histórias da Arte em Exposições**: modos de ver e exibir no Brasil. Rio de Janeiro: Rio Book's / Faperj, 2015a.
- FREIRE, Cristina. **Arte conceitual**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2006
- FREIRE, Cristina. O presente-ausente da arte dos anos 70. in: **Anos 70**: trajetórias. São Paulo: Iluminuras: Itaú Cultural, 2005.

FREIRE, Cristina. **Poéticas do processo**: arte conceitual no museu. São Paulo: Iluminuras, 1999.

FREIRE, Cristina. **Terra incógnita**: conceitualismos da América Latina no acervo do MAC USP. São Paulo: Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo. 2015b.

FREITAS, Artur. **Arte de Guerrilha**: Vanguarda e Conceitualismo no Brasil. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2013.

FRIED, Michael. Arte e Objetividade. in: Arte & Ensaios; **Arte & Ensaios**; v. 9, n. 9 (2002): “relações entre as diversas linguagens artísticas” Rio de Janeiro: Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais - PPGAV/EBA/UFRJ Disponível em: <https://revistas.ufrj.br/index.php/ae/article/view/50126> – Acesso em: 20 jan. 2025.

FRIQUES, M. Silvestre. O inventário de Rosalind Krauss: pós-modernismo e pós-meio. In: **XXXII Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte - Direções e Sentidos da Artes, 2012**, Brasília. Anais do XXXII Colóquio CBHA 2012. Campinas: Comitê Brasileiro de História da Arte, 2012. v. 1. p. 1321-1334. Disponível em: http://www.cbha.art.br/coloquios/2012/anais/harm/manoel_silvestre.pdf Acesso em: 19 set. 2022

GALERIA RAQUEL ARNAUD. **Mesa redonda Sônia Salzstein + Ronaldo Brito com introdução e mediação de Jacopo Crivelli Visconti**. Youtube, 25 mai. 2024. Disponível em: <https://www.youtube.com/live/qfjODqFkVq4?si=NSR0YmlyCEPxx1m>. Acesso em: 31 jun. 2024

GAM (Galeria de Arte Moderna). Rio de Janeiro. N.16, 1968.

GERALDO, Sheila Cabo. Imprecisas e fragmentadas: história e arte em fotografia. in: COSTA, Luiz Cláudio. (org.) **Dispositivos de registro na arte contemporânea**. Rio de Janeiro: Contracapa Livraria / FAPERJ, 2009.

GMF. **Mostra de Arte Experimental de Filmes Super 8, Audio-Visual e Video-tape**. Rio de Janeiro: Galerie De La Maison de France, 1975.

GOGAN, Jessica (org.) **Domingos da criação**: uma coleção poética do experimental em arte e educação. Niterói: Instituto MESA, 2017.

GOULART, Sonia. Cinema e artes plásticas: os caminhos do experimental nos anos 70. In: GRAÇA, Marcos da Silva; AMARAL, Sergio Botelho; GOULART, Sonia. **Cinema brasileiro**: três olhares. Niterói: EDUFF, 1997.

GRANERO, Marcia Beatriz. **Videoarte papo #9**. Entrevistado. Analivia Cordeiro. São Paulo: Museu da Imagem e do Som de São Paulo. Disponível em: <https://www.youtube.com/live/OIUvuiWhZK0?si=kWrJfilAVpGd35pV> Acesso em: 12 nov. 2024.

GREEMBERG, Clement. Pintura “à americana” [1955]. in: FERREIRA, Glória & COTRIM, Cecília. (org.). **Clement Greenberg e o debate crítico**. Rio de Janeiro: FUNARTE e Jorge Zahar, 1997.

GREENBERG, Clement. Pintura Modernista [1960]. in: FERREIRA, Glória & COTRIM, Cecília. (org.). **Clement Greenberg e o debate crítico**. Rio de Janeiro: FUNARTE e Jorge Zahar, 1997.

GREIMAS, Algirdas Julien.; COURTÉS, Joseph. **Dicionário de Semiótica**. São Paulo: Contexto, 2008.

GROSSMANN, Martin. Apresentação: isso não é uma galeria de arte. In: O'DOHERTY, Brian. **No interior do cubo branco**: a ideologia do espaço da arte. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

GROYS, Boris. **Arte, poder**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015.

GUATARRI, Félix. Da produção de subjetividade. in: PARENTE, André. **Imagem-máquina**: a era das tecnologias do virtual. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1993.

GUATTARI, Félix. As rádios livres populares. [1978] in: GUATTARI, Félix. **A revolução molecular**. São Paulo: Ubu Editora, 2024.

GUATTARI, Félix. Towards a post-media era. [1990] in: APPRICH, Clemens; SLATER, Josephine Berry; ILES, Anthony; SCHULTZ, Oliver Lerone. (org.) **Provocative Alloys: a post-media anthology**. Luneburg: Mute & Post-media lab, Leupnhana University, 2013.

GUILBAUT, Serge. ¿Musealización del mundo o californicación de Occidente? In: GUILBAUT, Serge. **Los Espejismos De La Imagen En Los Lindes Del Siglo XXI**. Madrid, Ediciones Akal. 2009.

GUILBAUT, Serge. **How New York Stole the Idea of Modern Art**: abstract expressionism, freedom, and the cold war. Chicago: The University of Chicago Press, 1983.

GULLAR, Ferreira (org.) **Arte Brasileira Hoje**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1973.

GULLAR, Ferreira. **Cultura posta em questão**: vanguarda e subdesenvolvimento. Rio de Janeiro: Editora José Olympio, 2002.

GULLAR, Ferreira. Teoria do não-objeto [1960]. in: COCCHIARALE, Fernando; GEIGER, Anna Bella (org.). **Abstracionismo; geométrico e informal**: a vanguarda brasileira nos anos cinquenta. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1987.

GULLAR, Ferreira. **Vanguarda e Subdesenvolvimento**: ensaios sobre arte. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1978.

HEFFNER, Hernani. **Homenagem a Carlos de la Riva**. Rio de Janeiro: MAM-RIO, 2020b. Disponível em: <https://mam.rio/cinemateca/homenagem-a-carlos-de-la-riva/> Acesso em: 10 set. 2024.

HEFFNER, Hernani. **Novo Centro de Conservação da Cinemateca do MAM**. Rio de Janeiro: MAM-RIO, 2020a. Disponível em: <https://mam.rio/cinemateca/novo-centro-de-conservacao-da-cinemateca/> Acesso: 09 set. 2024.

HIGGINS, Dick. Declarações sobre a intermídia (1966) in: FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília. (org.) **Escritos de artistas: anos 60/70**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar ED., 2006.

História. ESDI (Escola Superior de Desenho Industrial – UERJ. Disponível em: <https://www.esdi.uerj.br/historia> Acesso em: 20 jan. 2025.

HORKHEIMER, Max. & ADORNO, Theodor W. **Dialética do esclarecimento: fragmentos filosóficos**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1985.

HOSNI, Cássia Takahashi. **Zona Cinza e a espacialização da imagem em movimento**: instalações audiovisuais na Bienal de São Paulo e na Biennale di Venezia. Tese (Doutorado em Arquitetura e Urbanismo) – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo. São Paulo, 2021.

HOSNI, Cassia. **O audiovisual na Bienal de São Paulo**: reflexões sobre a 13ª edição. In: MENOTTI, Gabriel (org.). Curadoria, Cinema e outros modos de dar a ver. Vitória: EDUFES, 2018. p.165 – 176

IBGE, Censo 1970, Rio de Janeiro: **IBGE**. Disponível em: <https://biblioteca.ibge.gov.br/biblioteca-catalogo.html?id=769&view=detalhes> Acesso em: 09 mai 2024.

JAMESON, Fredric. **Pós-modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio**. São Paulo: Ática, 1996.

JAREMTCHUK, Dária. **Anna Bella Geiger**: passagens conceituais. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo / Belo Horizonte: C/ Arte, 2007.

JAREMTCHUK, Dária. Espaços de resistência: MAM do Rio de Janeiro, MAC/USP e Pinacoteca do Estado de São Paulo. **Seminário Vanguarda E Modernidade Nas Artes Brasileiras**, 2005.

JAREMTCHUK, Dária. MAC do Zanini: o museu crítico do museu. In: OLIVEIRA, E. D. e COUTO, M. F. M. (org.). **Instituições da arte**. Porto Alegre, Zouk, 2013. pp.69-86

JESUS, Eduardo (Org.). **Walter Zanini**: vanguardas, desmaterialização, tecnologias na arte. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2018.

JESUS, Eduardo de. Vanguardas, desmaterialização, tecnologias na arte: as reflexões de Walter Zanini. **ARS (São Paulo)**, [S. l.], v. 21, n. 49, p. 200–234, 2023. DOI:

[10.11606/issn.2178-0447.ars.2023.216174](https://www.revistas.usp.br/ars/article/view/216174). Disponível em:
<https://www.revistas.usp.br/ars/article/view/216174>.. Acesso em: 2 jan. 2025.

JORDÃO, Fabricia. As artes visuais, as universidades e o Regime Militar Brasileiro: o caso do Núcleo de Arte Contemporânea da Universidade Federal da Paraíba (1978-1985). **ARS (São Paulo)**, [S. l.], v. 14, n. 27, p. 178–203, 2016. DOI: [10.11606/issn.2178-0447.ars.2016.117631](https://www.revistas.usp.br/ars/article/view/117631). Disponível em:
<https://www.revistas.usp.br/ars/article/view/117631>.. Acesso em: 31 jul. 2024.

JORDÃO, Fabricia. **O núcleo de arte contemporânea da Universidade Federal da Paraíba 1978/1985**. Dissertação de Mestrado. São Paulo, USP, 2012. Disponível em: <https://teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27160/tde-01032013-113125/pt-br.php> Acesso em: 31 jun. 2024.

KAC, Eduardo. **Luz & Letra**: ensaios de arte, literatura e comunicação. Rio de Janeiro: Contracapa, 2004

KELLNER, Douglas. Introdução à 2ª edição. In: MARCUSE, Herbert. **O homem unidimensional**: estudos da ideologia da sociedade industrial avançada. São Paulo: EDIPRO, 2015.

KITTLER, Friedrich. **A verdade do mundo técnico**: ensaios sobre a genealogia da atualidade. Rio de Janeiro: Contraponto, 2017.

KITTLER, Friedrich. **Gramofone, filme, typewriter**. Belo Horizonte: Editora UFMG; Rio de Janeiro: EdUERJ, 2019.

KITTLER, Friedrich. **Mídias ópticas**: curso em Berlim, 1999. Rio de Janeiro: Contraponto, 2016.

KOSUTH, Joseph. A arte depois da filosofia (1969) in: FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília. (org.) **Escritos de artistas**: anos 60/70. Rio de Janeiro: Jorge Zahar ED., 2006.

KRAUSS, Rosalind. **A Voyage on the North Sea**: art in the age of post-medium condition. London: Thames & Hudson. 1999.

KRAUSS, Rosalind. Escultura no Campo Ampliado. [1979]. In: **Arte & Ensaios**; v. 17, n. 17 (2008b). Rio de Janeiro: Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais - PPGAV/EBA/UFRJ – Disponível em:
<https://revistas.ufrj.br/index.php/ae/article/view/52118> Acesso em: 19 jan. 2025.

KRAUSS, Rosalind. **Under Blue Cup**. Massachusetts: The MIT Press, 2011.

KRAUSS, Rosalind. Vídeo: a estética do narcisismo. [1976] in: **Arte & Ensaios**; v. 16, n. 16 (2008a): Rio de Janeiro: Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais - PPGAV/EBA/UFRJ – Disponível em:
<https://revistas.ufrj.br/index.php/ae/article/view/51653> - Acesso em: 19 jan. 2025.

KUO, Michelle. Art/Tapes/22. **Artforum**, set, 2008. Disponível em:
<https://www.artforum.com/events/art-tapes-22-186099/>

KYNASTON L, McShine. **Information**. New York: The Museum of Modern Art, 1970.

LAGO, Luiz Aranha Correa do. A retomada do crescimento e as distorções do ‘milagre’, 1967-1974. in: ABREU, Marcelo de Paiva. **A ordem do progresso**: dois séculos de política econômica no Brasil. Rio de Janeiro: Elsevier, 2014.

LAUS, Harry. A vanguarda que vem aí. **Jornal do Brasil**. Rio de Janeiro, 10 abr. 1967.

LEAL, Claudio (org.). **Underground**: Luiz Carlos Maciel. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2022.

LEAVER-YAP; MOUSLEY; MEADE. Working Terms: ‘Moving Image’ History and Distribution. Walker Reader. Walker Art Center: Minneapolis, 20 maio 2014. Disponível em: <https://walkerart.org/magazine/leaver-yap-meade-sheryl-mousley/> Acesso em: 21 mar. 2025.

LE MOS, Fernando C. 1º Encontro Internacional de Vídeo-Arte de São Paulo. **Folha de São Paulo**. São Paulo, 10 dez. 1978a. Ilustrada, p. 80.

LE MOS, Fernando C. Vídeo arte canadense. **Folha de São Paulo**. São Paulo, 02 out. 1977b. Caderno de Domingo, p. 71.

LE MOS, Fernando C. Vídeo-arte: uma história que está começando. **Folha de São Paulo**. São Paulo, 26 jun. 1977a. Caderno de Domingo, p. 62.

LE MOS, Fernando C. Vou levar o Brasil à Austrália e Paris. **Folha de São Paulo**. São Paulo, 24 dez. 1978b. Ilustrada, p. 22.

LEONAM, Carlos. Carioca quase sempre. **Jornal do Brasil**. Rio de Janeiro 4 de maio, 1967

LEVIN, Thomas Y. Iconology at the Movies: Panofsky's Film Theory. **The Yale Journal of Criticism**, v. 9, n. 1, p. 27-55, 1996.

LIPPARD, Lucy. **Six years**: the dematerialization of the art object from 1966 to 1972... Los Angeles: University of California Press, 1997.

LONDON, Barbara. **Video Art**: The first fifty Years. New York: Phaidon Press, 2020.

LOPES, Adélia Maria. Jackson Ribeiro. **Revista Nicolau**, Ano. 2, n. 17. Curitiba: nov. 1988. Disponível em: https://www.bpp.pr.gov.br/sites/biblioteca/arquivos_restritos/files/migrados/File/af_nicolau17.pdf Acesso em: 30 dez. 2024.

LOPES, Almerinda da Silva. A Sexta Edição da Jovem Arte Contemporânea: do incentivo às novas poéticas experimentais à inconsistência do discurso crítico. **MODOS**. Revista de História da Arte. Campinas, v.1, n.1, p. 154-174, jan. 2017. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/mod/article/view/8662254>. Acesso em: 31 out. 2024.

- LOPES, Fernanda; Predebon, Aristóteles A. (org.) **Francisco Bittencourt: arte-dinamite**. Rio de Janeiro: Tamanduá Arte, 2016.
- LOPES, Fernanda. **A experiência Rex: "Éramos o time do Rei"**. São Paulo: Alameda, 2009.
- LOPES, Fernanda. **Área experimental: lugar, espaço e dimensão do experimental na arte brasileira dos anos 1970**. São Paulo: Prestígio Editorial, 2013.
- LUZ, Celina. Vergara o Ciclo múltiplo do trabalho de arte. **Jornal do Brasil**. Rio de Janeiro, n.00105, 3 ago. 1972. Caderno B, p.5
- MAC/USP. **1ª Exposição Jovem Arte contemporânea**. São Paulo: Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, 1967.
- MAC/USP. **2ª Exposição Jovem Arte contemporânea**. São Paulo: Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, 1968.
- MAC/USP. **3ª Exposição Jovem Arte contemporânea**. São Paulo: Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, 1969.
- MAC/USP. **4ª Exposição Jovem Arte contemporânea**. São Paulo: Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, 1970.
- MAC/USP. **5ª Exposição Jovem Arte contemporânea**. São Paulo: Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, 1971.
- MAC/USP. **6ª Exposição Jovem Arte contemporânea**. São Paulo: Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, 1972.
- MAC/USP. **7ª Exposição Jovem Arte contemporânea**. São Paulo: Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, 1973.
- MAC/USP. **8ª Exposição Jovem Arte contemporânea**. São Paulo: Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, 1974a.
- MAC/USP. **Boletim Informativo nº 337**. São Paulo: Museu de Arte contemporânea da Universidade de São Paulo, 08 jun. 1977a
- MAC/USP. **Boletim Informativo nº 350**. São Paulo: Museu de Arte contemporânea da Universidade de São Paulo, 08 jun. 1977b
- MAC/USP. **Boletim Informativo nº 361**. São Paulo: Museu de Arte contemporânea da Universidade de São Paulo, 27 set. 1977c
- MAC/USP. **Boletim Informativo nº 377**. São Paulo: Museu de Arte contemporânea da Universidade de São Paulo, 07 dez. 1977d
- MAC/USP. **Prospectiva 74**. São Paulo: Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, 1974b.

MACDONALD, Scott. De repente, uma paixão Sem Título #1: Dance of Leitfossil de Carlos Adriano. **Rebeca** Ano 4, Edição 8, 2015. Disponível em: <https://rebeca.socine.org.br/1/article/view/363> Acesso em 03 nov. 2024.

MACHADO JR., Rubens. **Marginália 70**: o experimentalismo no super-8 brasileiro. São Paulo: Itaú Cultural, 2001.

MACHADO JR., Rubens. Agripina é Roma-Manhattan, um belo quase-filme de HO. **ARS** (São Paulo), [S. l.], v. 15, n. 30, p. 161-180, 2017. DOI: 10.11606/issn.2178-0447.ars.2017.138454. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/ars/article/view/138454>. Acesso em: 19 jan. 2025.

MACHADO, Arlindo. **A arte do vídeo**. São Paulo: Brasiliense, 1990.

MACHADO, Arlindo. **A televisão levada a sério**. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2000.

MACHADO, Arlindo. Apresentação. in: MELLO, Christine. **Extremidades do vídeo**. São Paulo: Editora Senac, 2008b.

MACHADO, Arlindo. Arte e mídia: aproximações e distinções. **Revista Galáxia**. N.4, 2002

MACHADO, Arlindo. **Arte e mídia**. Rio de Janeiro: Zahar, 2007b.

MACHADO, Arlindo. As linhas de força do vídeo brasileiro. In: MACHADO, Arlindo. (org.) **Made in Brasil**: três décadas do video brasileiro. São Paulo: Iluminuras, 2007a.

MACHADO, Arlindo. As três gerações do vídeo Brasileiro. **Sinopse**: revista de cinema, v. 3, n. 7. São Paulo: CINUSP, 2001. Disponível em: http://200.144.255.199/publicacoes/revista_sinopse Acesso em: 20 set. 2022.

MACHADO, Arlindo. **Made in Brasil**: três décadas de vídeo brasileiro. São Paulo: Iluminuras / Itaú Cultural, 2007a.

MACHADO, Arlindo. O Cinema e a condição pós-midiática. in: MACIEL, Kátia (org.) **Cinema sim**: narrativas e projeções / ensaios e reflexões. São Paulo. Itaú Cultural, 2008a.

MACHADO, Arlindo. **Pré-cinemas & Pós-cinemas**. Campinas: Papirus, 1997.

MACIEL, Kátia (org.) **Cinema sim**: narrativas e projeções / ensaios e reflexões. São Paulo. Itaú Cultural, 2008.

MACIEL, Katia (org.) **Transcinemas**. Rio de Janeiro: Contracapa, 2017.

MACIEL, Katia & REZENDE, Renato. **Poesia e videoarte**. Rio de Janeiro: FUNARTE e Editora Circuito, 2013.

MACIEL, Katia. Transcinemas. [2009] In: MACIEL, Katia (org.) **Transcinemas**. Rio de Janeiro: Contracapa, 2017.

MAIA, Ana Maria. **Arte-veículo**: intervenções na mídia de massa brasileira. Recife: Editora Aplicação, 2015.

MALASARTES, n.01, set. / out. / nov. 1975

MALASARTES, n.03, abril. / maio. / jun. 1976

MALMACEDA, Luise Boeno. A videoarte na XII Bienal de São Paulo: Institucionalização de um novo meio. In: FREIRE, Cristina (org.). **Escrita da história e (re)construção das memórias**: arte e arquivos em debate. São Paulo: Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, 2016.

MANESCHY, Orlando; FELICISSIMO DE CAMARGO LIMA, Ana Paula (org.) **Já! Emergências contemporâneas**. Belém: EDUFPA / Mirante – Território móvel, 2008.

MANUEL, Antonio. **A arma fálica**. Rio de Janeiro: RIOARTE, 1995.

MARA, Alberto. Video-arte em debate: três artistas se defendem criticando quem os ataca. Herkenhoff: um projeto ligado ao jornal; Cocchiarelli: é preciso repensar a linguagem; Anna Bella Geiger; o equívoco dos definidores. **O Globo**. Rio de Janeiro, 11 jun. 1977. p. 33

MARCUSE, Herbert. Algumas implicações sociais da tecnologia moderna. [1941] In: MARCUSE, Herbert. **Tecnologia, guerra e fascismo**. São Paulo: Editora da Unesp, 1999.

MARCUSE, Herbert. **O homem unidimensional**: estudos da ideologia da sociedade industrial avançada. São Paulo: EDIPRO, 2015.

MARI, M. O debate sobre a crise do condicionamento artístico: arte conceitual no Brasil (1964-1975). **Sociologia & Antropologia**, v.12, n.2, 2022

MARI, Marcelo. **Ferreira Gullar e a crise da vanguarda brasileira** – artes visuais, imperialismo e periferia capitalista (1962-1969), *Artelogie* [En ligne], 8 | 2016, mis en ligne le 26 janvier 2016, consulté le 21 septembre 2022 DOI: <https://doi.org/10.4000/artelogie.479>. Disponível em: <http://journals.openedition.org/artelogie/479> - Acesso em: 20 jan. 2022.

MARI, Marcelo. **Ferreira Gullar**: crítico de arte (1950-1971). Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 2023.

MARINETTI, F.T., et al. La Cinématographie Futuriste. IN: NOGUEZ, Dominique. **Cinema**: théorie, lectures Paris: Klincksieck, 1978.

MARTINS, Sergio Bruno. ‘Popau Brasil’: Pop, realismo e subdesenvolvimento em 1967. OSORIO, Luiz Camilo; GOGAN, Jessica. Flipping / **Revisitando Pop**: estética e política nas américas 1967 -2017. Niterói-RJ: Instituto MESA, 2018.

MARTINS, Sergio Bruno. **Arte negativa para um país negativo: Antonio dias entre o Brasil e a Europa**. São Paulo: Ubu Editora, 2023.

MARTINS, Sergio Bruno. **Constructing an Avant-Garde: art in Brazil 1949-1979**. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, 2013.

MATTA, Gordon (19 mai. 1971) in: RANGEL, Gabriela; CUEVAS, Tatiana. (org.) **Gordon Matta-Clark: desfazer o espaço**. São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 2010.

MCLUHAN, Marshall & FIORE, Quentin. **Meio são as massa-gens(o)**. Rio de Janeiro: Record, 1969.

MCLUHAN, Marshall **Os meios de comunicação: como extensões do homem**. [1964] São Paulo: Editora Pensamento – Cultrix, 2006.

MELLO, Christine. **Extremidades do vídeo**. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2008.

MELLO, Christine. Corpo e vídeo em tempo real [2006] In: FERREIRA, Glória. **Crítica de arte no Brasil: temáticas contemporâneas**. Rio de Janeiro: Funarte, 2006.

MELLO, Christine. Experiências com o vídeo no Brasil anos 50-60: Carvalho, Oiticica e Duke Lee. in: GERALDO, Sheila Cabo (org.) **Trânsito entre arte e política**. Rio de Janeiro: Quartet, 2012

MELLO, Christine. Extremidades: leituras entre arte, práticas midiáticas e experiência contemporânea in: BAMBOZZI, Lucas; PORTUGAL, Demétrio (Orgs.) **O Cinema e seus outros: manifestações expandidas do audiovisual**. São Paulo: Equador: AVXLab – Laboratório de Audiovisual, 2019.

MELO, Izabel de Fátima Cruz. **Cinema é mais do que filme: uma história das Jornadas de Cinema da Bahia (1972-1978)**. Salvador: EDUNEB, 2016

MENDES, Adilson. (Org.) **Encontros: Ismail Xavier**. Rio de Janeiro: Beco do Azogue, 2009.

MERLIN, Nelson. Coincidências desta Bienal. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 18 out. 1975b. Ilustrada, p. 29.

MERLIN, Nelson. O protesto da arte dos EUA. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 17 out. 1975a. Ilustrada, p. 37.

MICHAUD, Philippe-Alain. **Aby Warburg e a imagem em movimento**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.

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

MINERVINO, Luiz Eduardo de Camargo. Cinemateca reinaugurada: a história do maior acervo de cinema do país. **Revista Esquinas**, 18 mai. 2022. Disponível em: <https://revistaesquinas.casperlibero.edu.br/arte-e-cultura/cinema/cinemateca-reinaugurada-a-historia-do-maior-acervo-de-cinema-do-pais/> Acesso: 09 set.2024.

MIRANDA, Ricardo; PEREIRA, Carlos Alberto M. **O Nacional e o Popular na Cultura Brasileira**: Televisão as imagens e os sons: no ar, o Brasil. São Paulo: Brasiliense 1983.

MIYADA, Paulo. (org.) **AI-5 50 anos**: ainda não terminou de acabar. São Paulo: Instituto Tomie Ohtake, 2019.

MOARIS, Frederico. (Áudio-Visuais), 1973. In: PECCININI, Daísy Valle Machado. **Arte novos meios**: multimeios: Brasil'70:80. São Paulo: Fundação Armando Alvares Penteado, 2010.

MORAES, Fernando. **Chatô**: o rei do Brasil, a vida de Assis Chateaubriand. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

MORAIS, Frederico **Depoimentos de uma geração 1969-1970**. Rio de Janeiro: Galeria de arte BANERJ, 1986.

MORAIS, Frederico. A vídeo-arte e os circuitos alternativos. **O Globo**, Rio de Janeiro, 21 jul. 1976. Segundo Caderno. p.44.

MORAIS, Frederico. **Artes plásticas**: a crise da hora atual. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1975.

MORAIS, Frederico. *Contra a arte afluyente*: o corpo é o motor da obra. **Revista de Cultura Vozes**, Petrópolis, ano 64, v. 64, n. 1, jan./fev. 1970 – Disponível em: <https://icaa.mfah.org/s/es/item/1110685#c=&m=&s=&cv=&xywh=-1116%2C0%2C3930%2C2199> – Acesso: 20 jan. 2025.

MORAIS, Frederico. **Cronologia das artes plásticas no Rio de Janeiro, 1816-1994**. Rio de Janeiro: top books, 1995.

MORAIS, Frederico. Revisão / 69-1. **Diário de Notícias**. Rio de Janeiro, 1 jan. 1970a, 2ª Seção, p.3.

MORAIS, Frederico. Revisão / 69-2: a nova cartilha. **Diário de Notícias**. Rio de Janeiro, 6 jan. 1970b, 2ª Seção, p.3

MORAIS, Frederico. Vídeo-arte: revolução cultural ou um título a mais no currículo dos artistas? **O Globo**, Rio de Janeiro, 29 jan. 1976. Segundo Caderno

MORAIS, Frederico. Vídeo-arte: tempo e contratempo. **O Globo**, Rio de Janeiro, 10 fev. 1976. Segundo Caderno. p.31.

MOURÃO Patrícia; DUARTE, Theo. (org.) **Cinema estrutural**. Rio de Janeiro: Aroeira, 2015.

MOURÃO Patrícia. (org.) **Jonas Mekas**. São Paulo: Centro Cultural Banco do Brasil; Pró-reitoria de Cultura e Extensão Universitária – USP, 2013.

MURAT, Rodrigo. **Antonio Carlos da Fontoura: espelho da alma**. São Paulo: Imprensa Oficial, 2008.

MURPHY, Benjamin. **An “intermedia revolution”**: audiovisual experimentation at the centro de arte y comunicación. New York: ISLA (Institute for Studies on Latin American Art) Disponível em: <https://islaa.org/explore/an-intermedia-revolution-audiovisual-experimentation>. Acesso: 18 out. 2024.

NAVES, Rodrigo. As duas vidas de Clement Greenberg in. GREENBERG, Clement. **Arte e Cultura**. São Paulo: Editora Ática, 1966.

NETTO, Dionísio Dias Carneiro. Crise e esperança, 1974-1980. In: ABREU, Marcelo de Paiva. **A ordem do progresso: dois séculos de política econômica no Brasil**. Rio de Janeiro: Elsevier, 2014.

NOGUEZ, Dominique **Cinema** : théorie, lectures Paris: Klincksieck, 1978.

NOVA OBJETIVIDADE BRASILEIRA. Rio de Janeiro: Museu de Arte Moderna Rio de Janeiro, 1967.

O'DOHERTY, Brian. **No interior do cubo branco: a ideologia do espaço da arte**. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

OITICICA FILHO, Cesar (org.). **Hélio Oiticica: o museu é o mundo**. Rio de Janeiro: Beco do Azogue, 2011.

OITICICA, Hélio. **[Correspondência]** Destinatário: Carlos Vergara. Nova York, 27 maio 1971b. Documento PHO:1141/71

OITICICA, Hélio. **[Correspondência]**. Destinatário: Ângela Oiticica. Londres, 16 dez. 1969a. Documento PHO: 0999/69

OITICICA, Hélio. **[Correspondência]**. Destinatário: Aracy Amaral. Nova York, 16 abr. 1973. 1 carta. in: AMARAL, Aracy; CRUZ, Roberto Moreira S. (org.) ExpoProjeção 1973 -2013. São Paulo: Sesc Pinheiros, 2013b.

OITICICA, Hélio. **[Correspondência]**. Destinatário: Aracy Amaral. Nova York, 14 jun. 1973. 1 carta. in: AMARAL, Aracy; CRUZ, Roberto Moreira S. (org.) ExpoProjeção 1973 -2013. São Paulo: Sesc Pinheiros, 2013b.

OITICICA, Hélio. **[Correspondência]**. Destinatário: Duda Machado. Nova York, 06 mar. 1974. 1 carta. Documento PHO: 1382/74

OITICICA, Hélio. **[Correspondência]**. Destinatário: Família Tropicália. Rio de Janeiro: 05 jun. 1970. Papel carta. Documento PHO:0747/70.

OITICICA, Hélio. **[Correspondência]**. Destinatário: Lygia Clark. Londres, 27 jun. 1969b. Documento PHO 0829/69

OITICICA, Hélio. **[Correspondência]**. Destinatário: Raymundo Amado. Nova York, 17 fev. 1971a. Documento PHO 1094/71

OITICICA, Hélio. **Aspiro ao grande labirinto**. Rio de Janeiro: Rocco, 1986.

OITICICA, Hélio. Brasil Diarréia, [1981]. in: FERREIRA, Glória (org.). **Crítica de arte no Brasil**: temáticas contemporâneas. Rio de Janeiro: Funarte, 2006a.

OITICICA, Hélio. Casa Dos Comuns. [1967]. In OITICICA FILHO, Cesar (org.). **Hélio Oiticica**: o museu é o mundo. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2011.

OITICICA, Hélio. **Conglomerado Newyokaises**. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2013a.

OITICICA, Hélio. Esquema geral da Nova Objetividade. [1967] in: Ferreira, Glória; COTRIM, Cecília. (org.) **Escritos de artistas**: anos 60/70. Rio de Janeiro: Zahar, 2006b.

OITICICA, Hélio. Experimentar o experimental [1972] in: OITICICA FILHO, Cesar (org.). **Hélio Oiticica**: o museu é o mundo. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2011.

OITICICA, Hélio. O aparecimento do supra-sensorial na arte brasileira. [1967] in: OITICICA FILHO, Cesar (org.). **Hélio Oiticica**: o museu é o mundo. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2011

OITICICA, Hélio. **Texto para publicação**. Londres 01 jan. 1969c. Documento PHO: 0365/69.

OLEKSIK, Peter. Digitizing MoMA's Video Collection. New York: **Inside/Out A MoMA Blog**. 8 abr. 2015. Disponível em: https://www.moma.org/explore/inside_out/2015/04/08/digitizing-momas-video-collection/ Acesso em: 19 out. 2024

OLIVA, Waldyr. Reitor da USP explica as demissões. **Folha de São Paulo**. São Paulo, 16 mar. 1978. p. 43.

OLIVEIRA, Emerson Dionisio Gomes. Antonio Dias: Política e instituição nos anos de 1970. In: **22º Encontro Nacional Anpap**. Belém: Pará, 2013. Disponível em: <https://anpap.org.br/anais/2013/simposios/01/Emerson%20Dionisio%20Gomes%20de%20Oliveira.pdf> Acesso em 08 ago. 2024.

OMAR, A. Cinema, vídeo e tecnologias digitais: as questões do artista. **Revista USP**, [S. l.], n. 19, p. 137-145, 1993. DOI: 10.11606/issn.2316-9036.v0i19p137-145. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/revusp/article/view/26889>. Acesso em: 19 set. 2022.

ORTIZ, Renato. **A moderna tradição brasileira**. São Paulo: Brasiliense, 2001.

OSBORNE, P. Arte contemporânea é arte pós-conceitual. **REVISTA POIÉSIS**, v. 17, n. 27, p. 39-54, 25 set. 2018. Disponível em: <https://periodicos.uff.br/poiesis/article/view/22770> Acesso em: 20 jan. 2025.

OSBORNE, Peter. **Anywhere Or Not At All: Philosophy Of Contemporary Art**. London: Verso, 2013.

OSORIO, Luiz Camillo. A relação construtiva entre a arte e o design. **Jornal O Globo**. Rio de Janeiro, 17 abr. 2008. Segundo Caderno, p.2

OSORIO, Luiz Camilo; GOGAN, Jessica. **Flipping / Revisitando Pop: estética e política nas américas 1967 -2017**. Niterói-RJ: Instituto MESA, 2018.

PALADINO, Luiza Mader. **Conceitualismos em trânsito: intercâmbios artísticos entre Brasil e Argentina na década de 1970 - MAC USP e CAYC**. 2015. Dissertação (Mestrado em Estética e História da Arte) - Estética e História da Arte, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015. [doi:10.11606/D.93.2016.tde-27012016-132242](https://doi.org/10.11606/D.93.2016.tde-27012016-132242). Acesso em: 2022-09-20.

PALADINO, Luiza Mader. Intercâmbios institucionais: a trajetória de Jorge Glusberg no Brasil. in: caiana. n.9 (2016): Buenos Aires: **Revista de História del Arte y Cultura Visual del Centro Argentino de Investigadores de Arte CAIA** – Disponível em: <https://caiana.caiana.com.ar/articulo/2016-2-09-a01/> - Acesso: 21 out. 2022.

PALADINO, Luiza Mader. Trajetórias expositivas: Grupo de los Trece no Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo. **Revista Caiana**, n.11, 2017. Disponível em: https://caiana.caiana.com.ar/dossier/2017-2-11-d09/#_ftnref19 Acesso em: 11 nov. 2024.

PANOFISKY, Erwin. Estilo e Mídia no Cinema. In: PANOFISKY, Erwin. **Três Ensaios Sobre Estilo**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2024.

PANOFISKY, Erwin. Style and Medium in the Motion Pictures, in: TALBOT, Daniel. **Film: an anthology**. Berkely: University of California Press, 1966.

PANOFISKY, Erwin. **Três Ensaios Sobre Estilo**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2024.

PAPE, Lygia. **Lygia Pape: entrevista a Lúcia Carneiro e Ileana Pradilla**. Rio de Janeiro: Nova Aguillar, 1998.

PAPE, Lygia. Lygia Pape: **Espaço Imantado**. São Paulo: Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2012.

PAPE, Lygia. Cinema Marginal. in: PUPPO, Eugênio (org.). **Cinema Marginal Brasileiro e suas Fronteiras: filmes produzidos nos anos de 1960 e 1970**. São Paulo. Heco Produções LTDA, 2012.

PARENTE, André; MACIEL, Katia (org.). **Letícia Parente**. Rio de Janeiro: +2 editora, 2011.

PARENTE, André; PARENTE, Lucas. **Passagens entre fotografia e cinema na arte brasileira**. Rio de Janeiro: +2 Editora, 2015.

PARENTE, André. A forma cinema. Variações e rupturas. in: MACIEL, Katia (org.) **Transcineamas**. Rio de Janeiro: Contracapa, 2017.

PARENTE, André. Cinema de vanguarda, Cinema Experimental e Cinema de Dispositivo. In: COCCHIARALE, Fernando. **Filmes de artista: Brasil 1965-80**. Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria / Metropolis Produções Culturais, 2007.

PARENTE, André. **Cinemáticos: Tendências do Cinema de Artista no Brasil**. Rio de Janeiro: +2 Editora, 2013.

PARENTE, André. **Imagem-máquina: a era das tecnologias do virtual**. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1993.

PARENTE, André. Marca Registrada: vídeo e registro na obra de Letícia Parente. In: COSTA, Luiz Cláudio. (org.) **Dispositivos de registro na arte contemporânea**. Rio de Janeiro: Contracapa Livraria / FAPERJ, 2009.

PARIKKA, Jussi. **O que é arquivologia das mídias?** Rio de Janeiro: EdUERJ, 2021

PAULA; Betse de. CHEUICHE, Jacques. **Luz e Sombra: fotógrafos do cinema brasileiro**. Episódio Luiz Carlos Barreto: o revolucionário. 26 minutos. Produção Aurora Cinematográfica, 2016.

PECCININI. Daisy Valle Machado. **Arte novos meios: multimeios: Brasil '70/ 80**. São Paulo: Fundação Armando Alvares Penteado, 2010.

PEDROSA, Mario. Do Pop americano ao sertanejo Dias Rio de Janeiro: **Correio da Manhã**, 29 de out., 1967.

PEDROSA, Mario. A bienal de cá para lá [1970] in: GULLAR, Ferreira. (org.) **Arte Brasileira Hoje**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1973.

PEDROSA, Mario. A Crise do condicionamento Artístico [1966] in: ARANTES, Otília (org.). **Política das Artes**. São Paulo: Editora Universidade de São Paulo, 1995.

PEDROSA, Mário. **Arte Ensaios: Mário Pedrosa**. São Paulo: Cosac Naify, 2015.

PEDROSA, Mario. Discurso aos Tupiniquins ou Nambás [1975] in: ARANTES, Otília (org.). **Política das Artes**. São Paulo: Editora Universidade de São Paulo, 1995.

PEDROSA, Mário. **Mundo, Homem, arte em crise**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1975.

PEDROSA, Mario. O “bicho-da-seda” na produção de massa [1967] in: ARANTES, Otília (org.). **Política das Artes**. São Paulo: Editora Universidade de São Paulo, 1995.

PEDROSA, Mario. O corpo é a obra. [1970] in: OITICICA FILHO, Cesar (org.). **Encontros**: Mario Pedrosa. Rio de Janeiro: Azougue editorial, 2014.

PEDROSA, Vera. Aprender a ver. **Correio da Manhã**. Rio de Janeiro, 19 out. 1968b, Segundo Caderno, p.2

PEDROSA, Vera. Debate: Lygia. **Correio da Manhã**. Rio de Janeiro, 13 jun. 1968a, Segundo Caderno, p.2

PEGURIER, Eduardo. População urbana ultrapassou a rural. Rio de Janeiro: **O Eco**. 30 mai.2007. Disponível em: <https://oeco.org.br/colunas/17187-oeco-22312/#:~:text=Nos%20EUA%2C%20a%20popula%C3%A7%C3%A3o%20urbana,%C3%A1pice%20do%20processo%20de%20urbaniza%C3%A7%C3%A3o>. Acesso em: 16 de abril de 2024.

PEQUENO, Fernanda. Abjeção e erotismo como procedimentos críticos em trabalhos pós-neoconcretos de Lygia Pape. Rio de Janeiro: **Arte & Ensaios** n.33 ano 2017. Disponível em: <https://revistas.ufrj.br/index.php/ae/article/view/11086>

PERREIRA, Miguel. O Columbianum e o cinema brasileiro. **Revista Alceu**, v.8, n.15, p.127-142, 2007

PIERCE, Charles Sanders. **Semiótica**. São Paulo: Perspectiva, 2005.

PIGNATARI, Décio. **Contracomunicação**. 3.ed.rev. Cotia: Ateliê Editorial, 2004.

PIGNATARI, Décio. Teoria da Guerrilha Artística. In: PIGNATARI, Décio. **Contracomunicação**. 3.ed.rev. Cotia: Ateliê Editorial, 2004.

PINHEIRO, Bernardo; ROSSI, Pedro. (dir.) **Rubens Gerchman com a demissão no bolso**. 39 minutos. Produção: Instituto Rubens Gerchman, 2014. Disponível em: <https://youtu.be/CIOQmV14Izo?si=7hrlFzNmV-AwAaY3> Acesso: 12 ago. 2024.

PINTO, Matheus Gomes Reis. Estilo e meio nas imagens em movimento. **Cognitio-Estudos: revista eletrônica de filosofia**, v. 16, n. 1, p. 128-141, 2019. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/index.php/cognitio/article/view/41090> Acesso: 27 ago.2024

PIRES, A. C. de A.; TANUS, G.; SCHETTINI, F. Por dentro do caleidoscópio: história e memória político-cultural em Manhã cinzenta, de Olney São Paulo. **Veredas: Revista da Associação Internacional de Lusitanistas**, [S. l.], n. 27, p. 104–122, 2018. DOI: 10.24261/2183-816x0627. Disponível em: <https://revistaveredas.org/index.php/ver/article/view/482>. Acesso em: 10 set. 2024.

PONTUAL, Roberto. As mostras prestam vassalagem. Sistema de arte em questão. O que Fazer?. **Arte Hoje**. n.08 Rio de Janeiro, fev. 1978. Disponível em: <https://icaa.mfah.org/s/es/item/1111082#c=&m=&s=&cv=&xywh=-1334%2C-149%2C4367%2C2444> Acesso em: 30 dez. 2024.

PONTUAL, Roberto. Da fotografia ao vídeo-tape: detendo a imagem em movimento. **Jornal do Brasil**, 7 jan. 1975. Caderno B.

PONTUAL, Roberto. Vídeo-Evidente [1975]. In: PUCU, Izabela; MEDEIROS, Jacqueline. (org.) **Roberto Pontual**: obra crítica. Rio de Janeiro, Beco do Azougue, 2013.

PUPPO, Eugênio (org.). **Cinema Marginal Brasileiro e suas Fronteiras**: filmes produzidos nos anos de 1960 e 1970. São Paulo. Heco Produções LTDA, 2012.

QUEMIN, Alain. The market and museums: the increasing power of collectors and private galleries in the contemporary art world. **Jornal of Visual Art Practice**, V.19, N.3, 2020 p.211-224. Doi: <https://doi.org/10.1080/14702029.2020.1804705>

QUENTAL, José. A vez do Rio: a criação da Cinemateca do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. In: **Arquivo em Cartaz**, Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, 2015.

RADIN, Bem-Fino. Art and Obsolescence Podcast: Episode 047 Stuart Corner. Entrevistado: CORNER, Stuart. New York, n.47, 9 ago. 2022 Disponível em: <https://www.artandobsolescence.com/episodes/047-stuart-comer> - Acesso em: 20 set. 2022.

RAMOS, Fernão Pessoa. **Cinema marginal**: (1968/1973): a representação em seu limite. São Paulo: Brasiliense, 1987

RAMOS, Fernão Pessoa. **Mas afinal, o que sobrou do cinema?** A querela dos dispositivos e o eterno retorno do fim. *Galaxia* (São Paulo, Online), n. 32, p. 38-51, ago. 2016.

RAMOS, Fernão Pessoa. **Nova história do cinema brasileiro**. Volume 2. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2018.

RAMOS, Guiomar; MURARI, Lucas. Fragmentos de uma História do Cinema Experimental Brasileiro. In: RAMOS, Fernão Pessoa (org.) **Nova História do Cinema Brasileiro**. São Paulo: Edições SESC São Paulo 2018.

RANCIÈRE, Jacques. **A fábula cinematográfica**, Campinas, SP: Papyrus, 2013

RANCIÈRE, Jacques. **As distâncias do cinema**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

RANCIÈRE, Jacques. **O destino das imagens**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

REES, A.L. **History of Experimental Film & Video**. London: British Film Institute, 1999.

REIS, Paulo. Nova Objetividade Brasileira: Posicionamentos da vanguarda. **MODOS: Revista de História da Arte**, Campinas, SP, v. 1, n. 3, p. 98–114, 2017. DOI: 10.24978/mod.v1i3.867. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/mod/article/view/8662243> Acesso em: 21 out. 2024.

REIS, Paulo. Propostas para uma crise. in: Cavalcanti, Ana; Oliveira, Emerson Dionísio de; Couto, Maria de Fátima Morethy; Malta, Marize. **Histórias da arte em exposições: Modos de ver e exibir no Brasil**. Rio de Janeiro: Rio Books / FAPESP, 2015.

REMIER. **Ivan Cardoso: o mestre do terror**. São Paulo: Imprensa Oficial, 2008.

RIBEIRO, Marília Andrés. Arte e política no Brasil: a atuação das neovanguardas nos anos 60. In: FABRIS, Annateresa. (org.) **Arte & Política: algumas possibilidades de leitura**. Belo Horizonte: C/Arte, 1998.

RIDENTI, Marcelo. **Em busca do povo brasileiro: artistas da revolução, do CPC à era da TV**. São Paulo: Editora Unesp, 2014.

ROCHA, Flávio Rogério. O GRIFE: Grupo dos Realizadores Independentes de Filmes Experimentais. in: SILVA NETO, Antônio Leão da. **Super 8 no Brasil, um sonho de cinema**. São Bernardo do Campo, SP: Ed. Do Autor, 2017.

ROCHA, Glauber. Estética da Fome. In: COHN, Sergio; CAETANO, Daniel. (org.) **Cadernos de Cinema – Cinema Novo** Rio de Janeiro: Beco do Azougue Editorial, 2021

ROCHA, Glauber. Glauber Rocha: **Revisão crítica do cinema brasileiro**. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

ROCHA, Juliana. Minha História: Jom Tob Azulay, Filho Pródigo. São Paulo: **Folha de São Paulo**, 08 de março de 2011. Disponível em:
<https://www1.folha.uol.com.br/fsp/poder/po0803201108.htm>- Acesso em: 20 set. 2022

RUSH, Michael. **Novas mídias na arte contemporânea**. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

SALZSTEIN, Sônia. Radicalidade na experiência moderna brasileira do século XX: um capítulo que se encerra. in: OSORIO, Luiz Camilo; GOGAN, Jessica. Flipping / **Revisitando Pop: estética e política nas américas 1967 -2017**. Niterói-RJ: Instituto MESA, 2018.

SALZSTEIN. Sônia. **Iole de Freitas, anos 70: imagem como presença**. São Paulo: IMS, 2023.

SANT'ANNA, Sabrina Marques Parracho. **Construindo a memória do futuro: uma análise da fundação do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2011.

SANTAELLA, Lucia; NOTH, Winfried. **Introdução à semiótica**. São Paulo: Paulus, 2021.

SANTOS, Leonardo Nones. **Arte na era da condição pós-meio: Estudo e tradução de Rosalind Krauss**. 2019. Dissertação (Mestrado em Teoria, Ensino e Aprendizagem) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2019.
[doi:10.11606/D.27.2019.tde-25022021-135047](https://doi.org/10.11606/D.27.2019.tde-25022021-135047). Acesso em: 19 jan. 2025.

SANTOS, Thais Assunção. **Escola de Arte Brasil, depois dos dois pontos** – uma experiência artística (e social) depois de 1968. Dissertação (Mestrado) Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da universidade de São Paulo. Departamento de História. São Paulo, 2012.

SCHEMBERG, Mário. Na hora de se fazer a avaliação (1977) in: FERREIRA, Glória. **Crítica de Arte no Brasil**: temáticas contemporâneas. Rio de Janeiro: Funarte, 2006.

SCHENBERG, Mário. Arte e tecnologia. in: GULLAR, Ferreira. (org.) **Arte Brasileira Hoje**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1973.

SCHNEIDER, Ira; BERYL, Korot. **Video art**: an anthology. New York: Hardcourt Brace Jovanovich, 1976.

SCHROEDER, Caroline Saut. Considerações sobre a atuação de Mário Schenberg na X Bienal de São Paulo. **Revista de História da Arte e da Cultura**, Campinas, SP, n. 19, p. 159–173, 2021. Disponível em: <https://econtents.bc.unicamp.br/inpec/index.php/rhac/article/view/15275>. Acesso em: 6 nov. 2024

SCHROEDER, Caroline Saut. **Contra-arquivo: os rastros do boicote a Bienal de São Paulo (1969)**. Tese Doutorado. Disponível em: <https://pergamumweb.udesc.br/acervo/141244> Acesso em: 20 jan. 2025

SCHWARZ, Roberto. **Ao Vencedor as batatas**: forma literária e processo social nos inícios do romance brasileiro. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2012.

SCHWARZ, Roberto. Cultura e política, 1964-1969. in: SCHWARZ, Roberto. **O pai de família e outros estudos**. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

SCHWARZ, Roberto. **O pai de família e outros estudos**. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

SCHWARZ, Roberto. **Seja como for**: entrevistas, retratos e documentos. São Paulo: Editora 34, 2019.

SCHWARZ, Roberto. Verdade Tropical: um percurso de nosso tempo. in: SCHWARZ, Roberto. **Martinha versus Lucrécia**: ensaios e entrevistas. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

SCOVINO, Felipe; TJABBES, Pieter. **Abraham Palatnik**: a reinvenção da pintura. São Paulo: Art Unlimited, 2021.

SCOVINO, Felipe. Rostos em suspenso: marcos iniciais da videoarte no Brasil. in: **Arte & Ensaios**; v. 26, n. 39 (2020): Artes e Política. Rio de Janeiro: Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais - PPGAV/EBA/UFRJ doi: <https://doi.org/10.37235/ae.n39.3> Disponível em: <https://revistas.ufrj.br/index.php/ae/article/view/0000-0003-3308-9382> – Acesso em: 19 jan. 2025

Sem Frescura: Entrevistador: Paulo César Pereio. Entrevistado: Angelo de Aquino. Direção Lara Velho. Canal Brasil. Ano 2004 Disponível: <https://youtu.be/2BGh9QfMIw8> - Acesso em: 20 jan. 2025

SFAT, Dina. Entrevistado: Analivia Cordeiro. **Dina: mil e uma histórias.** São Paulo, 1981. Disponível em: <https://youtu.be/hreAQXd7hAc?si=pO5xSGtL9mQilqZ-> Acesso em: 12 nov. 2024.

SHTROMBERG, Elena. **Art systems: Brazil and the 1970s.** Austin: University of Texas Press, 2016.

SILVA NETO, Antônio Leão da. **Super 8 no Brasil, um sonho de cinema.** São Bernardo do Campo, SP: Ed. Do Autor, 2017.

SMITH, Charleston Sprague. **[Correspondência].** Destinatário: Paulo Kneese de Mello. 28, nov.1946 apud: SANT'ANNA, Sabrina Marques Parracho. Construindo a memória do futuro: uma análise da fundação do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2011. p. 147/148

SMITH, T. Arte contemporânea: correntes mundiais em transição para além da globalização. **PÓS: Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFGM,** Belo Horizonte, p. 146–163, 2017. Disponível em: <https://periodicos.ufmg.br/index.php/revistapos/article/view/15710>. Acesso em: 9 ago. 2024.

SMITH, Terry. The state of art history: Contemporary art. **The Art Bulletin**, v. 92, n. 4, p. 366-383, 2010. <https://doi.org/10.1080/00043079.2010.10786119>

SOUZA, Carlos Roberto. **A Cinemateca Brasileira e a preservação de filmes no Brasil.** São Paulo: 2009. Tese (Doutorado) – Departamento de Cinema, Televisão e Rádio / Escola de Comunicações e Artes/USP, 2009.

SUSSEKIND, Flora; DIAS, Tânia. **Cultura brasileira hoje: diálogos.** Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 2018.

TEIXEIRA, Heloisa. **Rebeldes e Marginais: cultura nos anos de chumbo, 1960-1970.** Rio de Janeiro: Bazar do tempo, 2024.

TORRES, Fernanda Lopes; TELLES, Martha (org.) **O papel da crítica na formação de um pensamento contemporâneo de arte no Brasil na década de 1970.** Rio de Janeiro: NAU editora, 2023.

VALLEGO, Raquel. **Da galeria Collectio ao Banco Central do Brasil: percursos de uma coleção de arte.** Dissertação de Mestrado. Brasília: PPGAV, 2015. Disponível em: <http://www.realp.unb.br/jspui/handle/10482/18840> Acesso: 06 ago. 2024.

VENÂNCIO FILHO, Paulo. **A presença da arte.** São Paulo: Cosac Naify, 2013.

VENANCIO FILHO, Paulo. Experiment/Experiência: art in Brasil 1958-2000, Oxford, 2001. in: VENÂNCIO FILHO, Paulo. **A presença da arte**. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

VENANCIO FILHO, Paulo. Situações-Limite. 1989. In: FERREIRA, Glória. (org.) **Crítica de arte no Brasil**: temáticas contemporâneas. Rio de Janeiro: Funarte, 2006.

VENTURA, Zuenir; HERZOG, Vladimir. A crise da cultura brasileira. in: **Revista Visão**. São Paulo: Sociedade Editorial Visão Ltda. V.39 N.1, 5 jul. 1971. Disponível em:
https://www.acervovladimirherzog.org.br/share.php?cod=64354&t=2&r=69&a=98&p=100&q=140&_=1603679894238 Acesso em: 08 jun.2024

VENTURELLI, Suzete. **Arte: espaço_ tempo_ imagem**. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2011.

VERTOV, Dziga. O nascimento do cine-olho. [1924] In: XAVEIR, Ismail. **A experiência do cinema (antologia)**. Rio de Janeiro: Edições Graal, 2003.

Videoart. Philadelphia: Institute of Contemporary Art, University of Pennsylvania, 1975.

Videobrasil: Três décadas de vídeo arte, encontros e transformações. São Paulo: editora Sesc, Videobrasil, 2015.

VIDEOBRASIL. **Lançamento Dossiê Anna Bella Geiger** – Brazilian Film and Video Preservation Project. Publicado no canal Videobrasil em 20 fev. 2024. Disponível em:
<https://youtu.be/TYtef09izFc?si=Wh03ANurKRArA3ZA> Acesso em: 12 nov. 2024.

WALLEY, Jonathan. **Cinema Expanded**: avant-garde film in the age of intermedia. New York: Oxford University Press, 2020.

WALLEY, Jonathan. Identity Crisis: Experimental Film and Artistic Expansion. In: **October**, Vol.137 (Summer 2011), pp23-50. The MIT Press. Disponível em:
<https://www.jstor.org/stable/23014886> Acesso em: 19 jan. 2025

WALLEY, Jonathan. The Material of Film and the Idea of Cinema” Contrasting Practices in Sixties and Seventies Avant-Gard Film. in: **October**, Vol.103 (Winter, 2003), pp.15-30 The MIT Press. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/3397606> Acesso em: 19 jan. 2025

WASSON, Haidee. **Museum movies**: the museum of modern art and the birth of art cinema. Berkely and Los Angeles, California: University of California Press, 2005.

WHITELEGG, Isobel. **How To Talk About Biennials That Don’t Exist: Reassembling the 12th Bienal de São Paulo (1973)**. 2022. Disponível em:
<https://www.tate.org.uk/research/tate-papers/34/biennials-that-dont-exist-reassembling-twelfth-sao-paulo-biennial-1973> Acesso em: 07 nov. 2024.

WILLET, John. Arte e Revolução. in: HOBBSBAWM, Eric J. (org.). **História do Marxismo IX: o marxismo na época da terceira internacional: problemas da cultura e da ideologia**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987.

WILLIAMS, Raymond. **Política do modernismo: contra os novos conformistas**. São Paulo: Editora Unesp, 2011.

WILLIAMS, Raymond. **Televisão: tecnologia e forma cultural**. São Paulo: Boitempo; Belo Horizonte: PUC Minas, 2016.

WOOD, Paul. **Arte Conceitual**. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

XAVEIR, Ismail. **A experiência do cinema (antologia)**. Rio de Janeiro: Edições Graal, 2003.

XAVIER, Ismail. **Alegorias do Subdesenvolvimento: cinema novo, tropicalismo, cinema marginal**. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

XAVIER, Ismail. Paulo Emilio e o estudo do Cinema. **Estudos Avançados**, v. 8, p. 297-300, 1994. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/ea/a/gFmmDW9CQNb7bSNc5HjQJfJ/> Acesso em: 09 set. 2024.

XAVIER, Ismail. **Sétima arte: um culto ao moderno: o idealismo estético e o cinema**. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2017.

XII BIENAL DE SÃO PAULO. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1973. Disponível em: <https://issuu.com/bienal/docs/namee1bdf4> Acesso em 12 nov. 2024.

XIII BIENAL DE SÃO PAULO. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1975. Disponível em: <https://issuu.com/bienal/docs/name63a314> Acesso em 12 nov. 2024.

XVI BIENAL DE SÃO PAULO: catálogo geral. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1981.

XVII BIENAL DE SÃO PAULO: catálogo geral. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1983.

YOUNGBLOOD, Gene. **Expanded Cinema**. New York: P. Dutton & Co., Inc., 1970.

ZANIN, Luiz. A arte da crítica (3): Truffaut e a política dos autores. In: **O Estado de São Paulo**. 09 mar. 2019.

ZANINI, Walter; VERNASCHI, Elvira; YAMAGISHI, Harumi. JAC – 74. São Paulo: MAC USP, 1974c.

ZANINI, Walter. A vídeo arte no Brasil. In: JESUS, Eduardo (Org.). Walter Zanini: vanguardas, desmaterialização, tecnologias na arte. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2018.

ZANINI, Walter. A videoarte no seu limiar: versão original [1975] in: FREIRE, Cristina (org.). Walter Zanini: escrituras críticas. São Paulo: Annablume: MAC/USP, 2013.

ZANINI, Walter. Introdução. in: MAC/USP. Prospectiva 74. São Paulo: Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, 1974b.

ZANINI, Walter. JAC 74. In: MAC/USP. 8ª Exposição Jovem Arte contemporânea. São Paulo: Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, 1974a.

ZANINI, Walter. Primeiros Tempos da Arte / Tecnologia no Brasil. In: DOMINGUES, Diana. **A arte no século XXI**: a humanização das tecnologias. São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1997.

ZANINI, Walter. Versão Ampliada [2012/2013]. In: FREIRE, Cristina (ORG.) WALTER ZANINI: escrituras críticas. São Paulo: Annablume: MAC USP, 2013.

ZANINI, Walter. Videoarte: uma poética aberta. [1978] In: FREIRE, Cristina (ORG.) WALTER ZANINI: escrituras críticas. São Paulo: Annablume: MAC USP, 2013.

ZÍLIO, Carlos; RESENDE, José; BRITO, Ronaldo; CALDAS, Waltercio. O boom, o pós-boom e o dis-boom. [1976] in: BASBAUM, Ricardo. (org.). **Arte Contemporânea Brasileira**: texturas, dicções, ficções estratégicas. Rio de Janeiro: Rios Ambiciosos, 2001.

ZILIO, Carlos. A querela do Brasil. in: **Malartes** n.º 2, dez/jan/fev, 1976. Rio de Janeiro.

ZILIO, Carlos. **A questão da identidade da arte brasileira**: a obra de Tarsila, Di Cavalcanti e Portinari, 1922-1945. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1997.

ZILIO, Carlos. Da Antropofagia à Tropicália. **Revista Arte & Ensaios** V.18, n.18, p. 114-147, 2009. DOI: <https://doi.org/10.60001/ae.n18.p114%20-%20147> Disponível em: <https://revistas.ufrj.br/index.php/ae/article/view/52100> Acesso 9 mai 2024.