

UNIVERSIDADE FEDERAL DE JUIZ DE FORA
INSTITUTO DE ARTES E DESIGN – IAD
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES, CULTURA E LINGUAGENS

THAMARA VENÂNCIO DE ALMEIDA

**A VIDEOARTE NO BRASIL: UMA PERSPECTIVA HISTÓRICA
O FESTIVAL VIDEOBRASIL E A TRAJETÓRIA DE EDER SANTOS COMO
ESTUDOS DE CASO**

Juiz de Fora

2017

THAMARA VENÂNCIO DE ALMEIDA

**A VIDEOARTE NO BRASIL: UMA PERSPECTIVA HISTÓRICA
O FESTIVAL VIDEOBRASIL E A TRAJETÓRIA DE EDER SANTOS COMO
ESTUDOS DE CASO**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Artes, Cultura e Linguagens, área de concentração: Teorias e Processos Poéticos Interdisciplinares, do Instituto de Arte e Design, da Universidade Federal de Juiz de Fora, como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre.

Orientadora: Prof.^a Dra. Maria Lúcia Ramos Bueno

Co-orientadora: Prof.^a Dra. Patricia Ferreira Moreno Christofolletti

Juiz de Fora

2017

Ficha catalográfica elaborada através do programa de geração automática da Biblioteca Universitária da UFJF, com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

ALMEIDA, Thamara Venâncio de.

A VIDEOARTE NO BRASIL: UMA PERSPECTIVA HISTÓRICA : O Festival Videobrasil e a trajetória de Eder Santos como estudos de caso / Thamara Venâncio de ALMEIDA. -- 2017.

160 p. : il.

Orientadora: Maria Lucia Ramos Bueno

Coorientadora: Patricia Ferreira Moreno Christofoletti

Dissertação (mestrado acadêmico) - Universidade Federal de Juiz de Fora, Instituto de Artes e Design. Programa de Pós Graduação em Artes, Cultura e Linguagens, 2017.

1. Videoarte. 2. Arte Contemporânea . 3. Festival Videobrasil. 4. Eder Santos. I. Bueno, Maria Lucia Ramos, orient. II. Christofoletti, Patricia Ferreira Moreno, coorient. III. Título.

TERMO DE APROVAÇÃO DA DISSERTAÇÃO DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM
ARTES, CULTURA E LINGUAGENS

Thamara Venâncio de Almeida

Nome do aluno

A videoarte no Brasil: Uma perspectiva histórica - O Festival Videobrasil e a trajetória de Eder
Santos como estudos de caso

Título

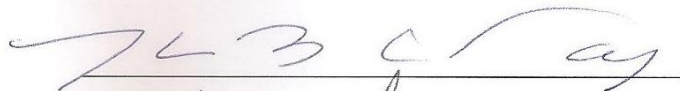
Maria Lucia Ramos Bueno

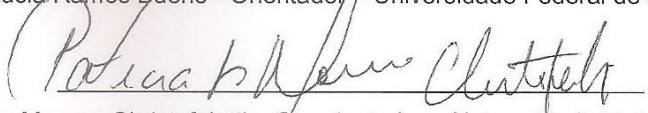
Orientador

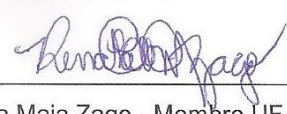
Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes, Cultura e Linguagens,
Área de Concentração: Teorias e Processos Poéticos Interdisciplinares, Linha de pesquisa:
Arte, Moda: História e Cultura, da Universidade Federal de Juiz de Fora, como requisito parcial
para obtenção do grau de Mestre.

Aprovada em 21/6/2016

Banca Examinadora:


Maria Lucia Ramos Bueno - Orientador - Universidade Federal de Juiz de Fora


Patricia Ferreira Moreno Christofolletti - Co-orientador - Universidade Federal de Juiz de Fora


Renata Cristina de Oliveira Maia Zago - Membro UFJF - Universidade Federal de Juiz de Fora


Eliska Altmann de Carvalho - Membro externo - Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro

Histórias pessoais iluminam zonas de sombra. Vale a travessia.
Ismail Xavier, 2002

AGRADECIMENTOS

Muitas pessoas queridas me ajudaram a escrever essa dissertação. Algumas diretamente, ao tecer considerações e apontar questões pertinentes, e outras indiretamente, que em um aconchego de um encontro eu podia me desligar e relaxar de todas problemáticas que me rodeavam, e ainda rodeiam. Sem meus amigos, que contribuíram para que tudo fosse leve, nada disso seria possível. Agradeço principalmente pela amizade das minhas orientadoras e professoras próximas a mim, que muito mais do que proporcionar o saber, me mostraram a importância da parceria e da amizade nesse processo de construção do eu. Às queridas orientadoras, professoras e mentoras, Maria Lucia Bueno Ramos e Patricia Ferreira Moreno, por acreditarem que eu seria capaz, e por investirem parte de seus tempos na minha construção como pessoa e pesquisadora. A vocês duas meu profundo carinho e admiração, sempre.

Aos professores da Pós-Graduação com que tive contato, Renata Zago, Raquel Quinet, Alessandra Brum, Luís Alberto Rocha Melo e Ricardo de Cristofaro, e a todos os outros, meus sinceros agradecimentos, vocês são incríveis. Gostaria de gratificar especialmente minha professora e amiga Renata Zago, por toda a riqueza da amizade e paciência em lidar com os meus sentimentos, que foram múltiplos durante o processo. Agradeço a Lara Velloso e a Flaviana Polisseni, secretárias do mestrado, pelos trâmites burocráticos e as boas risadas, obrigada por tudo. Com muito gosto, manifesto o meu contentamento em fazer parte do Programa de Pós-Graduação em Artes, Cultura e Linguagens, e agradeço a bolsa concedida a mim para pesquisa, foi essencial e sou muito grata por isso. Aos colegas do mestrado, por proporcionarem boas risadas e mostrarem que a vida não cabe dentro do lattes.

Agradeço ao pessoal da Associação Cultural Videobrasil por serem sempre receptivos e entusiasmados por verem seu acervo explorado, e agradeço principalmente por disponibilizarem quase tudo *on-line*, a pesquisa não teria acontecido sem o árduo trabalho de vocês, gratidão.

Meus sinceros cumprimentos a Eliska Altmann por fazer parte da banca e tecer ricas considerações para tornar esse trabalho melhor, obrigada. Agradeço também ao Clecius Campos, pela leitura e correção minuciosa.

Dos amigos do coração, agradeço a amizade de longa data com as queridas Ana Carolina Gomes, Caroline Occhi e Michelle Teixeira, minhas melhores. Agradeço a amizade de Guilherme Nicolau e Ivens Antônio, ao primeiro pela companhia constante, e ao último, principalmente, pelas risadas do dia-a-dia. Eu amo e odeio todos vocês.

A meus amigos de estudos e boas risadas, Claudio Melo e Henrique Grimaldi, agradeço as boas energias e a leitura desse trabalho. Outras pessoas amigas me ajudaram de formas variadas demais para que eu possa especificá-las. Devo contentar-me em mencionar Júlia Magna, Matheus Mendes, Mariana Arcoverde, Victor Hugo Gonzaga, Edmárcia Andrade, Virgínia Strack, Diogo D’Melo, Valéria Faria, Renato Abud, André Lopes, Vinicius Gonçalves, Lorena Rusth, Carol Alzei, Jéssica Mello, Amanda Mazzoni e Bowie Arman. Como já cantavam os Beatles: “eu vou longe com uma pequena ajuda dos meus amigos”.

Por fim, e não menos obstante, agradeço à minha família o suporte em apoiar quem eu sou e quem eu possa vir a ser. Aos meus pais, Maria da Conceição Sobral Venâncio e Alairson Vital de Almeida, vulgo Tito e Titita, todo o meu amor e reconhecimento. À minha irmã, Thalita, gratidão. Aos meus avós que já se foram, obrigada pela inspiração. Agradeço também ao amor incondicional dos meus amigos não humanos, Stitch, Salem (em memória), e Annie Frank.

RESUMO

Em um contexto de ampliação do mundo da arte e das atividades artísticas, percebemos a necessidade em trabalhar o uso do vídeo pelos artistas, que originou na criação de um novo segmento artístico, a videoarte. Pretendemos explorar a conceituação do termo no contexto em que estava envolvido de forma a apresentar a história dessa atividade no Brasil. O estudo, dividido em três capítulos, estabelece no primeiro, um recorte mais amplo, explorando a produção dos pioneiros da videoarte no Brasil e elucidando questões que a rodeavam enquanto atividade artística nos anos 1970. Na segunda e terceira partes, realizamos recortes mais específicos partindo do contexto dos anos 1980. No segundo capítulo é explorada a presença da videoarte no Festival Videobrasil, trabalhando as edições de 1983 a 2001. Durante a análise desse recorte, mapeamos as transformações ocorridas nesse universo que se encontram organizadas em três etapas: 1ª Etapa (1983-1985); 2ª Etapa (1986-1990); 3ª Etapa (1992-2001). No capítulo três apresentamos um estudo de caso da trajetória artística e da produção estética de Eder Santos, apontando as mudanças de sua carreira em perspectiva com as transformações ocorridas no Festival Videobrasil e no contexto da arte contemporânea em geral.

PALAVRAS-CHAVE: Videoarte; Arte Contemporânea; Festival Videobrasil; Eder Santos.

ABSTRACT

In a context of expansion of the world of art and artistic activities, we realized the need to analyse the use of video by artists, which originated the creation of a new artistic segment, the videoart. We intend to explore the conceptualization of the term in the context in which it was involved in order to present the history of this activity in Brazil. The study, divided into three chapters, establishes, in the first one, a wider view exploring the production of videoart pioneers in Brazil and clarifying issues surrounding it as an artistic activity in the 1970s. In the second and third parts, we carry out more specific cuts starting from the 1980s context. The second chapter explored the presence of videoart in the Videobrasil Festival, focusing the editions from 1983 to 2001. During this view's analysis, we map the changes which occurred in this universe and that are organized in three stages: Stage 1 (1983-1985); Stage 2 (1986-1990); Stage 3 (1992-2001). In chapter three we present a study case of the artistic career and aesthetic production of Eder Santos, pointing out the change of his career through perspective with the transformations occurred on Videobrasil Festival and in the context of contemporary art in general.

KEY WORDS: Videoart; Contemporary Art; Videobrasil Festival; Eder Santos.

SUMÁRIO DA DISSERTAÇÃO

INTRODUÇÃO	01
CAPÍTULO I – REFLEXÕES ACERCA DA VIDEOARTE E SEU PROCESSO DE CONSOLIDAÇÃO NO BRASIL: A DÉCADA DE 1970	04
1.1 – Uma breve contextualização da videoarte	04
1.2 – O contexto da videoarte no Brasil: arte conceitual e novos suportes	11
1.3 – Aparições e produções pioneiras de grande impacto	19
1.4 – O amadurecimento da prática: a disponibilização de espaços para profissionalização, produção e exibição	33
1.5 – O dois lados da crítica: um impulso para vencer as dificuldades	42
CAPÍTULO II – A VIDEOARTE NO FESTIVAL VIDEOBRASIL	49
2.1 – A criação do Festival Videobrasil e suas etapas	49
2.2 – 1ª Etapa (1983-1985)	53
2.3 – 2ª Etapa (1986-1990)	64
2.4 – 3ª Etapa (1992-2001)	82
2.5 – O Videobrasil no contexto das novas mídias	85
2.6 – Festival Videobrasil: política cultural, acervo e relações	91
CAPÍTULO III – UM ESTUDO DE CASO DA TRAJETÓRIA E DA PRODUÇÃO ESTÉTICA DO VIDEOARTISTA EDER SANTOS	96
3.1 – A fase experimental: manipulando as imagens	96
3.2 – Rede de contatos internacionais	111
3.3 – Inserção em circuitos artísticos tradicionais no Brasil	120
CONSIDERAÇÕES FINAIS	125

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	128
---	------------

ANEXOS	141
---------------------	------------

Anexo I – Cronologia de eventos importantes da videoarte no Brasil (1971-1979)	141
--	-----

Anexo II – Festivais e Mostras de vídeo no Brasil criados nos anos 1980	146
---	-----

Anexo III – Festival Videobrasil: Mostra competitiva (1983-2011)	147
--	-----

Anexo IV – Festival Videobrasil: Júri (1983-2011)	148
---	-----

INTRODUÇÃO

A escolha ou interesse de alguns artistas e críticos por um novo suporte de expressão ou tema, é o ponto de partida para observarmos o início da construção de um universo artístico, dentre tantos outros que surgiram e surgem ao longo da arte contemporânea. A videoarte, que aqui foi eleita como tema, passou por vários processos enquanto prática no Brasil. Com o objetivo de apresentar as transformações ocorridas nesse segmento, perpassamos por contextos históricos brasileiros em que esse tipo de arte surgiu e proliferou, buscando seu entendimento como prática artística e o seu processo de diluição.

Partimos das primeiras experimentações com a mídia videográfica por artistas brasileiros durante a década de 1970, elucidando obras do período, espaços de exibição, recepção da crítica, entre outros, de forma a acompanhar o crescimento da prática no país, apontando as percepções sobre esse tipo de produção pelos artistas que a criavam e pelos críticos de arte do contexto. Na virada para a década de 1980 nos restringimos ao Festival Videobrasil, procurando apresentar o lugar da videoarte dentro dele, no qual criamos etapas por meio das edições para elucidar tais fatores. Por conseguinte, elegemos o artista Eder Santos como estudo de caso, de forma a acompanhar as suas criações em concomitância com as fases do festival.

A pesquisa foi organizada em três capítulos com recortes específicos, que foram trabalhados de forma a buscar um maior entendimento para esse tipo de produção. Contudo, a realização da pesquisa se deu de várias formas, em que exploramos referências bibliográficas a respeito do assunto, privilegiando os discursos dos agentes desse meio artístico. De forma a preencher lacunas que faltavam em tais referências, investigamos jornais da época, para complementar as informações e trazer fatores a mais sobre as obras, as exposições, e a presença do público. No contexto das Bienais, que foram exploradas na década de 1970, e do Videobrasil, os catálogos foram essenciais para mapear essa produção. O site do Videobrasil (<http://site.videobrasil.org.br/>), os compilados do VB na TV e os livros publicados pela associação, foram primordiais para realizar a pesquisa e elucidar discursos de artistas presentes no festival. Em relação ao Eder Santos, depoimentos, entrevistas e catálogos de exposições foram as fontes principais para compor sua trajetória artística, e a visualização dos vídeos, parte principal para tratar das obras.

No primeiro capítulo, de forma introdutória, traçamos uma breve conceituação do termo videoarte respaldados em diversas fontes, de forma a tecer um panorama desse meio de

produção no momento de seu desenvolvimento, que aqui foi vista mais como um segmento da arte contemporânea, principalmente no que tange ao período estudado. Por conseguinte, retornamos às transformações ocorridas no contexto cultural e político no Brasil em relação ao contexto internacional de forma breve, apresentando a década de 1960 e o surgimento da arte conceitual, que estabelece uma estreita relação com as novas práticas estéticas surgidas nas décadas posteriores no país, principalmente a videoarte, que é uma atividade surgida na esteira do conceitualismo. Por isso, achamos necessário apresentar tais mudanças.

A seguir, iniciamos com um breve panorama da história da videoarte no Brasil, enfocando as primeiras produções realizadas em 1974, além das obras de artistas estrangeiros que vieram ao Brasil e influenciaram as primeiras experimentações. Nesse esforço vamos contemplar também o processo pelo qual os agentes passaram para produzir suas primeiras obras, focando em dois dos principais, Anna Bella Geiger, artista pioneira da videoarte que criará as primeiras obras junto de três alunos, e Walter Zanini, que convidou tais artistas, conhecidos como *Conceituais do Rio*, para apresentarem trabalhos na exposição *Video Art*, ocorrida em janeiro de 1975 no Instituto de Arte Contemporânea da Universidade da Pensilvânia. Walter Zanini, enquanto diretor do MAC-USP, viabilizou meios de expandir a prática no país, ajudando também na produção ao procurar adquirir para o museu um equipamento de vídeo portátil para auxiliar os artistas. O MAC-USP, durante a direção de Zanini nos anos 1970, foi um lugar de referência para a videoarte, cedendo espaço e conferindo valor para esse tipo de produção, tornando-se um dos polos constitutivos da sua história, sendo inconcebível conta-la fora de seu contexto.

No capítulo dois, trabalhamos o Festival Videobrasil, que surgiu em 1983, concebido e financiado pela Fotoptica, de forma a abarcar e dar espaço a produção de vídeo independente do período, produzida a margem das empresas televisivas, concedendo prêmios e oferecendo contatos com produtores dessas redes. Através do festival e das suas edições acompanharemos a presença da videoarte e o seu papel no interior de um evento que surge como um festival geral de vídeo, privilegiando produtores independentes interessados em fazer TV. Sob o olhar lançado sobre as edições do festival, inferimos que ele passou por três etapas que foram trabalhadas durante o processo, são elas: 1ª Etapa (1983-1985); 2ª Etapa (1986-1990); 3ª Etapa (1992-2001).

No capítulo três exploramos a trajetória artística e a produção estética de Eder Santos em relação ao Festival Videobrasil, privilegiando as obras que tem o vídeo como suporte. Abordamos sua produção e trajetória multifacetada como *videomaker*, cineasta, publicitário,

mas privilegiamos o seu desempenho como artista. Iniciando com sua participação com vídeos *single channel* em festivais, em especial o Videobrasil, passamos brevemente pela sua internacionalização, apontando algumas atuações em festivais e mostras de arte em espaços estrangeiros. Por fim, concluimos em torno do trabalho de videoinstalações que serviram para inserir o artista no circuito da arte contemporânea no Brasil, em um momento de abertura de novas perspectivas e ampliação estética e conceitual do mundo da arte contemporânea.

CAPÍTULO I

REFLEXÕES ACERCA DA VIDEOARTE E SEU PROCESSO DE CONSOLIDAÇÃO

NO BRASIL: A DÉCADA DE 1970

No presente capítulo será trabalhada a videoarte no Brasil durante a década de 1970, explorando os agentes e instituições que colaboraram para o florescimento desse tipo de arte. Iniciaremos apontando algumas questões a respeito desse segmento artístico, apresentando em seguida a sua história no Brasil, partindo das primeiras produções realizadas em 1974, porém retrocedendo para apresentar obras de artistas estrangeiros que vieram ao Brasil anteriormente, servindo assim como impulso para as primeiras experimentações. Elucidaremos os processos pelos quais os artistas passam para produzir suas primeiras obras, focando nos principais envolvidos. Esse estudo elucida produções de videoarte, lançando algumas análises e descrições, assim como traz ao leitor a recepção da crítica na época para esse tipo de produção.

1.1 – Uma breve contextualização da videoarte

No presente estudo optamos por abordar o vídeo como uma linguagem de mídia em uma vertente específica, a videoarte. Nos interessa explorar esse universo em particular devido à crescente produção de artistas contemporâneos que utilizam tal meio. Para isso, nos atentamos principalmente ao uso do vídeo por artistas visuais que o utilizam com intenção de explorar a sua linguagem e estética, e não apenas o aplicam como registro ou documentação de outras formas artísticas. Pretendemos aqui nos debruçar sob as produções em videoarte criadas por artistas plásticos e/ou visuais, que associam diferentes campos artísticos na criação de uma obra, em que o vídeo é protagonista. No entanto, devido à escolha por essa vertente do vídeo, vamos procurar conceituá-la, tentando responder algumas perguntas, tais como: O que se constitui uma obra de videoarte? Todas as produções em que se utilizam o vídeo teriam o interesse em explorar a sua linguagem como meio artístico?

Nem todos os artistas que utilizam o vídeo estão produzindo videoarte. Como veremos, para se produzir uma obra que se encaixe na vertente da videoarte, não basta apenas utilizar o suporte vídeo em sua produção. Os dispositivos visuais, a exemplo da fotografia, do filme ou do vídeo, são recorrentemente apropriados por artistas afim de gravar suas ações, performances ou intervenções urbanas, auxiliando na maior parte, como forma de registro ou documentação

dessas variadas práticas. Tais “registros”, de acordo com Luiz Cláudio da Costa (2009a), demonstram como os artistas passaram a se posicionar, de diferentes formas — seja em ações de *happenings*, performances ou simples captações do mundo — diante da cultura das informações e dos valores envolvidos, buscando “participar da vida social e política do presente, por meio da produção de trabalhos que se apropriam do contexto onde surgem” (COSTA, 2009a, p.22). Sendo assim, tais trabalhos não se constituem de mera documentação, uma vez que podem ser mais um dos muitos desdobramentos processuais do trabalho artístico, todavia não se constituem como uma obra de videoarte, embora faça parte de seu contexto (COSTA, 2009a).

Como veremos na subseção a seguir, no contexto da videoarte no Brasil, a maior parte das obras produzidas pelos pioneiros — a exemplo de Anna Bella Geiger, Leticia Parente, Sônia Andrade, Ivens Machado, entre outros —, constituíam-se de ações ou performances, como um registro documental-processual de suas situações de arte. Embora se trate de uma forma de registro, tais artistas não estavam preocupados em apenas documentar um aspecto da arte em via de desaparecimento, uma vez que tais ações se passavam em um espaço determinado, sem a presença do público. Tais trabalhos são criados especialmente para o meio videográfico e coadunam certas questões estéticas dele (COSTA, 2009a). Algumas ações ou performances são realizadas em ambientes externos ou em espaços públicos, com a presença de observadores que podem testemunhar a realização — como em “Passagens I” (1974) de Anna Bella Geiger, que capta a ação da artista subindo uma escada em ambiente interno, mas que logo depois se transfere para uma escada em ambiente externo, sofrendo interferências de sons do local onde filma —, o que não quer dizer que o ato seja produzido para tal finalidade. O objetivo é a captação da imagem pelo vídeo, em seu devido tempo e enquadramento.

De acordo com Christine Mello:

Essas manifestações artísticas produzidas no Brasil no período dos anos 1970 no âmbito da arte conceitual não podem ser consideradas meros registros da ação performática. Nessas manifestações, a câmera não meramente registra a ação, ela possui outra função nesses trabalhos. Na medida em que não existe a interatividade com o público, com a audiência, ou com o outro, a interatividade do corpo do artista é produzida no enfrentamento com a própria câmera de vídeo. Desse modo, tais tipos de manifestações são fruto do diálogo contaminado entre a linguagem do corpo e a linguagem do vídeo, gerando uma síntese, ou a chamada videoperformance. (MELLO, 2008, p. 144).

Nessas videoperformances, que se enquadram na perspectiva da videoarte, “as ideias plásticas e os problemas conceituais e culturais elaborados se sobressaem justamente porque o

contexto é implicado e o tempo, incorporado”, ou seja, “é o processo do pensamento artístico que se desdobra no tempo e não uma obra que se conforma a um meio físico” (COSTA, 2009a, p. 28). Em um único ato heterogêneo, tais trabalhos refletem os meios, os sujeitos e os contextos envolvidos, revelando a presença crítica do corpo, que está vigente na maior parte dos trabalhos dos artistas pioneiros da videoarte no Brasil (MELLO, 2008).

Como já bem observou Philippe Dubois (2009), a videoarte, ao longo de sua breve história, tem-se mostrado, de forma recorrente, dividida entre tendências contraditórias. Mas de qualquer forma, inicialmente, temos a apropriação do aparelho de TV e da linguagem televisiva como as estratégias mais importantes que definiram as propriedades formais e técnicas do meio do vídeo. A videoarte, desde seus primórdios, utilizou a TV, apropriando-se dela de forma a enriquecer seu debate crítico contra o sistema televisivo, o que podemos chamar de uma ação iconoclasta, que procura destruir ou desconstruir as imagens, em seu formato bem-acabado. Essa desconstrução ou decomposição das imagens ou do próprio aparelho, trabalhadas violentamente por artistas do vídeo, estão presentes desde as origens, em produções dos pioneiros da videoarte internacional, como de Nam June Paik e Wolf Vostell, ou de nossos pioneiros brasileiros, com videoperformances que vez ou outra entravam em embate com o formato bem apresentado da televisão. Em “Passagens II” (1974) de Anna Bella Geiger, com a câmera fixa em um enquadramento determinado, capta a ação da artista ora subindo, ora descendo e atravessando uma escada, ela rompe com o espaço-temporal videográfico, ao sair pela direita do plano da tela, e entrando novamente pela esquerda, a ação se repete pelos cinco minutos e cinquenta segundos de duração do vídeo. Com isso, a artista desconstrói a noção de espaço, quebrando com as convenções de um programa de TV tradicional.



Figura 01 – Passagens II, Anna Bella Geiger, 1974
Fonte: Print vídeo <https://vimeo.com/114812792>

Acerca da apropriação e da intervenção no meio videográfico por artistas, Chistine Mello (2008) observa:

Até o final dos anos 1950, televisão era sinônimo de transmissão ao vivo, o mais puro campo do efêmero, na medida em que não existia ainda a gravação em suporte magnético. Pode-se dizer que a noção de vídeo, com o surgimento do videotape, tem início apenas a partir dos anos 1960. A questão da arte surge em um outro contexto quando ela aparece sob a forma de apropriação e intervenção no meio, segundo uma visão crítica e sensível. (MELLO, 2008, p. 44).

Outra quebra de convenções em relação à televisão, acontece também no vídeo “Versus” (1974), de Ivens Machado, em que há a presença de dois sujeitos, um deles sendo o próprio artista. Frente à postura estática de ambos, posicionados lado a lado, a câmera se movimenta rapidamente da direita para a esquerda, da esquerda para a direita, enquadrando ora um, ora outro, movimentando-se aceleradamente, deixando a imagem totalmente borrada, pela rapidez do gesto. Os corpos permanecem estáticos, e a câmera gera o movimento, criando um desconforto visual no espectador, como se balançássemos a cabeça em um sentido de negação, de forma muito rápida. A videoarte pode se configurar em algumas ocasiões como uma afronta ao modo como são filmados os programas de televisão, sem movimentos bruscos, de forma a não gerar desconforto ao telespectador ou borrões na imagem.

Em outros casos, o embate contra a indústria televisiva despontou como tema principal da obra, como em uma das performances realizadas na abertura do “I Encontro Internacional de Vídeo-arte de São Paulo”, que aconteceu em 1978, chamada de “Três lutas de samurais contra os demônios que assolam a vídeo arte nacional e o brasileiro em geral”, de José Roberto Aguilar. A ação foi realizada na abertura e gravada em vídeo por Geraldo Anhaia Mello, para depois ser exibida durante o evento. Nela, o artista executa o *shodo* (a arte japonesa da caligrafia, ver Figura 2) e simula uma batalha épica da videoarte contra os enlatados televisivos. Na encenação há três figuras pintadas de vermelho com cabeça de televisão, que representavam os “demônios”. As “cabeças” exibiam canais comerciais em volume alto, e aos pés dessas figuras, um monitor exibia um videotape com imagens e sons da natureza. O artista fez o papel do samurai, que tinha por missão vencer a batalha contra esses demônios. Depois de muitos golpes deferidos por sua espada nesses aparelhos, o samurai consegue vencer a batalha e a videoperformance se encerra.

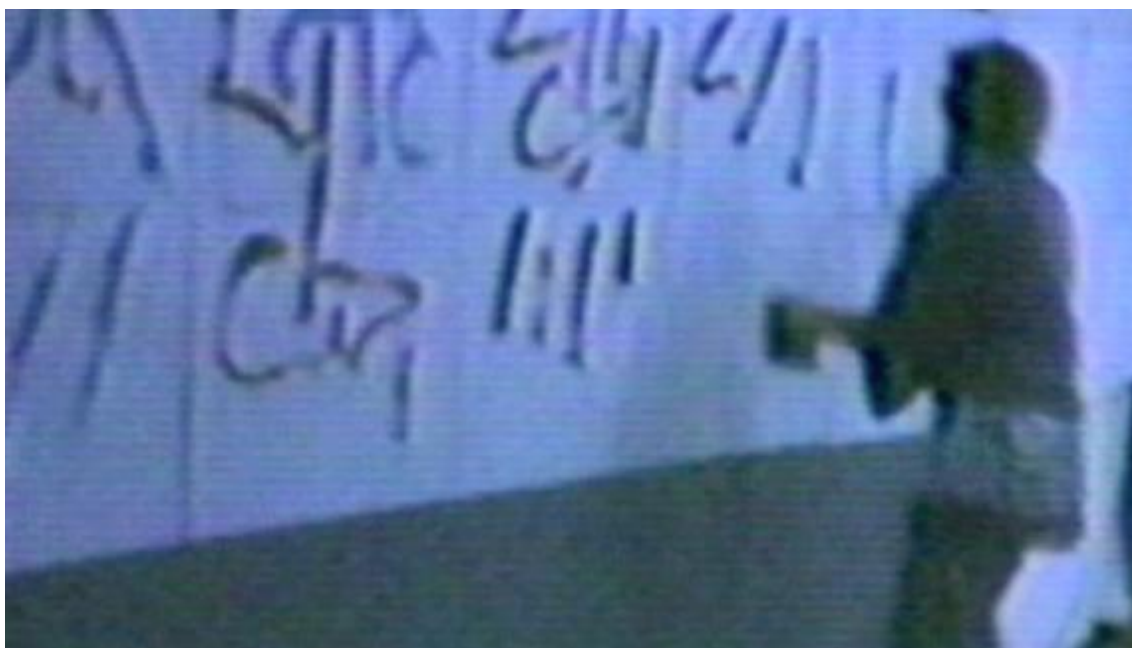


Figura 02 - Três lutas de samurais contra os demônios que assolam a vídeo arte nacional e o brasileiro em geral, José Roberto Aguilar, 1978

Fonte: Site Videobrasil <http://site.videobrasil.org.br/festival/arquivo/festival/programa/1402052>

O vídeo, em seus primórdios, era frequentemente objeto de descaso, principalmente quando analisado do ponto de vista estético e da potência de sua imagem, na comparação com a majestosa imagem do cinema, projetada luminosamente no escuro sobre a grande tela (DUBOIS, 2009). Mesmo em vista de sua imagem inadequada, cinzenta e “pobre” e a forma como era exibida, sempre se procurou investigar uma “especificidade” visual dessa imagem eletrônica, encontrando na fluorescência, na incrustação, no tempo real e na mixagem, formas estéticas a serem desenvolvidas, exploradas e manipuladas (DUBOIS, 2009). De acordo com Arlindo Machado (1997), “ao herdar da televisão seu aparato tecnológico, o vídeo acabou por herdar também uma certa postura parasitária em relação aos outros meios”, se deixando reduzir a um veículo de outros processos de significação, no entanto, o autor diz ser a videoarte “pioneira em denunciar e negar essa tendência passiva do vídeo, ao mesmo tempo em que logrou definir para ele estratégias e perspectivas próprias” (MACHADO, 1997, p. 188).

Sobre o desenvolvimento dessa recente forma de arte em relação às outras, já institucionalizadas, Philippe Dubois (2009) reflete:

O vídeo dos anos 1970 era, portanto, uma “pequena coisa”, muito minoritária, quando não secundária em relação às outras “grandes formas” (televisão, cinema, artes plásticas), e ao mesmo tempo uma espécie de horizonte, utopia, sonho de invenção, bem de acordo com as ideologias revolucionárias da época. Por último, o que restou só-depois, depois que a televisão, o cinema e a arte contemporânea se voltaram para “incorporar” todas as invenções do vídeo, foi o próprio princípio da migração da imagem, chamado por Raymond

Bellour de “o entre-imagens” [...]. A videoarte sem dúvida foi a arte, por excelência, do trânsito entre as imagens — menos uma forma da imagem em si (específica, autônoma, unitária) do que uma transição em ato, a maneira e a própria matéria da transição nas formas visuais dos últimos quarentas anos. (DUBOIS, 2009, p. 188).

A década posterior, os anos 1980, evidenciou-se como um período fértil para a produção em vídeo¹, desdobrando-se em muitas vertentes de criação com esse suporte. Em um embate muito mais intenso contra a televisão — enquanto a geração anterior estabelecia resistência à TV de massa com um embate crítico, a geração que surgiu nos anos 1980 buscou acrescentar à perspectiva crítica estratégias de gerar novas estéticas alternativas para se relacionar com essa mídia —, é nessa década que florescem as produtoras de vídeo e/ou grupos de criações coletivas, sendo conhecida como o período do “vídeo independente” (produção videográfica independente da TV, gerada fora das grandes emissoras). Devido ao desejo, dos telespectadores, por mais canais de TV, nesse período, os videoclubes prosperam e, com isso, há um *boom* nas produções. Na tentativa de abarcar essas produções, dando espaço e voz a elas, surgem vários festivais e mostras de vídeo, assim como os já haviam para a produção em Super-8 que, desde a década de 1960, evidenciava-se como uma moda para os artistas. No entanto, os filmes em Super-8, nesse período, viram peças de museu (PRIOLLI, 2015).

Ao analisar as criações videográficas exploradas fora do ambiente televisivo, Machado (1990) as separa em duas vertentes: o vídeo *stricto sensu* e o vídeo *lato sensu*. O vídeo *stricto sensu*, segundo o autor, são as práticas alternativas de TV — a televisão fora da televisão, de livre acesso, piratas, a cabo, entre outras — produzidas e difundidas fora do circuito tradicional. Nesse tipo de produção amadora há um grande avanço nas possibilidades de experimentação com o meio e de desenvolvimento de sua linguagem eletrônica, aprofundando a função cultural da televisão, ampliando seus horizontes. Sendo assim, executa uma função cultural de vanguarda, quando reverte várias relações e usos comuns. A TV *stricto sensu* relaciona-se de forma prolífica com a *lato sensu*, que aparece de modo mais intenso no universo da videoarte e na produção independente. Nela, são postos novos problemas de representação, abalando antigas certezas, exigindo a reformulação de conceitos estéticos. A principal crítica é voltada contra a prática convencional da TV, tentando romper com formatos redundantes impostos que conduzem o telespectador à apatia e a alienação (MACHADO, 1990).

Dos festivais criados naquela época, o mais importante deles e que permanece até a atualidade é o Festival Videobrasil, concebido por uma iniciativa de Thomaz Farkas, que

¹ Elucidaremos melhor os fatores quando trabalharmos o contexto da década de 1980, em outra subseção.

anteriormente financiava um festival de Super-8, em parceria com Solange Farkas, diretora-geral e curadora do Festival, atuando até então. O Videobrasil é hoje referência para todos aqueles que trabalham com vídeo no país, mas não começou como um espaço de videoarte². Como relata o videoartista Eder Santos (2008), “no começo, era um festival de produção independente, de documentários, de programas antitelevisão”. (SANTOS, 2008).

Outro fator importante a favor da videoarte na década de 1980 é que, em seu decorrer, graças às inovações tecnológicas nos aparelhos de projeção, o vídeo saiu do espaço pequeno e fechado das caixas de TV e começou a assumir diversos tamanhos, ganhando assim as chamadas videoinstalações, um percurso profícuo nas produções de videoarte brasileira (RUSH, 2006; MELLO, 2008; DUBOIS, 2009).

De acordo com Christine Mello, a videoinstalação:

[...] compreende um momento da arte de expansão do plano da imagem para o plano do ambiente e da supressão do olho como um único canal de apreensão sensória para a imagem em movimento. Nesse contexto, insere-se de modo radical a ideia do corpo em diálogo com a obra, a ideia da obra de arte como processo e do ato artístico como abandono do objeto. A videoinstalação integra a busca da arte de reorganização do espaço sensorio. (MELLO, 2008, p. 169).

Ainda conforme a autora, a videoinstalação é um dispositivo contaminado de linguagem que envolve o vídeo, o ambiente e o corpo do visitante (MELLO, 2008). Há outras tendências importantes da videoarte, como as videoesculturas, em que os artistas se valem do objeto “monitor”, manipulando-o, multiplicando-o, alinhando-o ou empilhando-o, de forma a compor diferentes formas no espaço (DUBOIS, 2009).

A videoarte pode se manifestar de várias formas, expandindo-se de diversas maneiras. No entanto, focamos aqui somente nas principais delas que se desenvolveram no Brasil, nas décadas de 1970 e 1980, e que servirão de antemão para trabalhar as obras do videoartista aqui eleito para estudo, Eder Santos³, buscando estender a análise e a compreensão de suas obras até os anos finais da década de 1990.

² Sobre o Festival Videobrasil, e seu desenvolvimento, veja o capítulo II.

³ Ver o terceiro capítulo dessa dissertação.

1.2 – O contexto da videoarte no Brasil: Arte conceitual e novos suportes

No Brasil, as primeiras experimentações de fins artísticos com o vídeo, surgem em um contexto de ampliação do mundo das artes e das atividades artísticas, ligado ao período de desenvolvimento da arte conceitual. Nesse período, os artistas enfrentaram suas buscas por novas diretrizes para a arte em simultaneidade com o tenso momento político pelo qual o Brasil passava, deixando marcas de seu contexto político-social nas obras. A videoarte no Brasil fecunda na esteira das experimentações dos conceitualismos, em que é prolífica a utilização de outros suportes.

Os movimentos estudantis que culminaram no “maio de 1968” em Paris, que expressavam ideais revolucionários em relação à política e aos valores sociais vigentes, a favor de mais liberdade para os jovens, eclodiram também em países como o Brasil, e em outros latino americanos, que passavam por um contexto político conturbado, sob a vigência de governos ditadores. O Brasil estava sob a regência de um regime autoritário, desde o golpe militar de Estado, que fora implantado em 1964. Com isso, vemos o contraste estabelecido pelas turbulências políticas, sob a pena de regimes totalitários, o que contribuiu fortemente para que tais protestos ganhassem voz, fazendo com que as manifestações expandissem seus princípios iniciais. Em dezembro de 1968, no Brasil, é promulgado o Ato Institucional nº 5, responsável por enrijecer ainda mais as amarras do governo. Artistas e intelectuais de vários meios foram perseguidos e presos. Por conta desse evento na história do Brasil, muitos artistas mudam-se temporariamente para outros países ou, em alguns casos, são exilados pelo governo, por conta de suas críticas contra as atitudes brutais e anti libertárias.

No início da década de 1970, inúmeros artistas brasileiros encontram-se em Nova York, a exemplo de Rubens Gerchman, Cildo Meireles, Hélio Oiticica, Antonio Dias, Regina Vater, entre outros. Em 1969, no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM-RJ), foi proibida a exposição dos selecionados para participar da VI Bienal de Paris. A onda de protestos contra essa atitude, principalmente pela Associação Brasileira de Críticos de Arte, trouxe como resultado um boicote à Bienal Internacional de São Paulo, organizado por intelectuais e artistas do exterior, em que, como protesto, negaram-se a enviar suas obras, rejeitando a participação na mostra, em atitude contra a ditadura militar. (JAREMTCHUK, 2007)

Esse boicote perdurou até 1981, quando as amarras do governo começaram a se afrouxar. A Bienal desse ano (décima sexta) teve como um de seus organizadores Walter Zanini, responsável pelo retorno de muitos artistas que antes aderiram ao boicote.

No entanto, é no bojo de todo esse período, de perseguições e fechamento de exposições, que iremos passar por um processo de dispersão e diversificação das experiências, somando às práticas tradicionais, como pintura, escultura e artes gráficas, novas experimentações com outros meios, como a fotografia, o filme, o vídeo, a cenografia, entre outros, ou até pela falta ou não presença de um suporte, pautado em uma ideia ou conceito.

No âmbito geral das artes desse período, houve grandes transformações no modo de fazer artístico, em que artistas buscavam novas diretrizes para a arte, estabelecendo um forte embate contra os perfis autoritários, conservadores e elitistas dos museus, levantando questões como “a integração artista/obra/público e o uso de novos suportes, além de questionarem o próprio conceito de arte, sua fruição e sua função social” (MACIEL; RESENDE, 2013, p.7). No entanto, de acordo com Dária Jaremtchuk (2007), “as mesmas obras que tiveram como alvo o museu, contribuíram para a sua reestruturação e o surgimento de um perfil mais condizente com a sociedade contemporânea” (2007, p. 39). No Brasil, alguns espaços e exposições⁴ funcionaram como porta-vozes e arenas políticas para as novas experiências de artistas em sintonia com as tendências reflexivas e experimentais internacionais. No entanto os artistas dessa geração não combateram as instituições artísticas — como o faziam os norte-americanos e europeus. O foco da crítica de artistas brasileiros contemporâneos estava, naquele momento, mais voltado ao contexto cultural e político, principalmente pelo fato de estar sob um governo ditatorial de direita desde 1964, que limitava as ações dos artistas (JAREMTCHUK, 2007).

Como veremos, os artistas instauraram um paradoxo ao utilizarem de meios reproduzíveis, minando seu valor de mercado e o valor de exibição, sendo que “ao mesmo tempo que o museu é contestado, ele é necessário como lugar de exposição” (FREIRE, 1999, p. 35).

Desde o momento em que a Arte Conceitual começou a ser pensada e escrita, houve discrepâncias em sua definição, nunca se chegando a um consenso. Alguns artistas que se envolveram com esse tipo de arte ainda na década de 1960, a exemplo de Sol LeWitt e Joseph

⁴ Dária Jaremtchuk (2007), em seu livro *Anna Bella Geiger: passagens conceituais*, realizou um estudo sobre o circuito artístico experimental no Brasil desse período, indicando os principais espaços que tomaram como modelo configurações mais contemporâneas. Ela citou o Salão da Bússola, que aconteceu no MAM/RJ, entre 5 de novembro e 5 de dezembro de 1969; o Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, com os cursos livres que eram oferecidos e a criação da Sala Experimental; o Salão Nacional de Artes Plásticas, embora com trajetória conservadora, uma mostra de 1970 se tornou polêmica, quando Antonio Manuel exibiu o *Nu*, mesmo não tendo sido aceita pelo júri; a Galeria IBEU, que se comprometeu com mostras experimentais na década de 1970, sofrendo retrocesso depois com as censuras do período; O Parque Lage, com a significativa contribuição da Escola de Artes Visuais no ensino artístico experimental; o Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, com um enorme apoio às poéticas contemporâneas sob a gestão de Walter Zanini, no período de 1963 a 1978; A Pinacoteca do Estado de São Paulo, com preocupações voltadas ao acervo sob a direção de Walter Wey entre 1971 a 1975 e Aracy Amaral entre 1975 a 1979, que fomentou mostras experimentais entre outros debates; e por último salienta a importância de algumas galerias de arte do Rio de Janeiro e São Paulo que dedicaram alguma atenção a exposições de arte conceitual.

Kosuth, publicaram no calor do momento suas ideias a respeito dessa arte recente, chamada de “Conceitual”. Esses dois artistas, que tinham contato e discutiam sobre o assunto na época, tinham ao menos o consenso de que não se tratava de um movimento. Kosuth (1969) a via como uma *tendência* e LeWitt (1967) a tratava mais como um modo de fazer arte, dentre tantos outros.

Sol LeWitt publica, em 1967, *Paragraphs on Conceptual Art*, em que expõe suas ideias, em função de seu trabalho, das questões que englobam uma forma de Arte Conceitual. Para o artista, nesse tipo de arte, “a ideia de conceito é o aspecto mais importante da obra” (2009, p. 176). A ideia é o motor da obra, é ela que irá guiar o artista para sua execução, independentemente de sua habilidade. O trabalho não precisa ter uma boa aparência, ele deve ser mentalmente interessante para o espectador. A materialidade da obra, seu aspecto físico, não é o fator importante, e sim o conceito.

No entanto, quando Joseph Kosuth publica em 1969, seu ensaio separado em três partes, intitulado *Art after Philosophy*, podemos reparar a diferença de uma definição do termo para outra. Diferente de LeWitt, Kosuth rejeita a materialidade e a visualidade de um trabalho artístico, e nega radicalmente a relação entre arte e estética (beleza e gosto). Para Kosuth, a arte conceitual estava livre de preocupações morfológicas ou estilísticas e teria como fundamento uma origem puramente analítica ou linguística (JAREMTCHUK, 2007; FREIRE, 1999). Na primeira parte de sua publicação, quando trata da função da arte, o artista diz que a arte conceitual foi proposta pela primeira vez por Marcel Duchamp, por meio do seu primeiro *readymade*. Através dele, a arte muda seu foco, da forma da linguagem para o que estava sendo dito. Para Kosuth:

Isso significa que a natureza da arte mudou de uma questão de morfologia para uma questão de função. Essa mudança — de “aparência” para “concepção” — foi o começo da arte “moderna” e o começo da arte “Conceitual”. Toda a arte (depois de Duchamp) é conceitual (por natureza), porque a arte só existe conceitualmente. (KOSUTH, 2009, p. 217).

Os escritos desses artistas, vistos quase como manifestos, serviram para embasar e dar visibilidade e importância a essa nova forma de se conceber uma obra de arte. No contexto brasileiro, o texto de Kosuth teve larga repercussão, quando apareceu traduzido em 1975, no primeiro número da revista *Malasartes*. De acordo com Dária Jaremtchuk (2007), a ressonância das ideias de Kosuth em contexto brasileiro, reforçaram a investigação ontológica da arte, dando ênfase no aspecto intelectual e não perceptual, impulsionando as críticas às instituições artísticas e à concepção de arte como decoração. No entanto, outras questões defendidas pelo artista, como a rejeição à materialidade e à definição de arte calcada na filosofia analítica, não

vieram a repercutir de maneira substancial na arte brasileira, os artistas⁵ daqui privilegiavam trabalhos com significados sociais, históricos e ideológicos das palavras, sendo por tais motivos, desconsiderados conceituais (JAREMTCHUK, 2007).

A Arte Conceitual como termo abrangente designa “múltiplas propostas, compreende diferentes meios e provoca inúmeras discussões” (FREIRE, 1999). Tais produções, principalmente aquelas feitas por artistas brasileiros, abarcaram uma série de suportes, tais como, livros de artistas, cartões e cartazes, fotografias, textos, xerox, arte postal, e até o vídeo. De acordo com a visão de alguns críticos da época, a exemplo de Paulo Sergio Duarte:

[...] nos anos 70, mudanças de forma e linguagem, que se operavam lá no centro, ocorriam também aqui, na periferia do capitalismo, no processo que veio dar naquilo que, hoje, chamamos de globalização ou mundialização. As mais inteligentes mudanças tiravam partido de nossa situação submetida a tensões sociais e culturais diferentes e mais agudas do que aquelas do centro desenvolvido. (DUARTE, 2006, p. 135).

Quando o vídeo começa a ser utilizado aqui, é apropriado por artistas ligados ao conceitualismo, servindo de suporte para suas proposições, como constata Frederico Moraes em um artigo publicado no jornal O Globo em 29 de janeiro de 1976:

Hoje, a videoarte surge como extensão natural do trabalho de artistas do corpo ou artistas conceituais. Além do catálogo, ou substituindo-o, há sempre nas exposições experimentais um aparelho de TV em que são projetados videocassetes. Documentada pelo videoteipe, a performance permite sua releitura. (MORAIS, 1976c).

Assim como a arte conceitual, o vídeo – em outros países - coaduna certas questões inerentes a ela e reafirma um distanciamento do mercado, embora essa ideia de não comercialização, de acordo com Lucy Lippard, em *The Dematerialization of the Art Object* (1973), não se confirma na arte conceitual, sendo logo assimilada pelo mercado, como veremos também acontecer com a videoarte. No entanto, no Brasil durante a década de 1970, essa não comercialização dos vídeos, se dá mais pela dificuldade de reprodução dos tapes, que eram muito caros, do que por uma resistência ao mercado em si. Embora em sua fase inicial, a videoarte, de acordo com Cacilda Teixeira da Costa:

Tinha um sentido de negação da televisão, pois propiciava uma informação reduzida e profunda, cujo caráter reflexivo sempre foi o oposto da televisão, e desafiava o mercado de arte com obras que (para desconso dos marchands)

⁵ Como é o caso de Anna Bella Geiger, Artur Barrio, Antonio Manuel e Cildo Meireles.

não constituíam objetos vendáveis, mas possíveis circuitos de informação. (COSTA, 2007, p. 73).

Inicialmente o vídeo correspondia a uma prática marginal, como aponta Arlindo Machado (2007), tornando-se depois, com sua expansão e consolidação, artigo de luxo, passando a ser adquirido por colecionadores em galerias de arte, que em contrapartida, com o crescimento da produção amadora, acabam ampliando os meios de distribuição (MELLO, 2008). Segundo alguns críticos e historiadores, foi Bruce Nauman o primeiro artista a vender um videoteipe, por intermédio da Galeria Howard Wise, em 1969. O trabalho, “Video pieces a-n”, foi vendido para um colecionador europeu (MORAIS, 1976b).

Christine Mello (2008) irá perceber que justamente nesse período de deslocamento e desmaterialização da arte — em que a expansão da dimensão artística se acentua para além da tela e do objeto —, iremos ver florescer novas práticas em confluência com as mídias e, em grande importância, as práticas com o vídeo que irão surgir nesse momento. Descobre-se que, por outro lado, determinados efeitos possíveis do vídeo, “como a efemeridade, o acontecimento, a impermanência das formas e a temporalidade da imagem, revelam-se como uma das melhores formas de traduzir esse mesmo momento de expansão da arte” (MELLO, 2008, p. 60). Acerca da especificidade do vídeo, Arlindo Machado diz:

Sabemos, pelo simples exame retrospectivo da história desse meio de expressão, que o vídeo é um sistema híbrido, ele opera com códigos significantes distintos, parte importados do cinema, parte importados do teatro, da literatura, do rádio e mais modernamente da computação gráfica, aos quais acrescenta alguns recursos expressivos específicos, alguns modos de formar idéias ou sensações que lhe são exclusivos, mas que não são suficientes, por si sós, para construir a estrutura inteira de uma obra. Esse talvez seja o ponto chave da questão. O discurso videográfico é impuro por natureza, ele reprocessa formas de expressão colocadas em circulação por outros meios, atribuindo-lhes novos valores, e sua ‘especificidade’, se houver, está sobretudo na solução peculiar que ele dá ao problema da síntese de todas essas contribuições. (MACHADO, 1997, p.190-191).

O vídeo, disseminado após 25 anos do advento da televisão, irá logo despertar o interesse de dois artistas, o coreano Nam June Paik e o alemão Wolf Vostell, advindos do grupo Fluxus. Ambos demonstraram cedo o interesse por essa tecnologia como suporte para produção de arte. Vostell em específico incitava uma crítica ao sistema televisivo da época em sucessivos *happenings* e *environments*. Nam June Paik, sul-coreano naturalizado americano, é reconhecido como o principal responsável por estabelecer o vídeo como uma nova forma de arte,

trabalhando inicialmente a desintegração das formas e na intervenção do sistema audiovisual eletrônico.

Sendo a videoarte recente no mundo, e mais ainda no Brasil, acabará se tornando objeto de estudo e criação para muitos artistas, que inicialmente não encontrariam espaços com disponibilidade institucional para a difusão regular de suas obras, com exceção ao Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC/USP) e o Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM/RJ). Entre as experiências iniciais, é difícil dizer quando se realmente começa a história da videoarte no Brasil. Eduardo Kac propõe que deva se considerar as intervenções de Flávio de Carvalho, na década de 1950, como as primeiras experiências artísticas com o vídeo no Brasil. Porém Arlindo Machado pontua que “os relatos referentes às primeiras experiências de vídeo no Brasil são obscuros e contraditórios” (MACHADO, 2007, p. 16), assim podemos nos deparar com variados posicionamentos de como e quando realmente se iniciou (MACHADO, 2007).

Alguns pesquisadores associam os gestos pioneiros de *Limite* a *Tropicália* como precursores da linguagem do vídeo no Brasil, redimensionando as práticas do vídeo nas artes de maneira descentralizada e sob uma visão limítrofe. É preciso considerar a grande dificuldade de produção que os artistas enfrentavam na década de 1970, devido aos escassos recursos tecnológicos no Brasil. A edição era realizada na própria câmera durante a gravação, o que limitava muito o fazer artístico, sendo reduzido a uma performance com a câmera fixa, em um único plano. Os primórdios e a devida consolidação da videoarte no Brasil serão melhor desenvolvidos no próximo tópico, quando tentaremos abarcar ao máximo as produções e os discursos realizados durante a década de 1970, principalmente aqueles que serviram para impulsionar a prática, proporcionando a sua consolidação.

No Brasil, o videoteipe só viria a surgir em 1960⁶, melhorando a qualidade (produção, reprodução e difusão) dos programas de televisão (PRIOLLI, 1985). Foi, pela primeira vez, utilizado na inauguração de Brasília como capital do país, em 21 de abril de 1960 (LEAL *apud* JAMBEIRO, 2009). Com a sua chegada, o VT resolveu uma série de problemas de exibição dos canais televisivos, passando a poder circular nacionalmente, de emissora para emissora e de região para região, impactando principalmente a gravação das telenovelas⁷, em 1963 (PRIOLLI, 1985). Conforme Sérgio Mattos:

⁶ Já em outros países há uma discrepância em seu surgimento, seria 1952 segundo algumas fontes, e 1956, segundo outras. (MACHADO, 1990)

⁷ Além de escassas, as telenovelas eram limitadas a dois capítulos semanais, passando a ocupar papel fundamental na televisão brasileira após a chegada do videoteipe. (PRIOLLI, 1985)

O uso do VT possibilitou não somente as novelas diárias como também a implantação de uma estratégia de programação horizontal. A veiculação de um mesmo programa em vários dias da semana criou o hábito de assistir televisão rotineiramente, prendendo a atenção do telespectador e substituindo o tipo de programação em voga até então, de caráter vertical, com programas diferentes todos os dias. (MATTOS, 2002, p. 87).

Segundo Gabriel Priolli (1985), nos anos 1950, “um televisor custava três vezes o preço da mais cara radiola do mercado e só um pouco menos que um automóvel” (1985, p. 23). Com a queda dos preços nos anos 1960, que resultou do aumento da escala de produção das programações, os televisores se tornaram mais acessíveis, ampliando seu mercado consumidor.

Quando os militares tomaram o poder em 1964, estima-se que o Brasil tinha cerca de dois milhões de aparelhos de TV. Em 1974, o número havia crescido para nove milhões, estando os televisores presentes em 43% dos lares brasileiros. Parte desse aumento vêm do barateamento dos preços e também das políticas de incentivos promovidas pelo governo, num período de expansão do capitalismo brasileiro. Foram criadas nesse período, várias medidas legais, como leis, decretos e decretos-lei, afim de manter o controle e a censura das programações (JAMBEIRO *apud* LEAL, 2009).

Os acordos funcionavam como uma via de mão dupla, enquanto a maior parte dos canais de TV curvaram-se aos ideais da ditadura militar, seguindo à risca seus preceitos em sua programação, o governo ditador contribuiu muito para o seu desenvolvimento,

[...] ao criar vários órgãos estatais que lidavam com a produção cultural, ao formular leis e decretos, ao congelar as taxas dos serviços de telecomunicação, ao dar isenção das taxas de importação para compra de equipamento, ao proporcionar uma construção de uma estrutura nacional de telecomunicações em redes e ao fazer uma política de crédito facilitado. (LEAL, 2009, p. 8)

Com isso, as políticas governamentais favoreceram o monopólio de compra de aparelhos, videoteipes, entre outros, concentrando nas mãos das indústrias televisivas. É importante levantar essas questões, pois quando surgiram, em 1965, “as primeiras câmeras de vídeo acopladas a gravadores portáteis, que utilizavam, por sua vez, fitas de pequena bitola (meia polegada em sistema de rolo e três quartos de polegada em cassete)” (MACHADO, 1985, p.54), estavam concentradas nas mãos da televisão privada, o que impedia totalmente que a história da videoarte brasileira concorresse em pé de igualdade com a norte-americana, pois aqui tais câmeras sequer estavam no mercado.

Antes mesmo que as primeiras unidades de câmeras portáteis fossem postas à venda no mercado nos EUA, alguns artistas já haviam trabalhado com aparelhos de TV, modificando

seus usos convencionais (MACHADO, 1985). A exemplo podemos citar o coreano Nam June Paik que em 1963 trabalhava com tais aparelhos, afim de inverter seus circuitos de forma a perturbar a constituição das imagens (MACHADO, 1985). Dessas primeiras intervenções de 1963, sendo algumas chamadas de *Zen TV*, Paik realiza ao vivo na Galeria Parnass, em Wuppertal, na Alemanha, e no mesmo ano, em Nova York, o alemão Wolf Wostell, produz *TV-Burying*, na exposição *Television Dé-coll//age* na *Smolin Gallery* (MELLO, 2008). Segundo Christine Mello (2008), “em ambos, havia a vontade de transgredir a televisão, destruí-la como instrumento midiático e redimensionar o seu espaço de ação” (MELLO, 2008, p.71).

Aqui no Brasil, a primeira vez que um artista utilizou um aparelho de TV foi para constituir uma instalação. Em 1967, Hélio Oiticica coloca um aparelho de TV ligado em um canal *broadcast* em um dos seus penetráveis (PN3 – Penetrável imagético), no final de um corredor labiríntico (MELLO, 2008). Já a produção artística imagética com uma câmera de vídeo viria acontecer um pouco mais tarde. Enquanto nos EUA e em outros países, as câmeras portáteis de vídeo circulavam no mercado desde 1965 — embora com preços altíssimos —, aqui no Brasil foi tardiamente colocada à venda para o consumidor comum. Mesmo nos anos 1970, segundo Machado (1985), “o trabalho de experimentação e transgressão na área da televisão ficou restrito a indivíduos ou grupos alijados dos meios de produção e que, na melhor das hipóteses, só podiam contar com gravadores e câmeras de precária resolução” (MACHADO, 1985, p. 58).

Boa parte dos motivos das experiências tardias pelos artistas e de precária resolução estão vinculadas aos altos custos das câmeras de vídeo uma vez que, como vimos, o governo mantinha as taxas de isenção para os canais de TV, mas para o público em geral, nos anos 1960, o mercado dessas câmeras era inexistente, e em 1970, os preços eram exorbitantes, inclusive para as câmeras mais simples.

Essa nossa desvantagem no plano técnico e econômico, malgrado possa ter comprometido alguns trabalhos, contribui também para a nossa vantagem no plano cultural, pois forçou um desenvolvimento autônomo em relação aos modelos estrangeiros, além de orientar a nossa produção numa perspectiva mais própria da microtelevisão. Nem por isso se pode dizer que o conjunto dos trabalhos que aqui foram realizados seja menos inspirado ou menos contundente. (MACHADO, 1985, p. 58).

Nas produções de videoarte da década de 1970, que veremos a seguir, a maior parte dos artistas não contavam com o domínio especializado de manipulação das imagens eletrônica. Desde 1968,

[...] com a invenção dos sintetizadores de vídeo, tornou-se possível manipular diretamente os sinais de luminância, cor e saturação”, podendo o artista “desenhar” diretamente na tela do monitor formas e cores inteiramente inéditas e até mesmo sem precisar do concurso de uma câmera. (MACHADO, 1985, p. 57).

Na maior parte dos trabalhos realizados aqui no Brasil, em 1970, a edição acontecia diretamente na câmera durante a gravação, ou como era mais comum, o trabalho era filmado em um único plano contínuo, em tempo real, devido à falta de ilhas de edição ou até mesmo do *know how* necessário para dominar o aparelho (MACHADO, 1985).

1.3 – Aparições e produções pioneiras de grande impacto

No Brasil, as primeiras produções de vídeo com fins artísticos deram-se quase uma década após a compra que Nam June Paik fez do produto. O vídeo demorou a ser incorporado às artes por artistas brasileiros, mas não por falta de curiosidade em usar o suporte, pois muitos artistas já utilizavam o audiovisual em suas produções desde fins dos anos 1960, impulsionados, principalmente, pelo experimentalismo presente nas artes visuais e especialmente pelo cinema novo.

Dos esforços realizados para começar a se instaurar a utilização do vídeo nas experimentações artísticas no Brasil de forma efetiva, podemos atribuí-los em maior parte a Walter Zanini, enquanto diretor do MAC-USP, que possuía grande apreço pelas novas práticas artísticas conceituais. Na direção do museu, Zanini propôs novas questões que conduziam a um modelo mais condizente com a época, abarcando as novas práticas que estavam surgindo. Firmou a noção de um museu como espaço operacional, em que produção e recepção confluíam em conjunto e trabalhou arduamente para que artistas entrassem em contato com novas mídias emergentes. O MAC do Zanini — expressão constantemente usada por artistas e colaboradores do museu naquelas décadas — efetivou-se como um importante espaço para o florescimento da videoarte no Brasil. Muitos dos impulsos realizados, primeiras aparições em museu, primeiras produções e exposições surgiriam dessa nova museologia revolucionária, proposta por ele. Por tais fatores, é correntemente apontado como crucial para a consolidação da videoarte no Brasil, devido ao grande empenho ao qual se dedicou para que artistas comesçassem a utilizar o suporte e abrindo espaço para exibir tais obras, tanto no Brasil quanto no exterior. Nas palavras de Carolina Amaral de Aguiar:

As atitudes do MAC-USP na fase inicial da videoarte brasileira foram fundamentais para a consolidação dessa prática artística. O “MAC do Zanini”, como espaço/tempo, colaborou imensamente para que o vídeo deixasse de ser uma idéia para ser um “suporte de idéias” possível aos artistas. (AGUIAR, 2007, p. 166).

Em relação à construção da história da videoarte e sua inserção no Brasil como uma prática artística recorrente, o MAC-USP é considerado um espaço simbólico, por ter funcionado como porta voz e por tê-la disseminado desde 1973, momento em que identificamos suas primeiras aparições aqui no Brasil. É muito significativo, em seus primórdios, a videoarte poder contar com um espaço de legitimação e consagração tão importante do período, que só pôde ser possível graças às novas proposições que o então diretor daquela época, Walter Zanini, dispôs a colocar em prática. Para o diretor do museu, o espaço por ele dirigido deveria se transformar a fim de acolher e acomodar as práticas artísticas *intermedia* e de carácter transdisciplinar. Em depoimento a Cristina Freire (2013), Zanini relata importantes questões:

[...] Na década de 1950, já era um momento em que se passava de uma História da Arte fechada em si para algo mais transdisciplinar e eu vivia isso. E com isso veio a questão das novas mídias na arte. A obra única deu lugar para diapositivos, vídeos, filmes, fotografias, para qualquer coisa, muitos outros materiais, e a questão da vida na arte e também do espectador, que antes era considerado mais passivo. Há a ideia de uma interação, de uma situação nova entre espectador e obra[...] além do que a arte adquiriu uma dimensão mundial [...]. (ZANINI *apud* FREIRE, 2013, p. 80)

Sendo assim, partindo das novas perspectivas traçadas por Walter Zanini, em sua reformulação do museu, podemos traçar os acontecimentos que culminariam nas primeiras produções em vídeo no Brasil que teriam fins consequentes. No que concerne ao início da videoarte no Brasil, anteriormente às primeiras produções, em 1973, teremos a primeira aparição do vídeo em museu nacional. O MAC exibiu a documentação filmada pela TV 2 *Cultura* do “Passeio Estético Sociológico pelo Brooklin”, em que registra a ação do artista multimídia francês Fred Forest, acompanhado de artistas e estudantes. Consistia em uma ação-passeio que partia do bairro paulistano do Brooklin, indo até o MAC, situado no parque do Ibirapuera, com a participação de trinta estudantes (FREIRE, 1999). Sobre o episódio, Walter Zanini descreve:

Acompanhado de estudantes transportando seus assentos individuais e dispondo de um equipamento da TV Cultura, ele registrou os encontros do grupo com populares na rua e em estabelecimentos, criando situações de *guerrilha vídeo* e diálogos inesperados para um estado de restrições à liberdade de pensamento. O incomum episódio de arte/comunicação foi

vigiado pela polícia. Em seguida ao passeio, a documentação reunida foi afixada no museu. Recorde-se que uma outra iniciativa do artista francês — pessoas levando cartazes brancos pelas ruas do centro de São Paulo — implicou em sua prisão. (ZANINI, 1997, p. 237)

Forest participava da XII Bienal de São Paulo, no segmento de *Arte e Comunicação* que fora proposto e organizado por Vilém Flusser⁸, em que tinha como convidados outros dois artistas, os suíços Gerald Minkoff e Jean Otth. No MAC aconteceram outros encontros importantes envolvendo tais artistas. Zanini em depoimento a Daisy Peccinini relata que “Otth levou fotos de seus vídeos (o que não era simples documentação das imagens eletrônicas)” que foram expostas no museu, seguidas de uma conferência do artista, e “Minkoff mostrou vídeos em ambientes privados” (ZANINI, 2010, p.123). As fotografias ampliadas dos vídeos de Jean Otth foram doadas ao MAC-USP.

No mais, seria apresentada nessa mesma Bienal, uma mostra de vídeos de 17 artistas norte-americanos que fora trazida pela curadora Regina Cornwell dos EUA, alguns autores relatam que os videoteipes não puderam ser exibidos por falta de recursos técnicos (COSTA, 2007). No entanto, em uma pesquisa recente realizada nos arquivos da bienal, Luise Malmaceda (2017) descobriu que a mostra foi sim exibida, porém, com dez dias de atraso, o que pode ter impossibilitado maior visitação pelo público. Zanini (1997) relata que Regina Cornwell frustrada, tenha publicado um artigo indignada ao voltar aos Estados Unidos, dizendo que a mostra não pôde ser exibida por incompatibilidade dos sistemas, o que parece ter sido solucionado depois. A mostra propunha “explorações em vídeo do concreto e do ilusionístico até o abstrato”, de forma isolada ou combinando esses elementos entre si (FUNDAÇÃO, 1973, p. 214), e estimava obras de grandes artistas, como Vito Acconci e Richard Serra. Na edição seguinte, de 1975, segundo Leonor Amarante (1989), os norte-americanos vieram mais preparados para a precariedade de aparelhagem, devido às falhas na edição anterior, e trouxeram consigo equipamento completo que “incluía cabos, monitores, vários aparelhos, gravadores e até mesmo os eletricitistas” (AMARANTE, 1989, p. 284).

Paralelo a Bienal de 1973, que teve início em 5 de outubro, o Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro realizou a mostra “Video Arte Show” do artista brasileiro Carlos Borda, no dia 7 de outubro Borda havia acabado de voltar dos Estados Unidos e trouxera consigo, além

⁸ Flusser é convidado em 1972, por Francisco Matarazzo Sobrinho, a participar do grupo de assessoria, que tinha como função definir o projeto de regulamento da próxima Bienal, que buscava passar por reformulações. Ficou responsável, em especial, pelo segmento de *Arte e Comunicação*, sendo sua proposta realizada, apenas de forma parcial. Mais informações: MENDES, Ricardo. *Bienal de São Paulo 1973: Flusser como curador: uma experiência inclusa*. Revista Ghrebh-, v.1, n. 11, 01 mar. 2008.

de nove aparelhos para montagem do “show”, três vídeo-filmes (como eram nomeados nos jornais) para a exibição. Eram eles: “Performances”, “Hoje eu me vi no VT” e “Subway New York City”. A mostra foi realizada com duas sessões no mesmo dia, e de acordo com os jornais da época fora bem visitada. Carlos Borda, no tempo que residiu nos Estados Unidos, entrou em contato e trabalhou com grupos de produção independente de VT, como Rudi Stern da “*Global Village*” e Yoko Ono da “*Ono Productions*”, e frequentou e participou de diversas salas especializadas em tapes (O GLOBO, 1973a, 1973b).

As produções de vídeo no Brasil com fins artísticos encontram um caminho consequente, quando um grupo de artistas interessados na investigação de novas mídias e de novos conceitos para a arte começam a utilizar o suporte em 1974. São artistas experimentais do Rio de Janeiro, sob a liderança da artista já consagrada no período, Anna Bella Geiger⁹ que, com pesquisas em concomitância com a arte internacional, produzem as primeiras obras utilizando o vídeo com intenção artística, ficando assim conhecidos como os pioneiros da videoarte no Brasil. Dessa formação inicial, temos a já citada Anna Bella Geiger, mais três de seus muitos alunos, Ivens Machado, Sônia Andrade e Fernando Cocchiarale. No ano seguinte, em 1975, Leticia Parente, Miriam Danowski e Paulo Herkenhoff, que também pertenciam ao grupo, começariam a produzir obras utilizando o vídeo.

É importante salientar que, anterior a essas explorações, no início dos anos 1970 no Brasil, alguns artistas já haviam realizado algumas experiências, embora tenham sido sem maior impacto, pois não contaram com um apoio intenso da crítica, tampouco transitaram por instituições legitimadoras. Optamos por focar nas produções iniciadas em 1974, por se tratar de um período chave para a videoarte no Brasil, que contou com importantes agentes, apresentando os impulsos antecedentes favoráveis à sua expansão e consolidação.

Acerca das produções desse período, principalmente pelo grupo citado, constituíam-se basicamente de performances filmadas em primeiro plano (*close up*). A escolha por esse recorte evidencia-se sobretudo pela decorrência da baixa definição da imagem videográfica, ao que Arlindo Machado (1997) exemplifica:

A imagem eletrônica, por sua própria natureza, tende a se configurar sob a figura da sinédoque, em que a parte, o detalhe e o fragmento são articulados para sugerir o todo, entretanto, possa jamais ser revelado de uma só vez. Decorre daí que o recorte mais adequado para ela é o primeiro plano (*close*

⁹Anna Bella Geiger já havia trabalhado anteriormente com o Super-8, e alguns desses trabalhos foram apresentados na Expo-Projeção Grife 1973, que aconteceu em São Paulo. O Grife, Grupo de Realizadores Independentes de Filmes Experimentais, foi fundado em 1972, e tinha como figura principal Abrão Berman, e fomentava a produção em Super-8 e a formação de superoitistas. Os festivais organizados pelo grupo ocorreram de 1973 a 1983.

up). A baixa definição e a precariedade da profundidade de campo impedem o aproveitamento de quadros abertos e a ocorrência de paisagens amplas. (MACHADO, 1997, p. 194).

A historiadora e crítica de arte norte-americana Rosalind Krauss (2008), no ensaio “Vídeo: a estética do narcisismo”, publicado originalmente em 1976, observa que a maioria das obras de videoarte produzidas até esse breve período de existência, tinham como mecanismo principal o corpo humano. Inaugura o debate analisando o vídeo intitulado “Centers” (1971), de Vito Acconci, em que basicamente a câmera é enquadrada em um *close up* no rosto do artista, que utiliza o monitor de vídeo como espelho. Nesse recorte o artista sustenta o gesto de indicar o centro do monitor por 20 minutos e 51 segundos, tempo de duração do trabalho (Figura 3). De acordo com Krauss (2008), era lugar-comum na crítica dos anos 60, “afirmar que a rigorosa aplicação da simetria permitiria ao pintor ‘indicar o centro da tela’ e, desse modo, invocar a estrutura interna da pintura enquanto objeto” (2008, p.145), considerando assim, o gesto de Acconci ao indicar o centro de uma tela de TV, uma paródia dos termos críticos da abstração, em que o artista procura romper com essa tradição formalista de concepção de uma obra.



Figura 3 – *Centers*, Vito Acconci, 1971
Fonte: Print do vídeo <http://www.vdb.org/titles/centers>

Podemos comparar essa obra com uma das primeiras criadas no Brasil por Anna Bella Geiger, intitulada “Centerminal” (1974). Nela observamos a artista em um ambiente arborizado, em que o vídeo se inicia com a captação da imagem do nome da obra escrito no chão de terra por um graveto. Após isso, a artista utiliza seu corpo como intermédio de criação de uma metáfora. Ela caminha pelo espaço, circunscrevendo um círculo, ao completá-lo, pega

um graveto e marca o centro, após fincá-lo várias vezes no chão o atira, e enquanto a câmera acompanha o graveto, quando retorna ao corpo da artista, ela está exibindo um cartaz. No cartaz foi desenhado um quadrado grande com um pequeno centro circular com um “X” dentro, desse centro desenhou-se traços que seguiam para fora do quadrado (Figura 4). Ainda no cartaz foi escrito a seguinte frase: “Any direction out of the center¹⁰”.

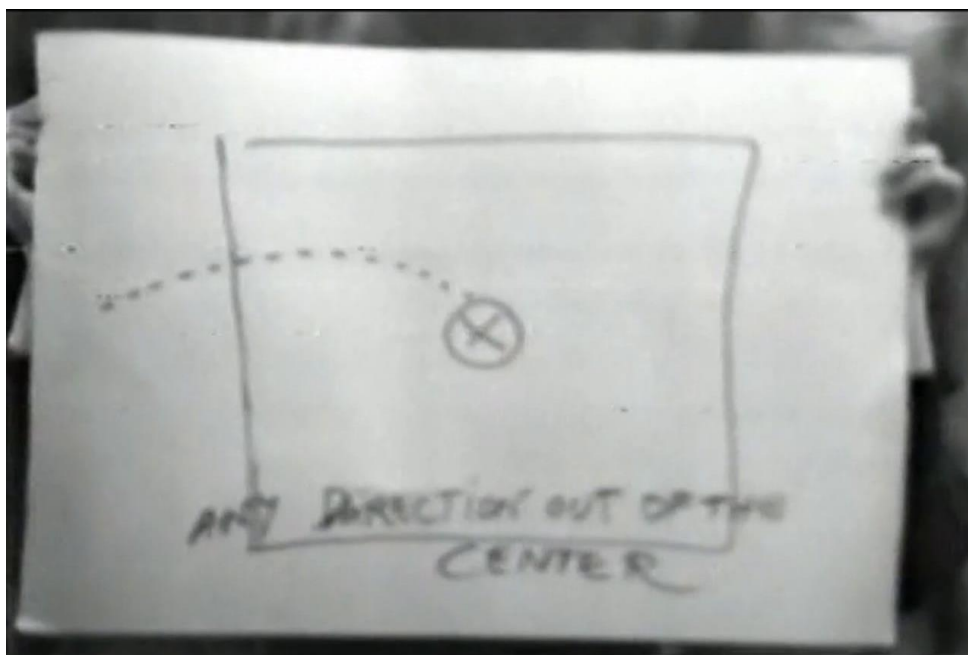


Figura 4 – Centerminal, Anna Bella Geiger, 1974
Fonte: Print do vídeo <https://vimeo.com/114810757>

Enquanto Acconci em “Centers” ironiza a rigorosa aplicação simétrica nas pinturas ao “indicar o centro” do monitor, Geiger em “Centerminal” está levantando importantes questões acerca da própria arte. De acordo com a artista, quando iniciou a sua trajetória, “as premissas da arte passavam por questões de ordem ética e estética de outra natureza” (GEIGER, 2007, p.76), tendo desenvolvido o seu trabalho dentro daquelas indagações. Os gestos realizados pela artista na obra, são claramente uma metáfora, que se evidenciam como um convite para se pensar fora do círculo fechado tradicional, e também talvez, de romper com as referências do que é produzido nos grandes centros (estadunidense ou europeu), convocando a seguir “qualquer direção para fora do centro”. A artista crê que:

[...] o fundamental para o artista é uma compreensão da arte idéia e tentar constantemente compreender o porquê do desgaste e da perda de sentido de certas regras ou métodos que anteriormente consideramos válidos, uma atitude de discussão e revisão inerente ao processo de relação do artista com

¹⁰ Tradução livre da autora: “Qualquer direção para fora do centro”.

a sua obra. Romper com seus próprios dogmas, que só paralisam o pensamento, exige humildade e certa crença no sentido utópico da arte. A única possibilidade da arte é ser experimental, e a única condição do artista, é na verdade, agir experimentalmente. (GEIGER, 2007. p.77).

Rosalind Krauss (2008), analisando obras de videoartistas norte-americanos, como Vito Acconci (citado acima), Richard Serra e Bruce Nauman, enfatiza o narcisismo como *médium* do vídeo, através dessas ações que fundem sujeito e objeto, artista e técnica. O emprego do termo *médium* por ela é tratado em sentido psicológico, no que concerne a projeção e recepção simultâneas de uma imagem, em que a psique humana é o canal. Segundo a historiadora e crítica de arte, “é como se o corpo estivesse centralizado entre duas máquinas, que abrem e fecham parênteses”, sendo a primeira delas a câmera e a segunda o monitor, “que reprojeta a imagem do performer com imediatismo de espelho” (KRAUSS, 2008, p. 146). Como nos EUA, as produções daqui envolvem em maior parte o confronto do corpo do artista com a câmera, constituindo-se basicamente de videoperformances. A respeito da experiência de estar atrás de uma câmera e ver a partir de ali a ação desenrolar, José Roberto Aguilar relata: “é engraçado, neste instante a gente passa a ser *medium* do *medium*” (AGUILAR, 1977).

De acordo com relatos da época, segundo Anna Bella Geiger (2007) e Fernando Cocchiarale (2007), o incentivo responsável pela criação de vídeos por esse grupo se deu através do convite que Zanini fizera a Anna Bella em 1974, para participar da mostra *Video Art* que aconteceria/aconteceu no Instituto de Arte Contemporânea da Universidade da Pensilvânia, em Filadélfia. Suzanne Delehanty, organizadora do evento, por carta enviada a Zanini, pediu que indicasse artistas brasileiros para participar da mostra, que tinha por intuito ser a primeira grande exposição que aglutinaria vídeos de artistas de diversos países. Enquanto esse grupo, sob empréstimo da câmera de Jom Tob Azulay — cineasta brasileiro, que havia trazido recentemente de Los Angeles uma *Sony Matic portable videocoder* —, conseguiram efetivar seus experimentos. O grupo de São Paulo, que Zanini convidou e envolvia Donato Ferrari, Julio Plaza, Regina Silveira e Gabriel Borba Filho, por falta de equipamento, não conseguiu concretizar seus projetos. O grupo carioca, no ano de 1974, anterior à mostra internacional, teve ainda seus vídeos inclusos na 8ª Jovem Arte Contemporânea, organizada por Zanini no MAC-USP. Os vídeos exibidos são: Anna Bella Geiger com “Passagens”, “Centerminal” e “Declarações em retrato” (todos de 1974); Sônia Andrade com “Mancha na Parede” (1974); Fernando Cocchiarale com “Relógio” e “Memory” (todos de 1974); e Ivens Olinto Machado com “Escravidor-Escravo”, “Versus” e “Dissolução” (todos de 1974). Nessa mostra, acresceu-se Ângelo de Aquino, que também já havia produzido vídeo com câmera emprestada

de Jom Azulay. Na mostra ele exhibe “*Exercises about myself*” (1974) e é importante salientar, que embora ele não tenha sido aceito na mostra *Video Art* que aconteceria em Filadélfia, o artista enviou junto com os outros participantes, vídeos a mostra norte-americana. As JAC’s, como eram conhecidas, aconteciam anualmente no museu desde 1967. E a datar da quarta edição, em 1970, passa aos poucos, a receber obras de cunho conceitual.

A partir desse momento, apesar de muitos artistas não conseguirem ainda concretizar seus trabalhos, o interesse pelo novo suporte no Brasil se disseminou. A *Video Art* organizada por Suzanne Delehanty foi a primeira grande exposição a juntar artistas de vários países que produziam em VT. As obras de brasileiros nessa mostra são as mesmas presentes na 8ª JAC, citada acima. Ocorreu entre os dias 17 de janeiro e 28 de fevereiro de 1975 no Instituto de Arte Contemporânea da Universidade da Pensilvânia, na Filadélfia e, ainda nesse mesmo ano, a mostra foi exposta em outras cidades norte-americanas, passando por Cincinnati¹¹, Chicago¹² e Hartford¹³. De acordo com Carolina Amaral de Aguiar (2007), que entrou em contato com as correspondências trocadas entre Zanini e Delehanty nos arquivos do MAC-USP, os dois diretores continuaram a trocar cartas de forma intensa até 1976, o que foi favorecido pelo fato de ter havido muitos problemas nas devoluções das fitas dos artistas brasileiros, pelo prolongamento da mostra ou extravio dos tapes. Outro fato que a autora cita, pelo impedimento de uma presença maior de brasileiros nessa mostra, foi a da impossibilidade de envio de trabalhos gravados em uma Sony 2400 de ½ polegada. Zanini recebeu resposta negativa ao perguntar a Delehanty sobre a possibilidade de enviar trabalhos gravados por essa câmera, pois, de acordo com ela, os vídeos filmados com este modelo não poderiam ser transferidos para cassetes de ¾ polegada. Com este impedimento, os artistas de São Paulo perdiam outra oportunidade de concretizar seus projetos e, em dezembro de 1974, com a ajuda do Consulado Geral dos Estados Unidos, Zanini enviou os trabalhos já citados por correio, produzidos por cinco artistas do Rio. No dia 3 de dezembro de 1974, Zanini enviou uma carta a Delehanty, em que expunha as dificuldades enfrentadas pelo grupo para a realização das obras e suas impressões sobre elas:

Believe me, it was quite a task for all of us to achieve these works, such the difficulties the artists found in making them. It was the first time that VT were done in Brazil, and for this we must thank you invitation, that was the initial stimulus. These works are all by artists Anna Bella Geiger, Ivens Olinto Machado, Fernando França Cocchiarale, Sônia Andrade e Ângelo de Aquino.

¹¹ No The Contemporary Arts Center, de 20 de março a 30 de maio de 1975.

¹² No The Museum of Contemporary Art, de 28 de junho a 31 de agosto de 1975.

¹³ No Wadsworth Atheneum, de 17 de setembro a 2 de novembro de 1975.

*All of them have sound, and the interferences in Cocchiareale's Works are on purpose. The tape operator Jom Tob Azulay made a good work*¹⁴. (ZANINI apud AGUIAR, 2007, p. 106)

O artista brasileiro Antonio Dias, que na época residia na Itália, já produzia vídeos desde 1971, e também participou da mostra *Video Art* com a obra “*Illustration of art in the use of multimedia (rat music and banana for two)*”. No entanto, o artista enviara o videotape por conta própria e não por intermediação do MAC-USP. Acresceu-se à mostra, a participação de significativos nomes da história da videoarte, como Nam June Paik, Wolf Vostell, Peter Campus, Vito Acconci, Robert Morris, Bill Viola e Andy Warhol, artistas que também estariam presentes na XIII Bienal de São Paulo, de 1975.

Regina Silveira, em entrevista a Cacilda Teixeira da Costa gravada por Roberto Sandoval para o vídeo “Vídeo-arte: panorama e perspectiva” de 1984, diz que “é preciso enfatizar a relevância de Zanini em todo esse processo pela importância que ele deu à vídeo-arte. Ele funcionou como um instigador, um provocador. Mesmo sabendo que não tínhamos equipamento, passou o convite adiante, como uma provocação” (COSTA, 2007, p. 70). A representação por artistas brasileiros nessa mostra e o estímulo dado para utilizar o suporte foram muito significativos, pois a partir de então, devido às dificuldades em se produzir um VT, iniciam-se importantes esforços para disponibilizar aos artistas os equipamentos necessários para a produção de vídeo (AGUIAR, 2007). No garimpo arqueológico que se realizaria na década posterior, através do Festival Videobrasil, os envolvidos levantam curiosos fatos de como se costumava editar esses tapes, como o recorrente uso alternativo de gilete e fita crepe (III VÍDEOBRASIL, 1985).

À parte dessas produções, de acordo com Zanini (1978), Lygia Pape enviou em 1974, por conta própria, um vídeo que foi exposto pelo Centro de Comunicación, CAYC, da Argentina, na primeira mostra realizada por eles, que aconteceu no Instituto de Arte Contemporânea, em Londres. Na Argentina, a videoarte floresce ao redor do *Centro de Arte y Comunicación* (CAYC), juntamente com os artistas associados a ele. Dirigido por Jorge Glusberg, o centro contava com equipes de produção de vídeo e dava apoio a produções eletrônicas. O mais importante para o intercâmbio e a troca com outros países foram os

¹⁴ Tradução livre da autora: “Acredite em mim, foi uma grande tarefa para todos nós efetuar essas obras, como as dificuldades que os artistas encontraram em fazê-las. Foi a primeira vez que o VT foi feito no Brasil, e para isso devemos agradecer o convite, que foi o estímulo inicial. Estas obras são todas da autoria dos artistas Anna Bella Geiger, Ivens Olinto Machado, Fernando França Cocchiareale, Sônia Andrade e Ângelo de Aquino. Todas elas têm som, e as interferências nas obras de Cocchiareale são propositalis. O operador de câmera Jom Tob Azulay fez um bom trabalho”.

“*Encuentros Internacionales de vídeo*” promovidos pelo CAYC, entre 1974 e 1978¹⁵, que passaram por vários países e em algumas edições contaram com a presença de artistas brasileiros que já haviam trabalhado com o vídeo na época. Embora essas exposições tenham tido vida curta, mostraram-se importantes e foram frequentemente retomadas na década seguinte, com o intuito de aglutinar as produções em vídeo de vários países (ALONSO, 2008).

A Bienal de São Paulo de 1975 contou com uma presença mais significativa de artistas norte-americanos do vídeo, ao todo 35¹⁶, e Walter Zanini (1975) enfatiza essa Bienal como muito importante para a expansão da prática no Brasil, embora, de acordo com Leonor Amarante (1989), essa edição tenha passado por uma das maiores crises desde seu surgimento. Os motivos principais de tal crise seriam: a notícia da saída de Ciccillo Matarazzo da presidência da fundação, que seria substituído por seu sobrinho Ermelino Matarazzo; e a ameaça do corte de verbas por parte da prefeitura, o que fez com que a exposição se articulasse em clima de conflitos. Ciccillo Matarazzo, frente a uma grande contestação de sua saída, retornou ao cargo somente para inaugurar a mostra, retirando-se depois definitivamente, em 31 de dezembro do mesmo ano.

A exposição que integrava a Bienal de São Paulo, intitulada *Video Art USA*, foi organizada pelo *Contemporary Arts Center* de Cincinnati, e teve como comissário seu diretor, Jack Boulton. *Video Art USA*, de acordo com Jack Boulton (1975) — em carta enviada a Woody e Steina Vasulka, artistas participantes do evento. A exposição foi baseada na mostra *Video Art*, que citamos anteriormente, e o curador disse ter contado com a ajuda de Suzanne Delehanty para sua formulação. O comissário, em texto publicado no catálogo do evento, partindo da primeira vez em que o vídeo foi utilizado artisticamente, por Nam June Paik, ao comprar o aparelho em 1964, declara suas intenções com a mostra:

¹⁵Os Encontros Internacionais de Vídeo aconteceram nos seguintes países/anos: Instituto de Arte Contemporânea, Londres, 1974; Espaço Cardin, Paris, 1975; Palazzo Diamanti, Ferrara, 1975; CAYC, Buenos Aires, 1975; Centro Internacional de Cultura, Amsterdã, 1976; Museu de Arte Contemporânea, Caracas, 1976; Fundação Joan Miró, Barcelona, 1977; Galeria Continental, Lima, 1977; Museu Carrillo Gil, México, 1977; e Sogetsu Kaikan, Tóquio, 1978.

¹⁶ Os relatos da quantidade de artistas na mostra variam, aqui divulgamos o número presente no catálogo da exposição. Lista de artistas: Vito Acconci, Eleanor Antin, John Baldessari, Lynda Benglis, Jim Byrne, Peter Campus, Douglas Davis, Ed Emshwiller, Terry Fox, Frank Gillette, Martha Haslanger, Nancy Holt, Joan Jonas, Allan Kaprow, Beryl Korot, Ira Schneider, Paul Kos, Ernie Kovacs, Richard Landry, Les Levine, Andy Mann, Philip Morton, Bruce Nauman, Dennis Oppenheim, Nam June Paik, Richard Serra, Keith Sonnier, Skip Sweeney, Billy Adler, John Margolies, Steina Vasulka, Woody Vasulka, Bill Viola, Andy Warhol e William Wegman. Beryl Korot e Ira Schneider, assim como Steina Vasulka e Woody Vasulka, enviaram em conjunto, uma obra cada dupla, totalizando na mostra 33 obras, de acordo com o catálogo. In: FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO. *XIII Bienal de São Paulo: Catálogo*. São Paulo: FBSP, outubro/dezembro, 1975. pp. 112-125

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 macrosistema gigantesco de televisão comercial. Embora adote um sistema de coordenadas históricas, VIDEO ART USA pretende evitar qualquer conclusão taxativa da ordem histórica. 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. (JACK BOULTON *apud* FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO, 1975, p. 111).

Embora a intenção do curador não seja promover a tecnologia, como dito acima, isso acaba se efetivando aqui no Brasil, pois o contato de artistas daqui com obras significativas da videoarte americana foi muito importante para pensar o suporte e meios de desenvolver tal linguagem. É importante salientar também os tumultos que envolveram tal mostra, causados pelo impacto da videoarte em relação ao júri, como Francisco Alambert e Polyana Canhête divulgaram:

Outro tumulto dessa edição foi em relação à mais nova tendência artística no exterior — a videoarte. Quando chegaram às mãos do júri de premiação dos trabalhos dos videomakers da delegação norte-americana, os membros não tiveram paciência de assistir a todos os trabalhos (os vídeos dos 32 artistas totalizavam mais de oito horas de duração, mas o comissário dos Estados Unidos, Jack Boulton, havia preparado uma versão resumida de uma hora apenas). (ALAMBERT, CANHÊTE, 2004, p. 142).

Apesar de os artistas brasileiros terem organizado um abaixo-assinado que compromettesse o júri¹⁷ a assistir os vídeos, em solidariedade ao comissário, isso só ocorreu quando a premiação já estava encerrada, o que impossibilitou que os VTs concorressem em igualdade com as outras obras. A delegação norte-americana ameaçou se retirar do evento, escolhendo permanecer em prol do público (ALAMBERT; CANHÊTE, 2004). Em nota explicativa no catálogo do evento, a Fundação expõe suas desculpas:

Estados Unidos da América do Norte: com referência à contribuição dos Estados Unidos da América do Norte à XIII Bienal de São Paulo, o Juri Internacional lamenta profundamente que, por motivos técnicos e falta de tempo, tenha sido inteiramente impossível ao Júri considerar exatamente o valor dos 31 (trinta e um) artistas americanos que integram essa apresentação de vídeo-arte. Entretanto, o Júri faz questão de mencionar especialmente que ele considera esta apresentação da América do Norte como uma contribuição

¹⁷ O júri era composto por: Werner Schmalenbach (Alemanha), Rafael Squirru (Argentina), Jean Dominique Rey (França), Fernando Gamboa (México) e Paulo Mendes de Almeida (Brasil).

de valor extraordinário à XIII Bienal Internacional. (FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO, 1975, p. 445)

E fora exatamente uma grande contribuição, principalmente ao que se diz respeito ao contato do grande público com essas novas manifestações artísticas, que eram desconhecidas da maioria. Além da representação americana em vídeo, dois *videomakers* japoneses, Keigo Yamamoto e Katsuhiro Yamaguchi, também enviaram trabalhos em vídeo, sendo o segundo, premiado com o vídeo-exercício “Sobre As Meninas de Velásquez”, de 1975 (FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO, 1975).

O MAM-RJ abrigou a exposição *Video Art USA* em 1976, que esteve presente na Bienal de São Paulo, o que era muito comum, pois seguia a parceria feita entre as duas instituições desde 1951, de que as principais mostras presentes na Bienal fossem também exibidas no MAM-RJ, para privilegiar os dois principais polos brasileiros. Sobre esse período de consolidação, mas também de muitas dificuldades da videoarte, Walter Zanini relata:

[...] quando entrou aqui a nossa videoarte na década de 1970, nos anos de 1974 e 1975, já era um momento assim de desenvoltura, de consolidação do videoarte. Mas o vídeo teve inícios solitários, digamos. [...]. Não se tinha melhor informação aqui ou um apoio crítico. A crítica muitas vezes ia contra esse tipo de arte, não levava a sério. Foi muito difícil. E, além disso, o equipamento de filmagem era caro, de difícil aquisição, difícil de ser utilizado. No caso do aparelho *Sony Portapak*, nós começamos a comprá-lo em 1975 e somente em 1976 conseguimos de fato. Não era fácil conseguir isso na USP, era tudo muito demorado e o aparelho era importado, a verba era da reitoria e era a ditadura, isso também complicava [...]. (ZANINI *apud* FREIRE, 2013, p. 90).

Como já comentamos, muitas obras de videoarte, além da reflexão acerca da própria arte e do suporte eleito, tinham como conteúdo em sua maior parte, um teor político, em que os artistas utilizavam de metáforas para compor uma crítica ao conturbado período pelo qual o Brasil passava. Em muitas das obras, os artistas encenavam performances, que tinham como intenção denunciar as atrocidades pela quais a população sofria nas mãos do governo ditatorial.

A respeito da censura, Paulo Herkenhoff criou “Estômago embrulhado” em 1975, em que o artista denuncia as alterações que eram feitas nas notícias de jornais a mando do governo. Dividido em três partes, “Fartura”, “Jejum” e “Sobremesa”, Herkenhoff recorta e engole notícias de jornal que foram manipuladas e a retransmite ao público; a seguir entala-se com a censura; e por último come um trabalho artístico feito de jornal. O trabalho artístico que Herkenhoff “deglutiu” na terceira parte do vídeo era do artista Antonio Manuel, que já em 1968 havia criado a destacada obra “Repressão outra vez — Eis o saldo”, em que se constituía de

painéis que remetiam a páginas de jornais com imagens de protesto alternadas a palavras, chamando a atenção para a violência acarretada pelo período político do país. De acordo com o site da Fundação Bienal¹⁸, em 1973, Antonio Manuel alterou uma série de jornais da cidade do Rio de Janeiro e os recolocou para circulação, podendo ter sido essa série utilizada por Paulo Herkenhoff em sua videoperformance.



Figura 5 – Estômago Embrulhado (Sobremesa), Paulo Herkenhoff, 1975

Fonte: Enciclopédia Itaú Cultural

<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra33685/estomago-embrulhado-jejum>

Em “Marca Registrada” (1975), de Letícia Parente, a artista borda com agulha e linha na planta dos pés as palavras “*Made in Brasil*”, com a câmera fixada em um *big close up*. Obra marco da história da videoarte brasileira, aponta muitos fatores ligados ao contexto cultural e político da época. A ação da artista, de sentido simbólico, pode estar intrínseca a uma experiência traumática, aprofundada pelo governo repressor, e pelas mortes promovidas por ele. Parente, em seu vídeo, trata de muitas contradições presentes no período: a tristeza e a esperança, a nacionalidade e o estrangeiro, a mulher e o patriarcalismo, a obra de arte e a mercadoria. A ironia na videoperformance “Marca Registrada” é manifesta, atacando várias noções, conceitos e valores dos anos 70, lançando mão de objetos (agulha e linha) e práticas (costurar) consideradas tipicamente femininas. Uma vez que o discurso vigente em sua prática artística é a identidade cultural, e nessa obra o desprezo se torna evidente devido ao local em que decide bordar as palavras.

¹⁸ Link de acesso para a informação: <http://www.bienal.org.br/post.php?i=267>



Figura 6 – Marca Registrada, Letícia Parente, 1975

Fonte: Print do vídeo <https://www.youtube.com/watch?v=J5RakZ433wA>

Anterior a essa obra, Letícia Parente havia criado, em 1974, a videoperformance “Preparação I”, em que traduz bem a questão do que significava ser mulher naquele período. A performance inicia-se com a artista se arrumando frente ao espelho do banheiro. Ao terminar de arrumar os cabelos, ela recorta um pedaço de esparadrapo e tapa a própria boca, e desenha outra por cima com batom, repete o mesmo gesto com os olhos, primeiro um, depois o outro. Acabando de se “preparar”, arruma os cabelos, dá uma última encarada no espelho e sai do banheiro. O vídeo diz muito de como as mulheres, ou devido ao momento político, de como os cidadãos deveriam se portar no geral, com olhos e bocas fechadas. Naquela época, dispensavam-se os comentários de tudo que era contrário às ideologias ditadas, podendo em muitos casos causar problemas a quem ousasse entrar em um embate político contrário. Era o momento da repressão, censura e violência. E em se tratando da última palavra, em séculos de história, as que mais sofriam, e sofrem, são as mulheres, em seus ambientes domésticos, o que evidencia a atualidade do vídeo de Letícia Parente, a respeito do silenciamento das mulheres em nossa sociedade, forçando-as a se portarem de maneiras ditadas, sem muita liberdade de expressão. O ato político dessas artistas mulheres vão muito além do enfrentamento a um governo ditador vigente. Elas posicionam-se em relação a suas causas pessoais, feministas, que tem por intuito denunciar a dura realidade e a violência de gênero sofridas por uma sociedade patriarcal e machista.



Figura 7 – Preparação I, Letícia Parente, 1974
Fonte: Print do vídeo <https://vimeo.com/119148500>

Visto em parte, a grande importância dessas obras para o período, o empenho por Zanini em adquirir um equipamento de vídeo para o MAC-USP e disponibilizá-lo aos artistas — tendo em vista que o alto preço do aparelho impedia que os interessados possuíssem ou produzissem uma obra —, fez com que tornassem viáveis e recorrentes as experimentações com o suporte na segunda metade da década de 1970. O ano de 1976 concretizou-se com um evento importante, pois é o ano que o MAC finalmente recebe tal aparelho, encomendado desde o início de 1975. Os artistas do Rio já citados, com acréscimo de Letícia Parente, Paulo Herkenhoff e Miriam Danowski, conseguiram também adquirir um *portapack* próprio nesse mesmo ano, para uso compartilhado. O gesto do MAC de adquirir e disponibilizar o aparelho é muito importante, pois como vimos se tratava de um período precário, porque o acesso à tecnologia do vídeo era escasso, a venda comercial ainda não estava estabelecida aqui no Brasil.

1.4 – O amadurecimento da prática: a disponibilização de espaços para profissionalização, produção e exibição

Em 1976, ao obter o aparelho, o MAC-USP destinou um pequeno espaço para se constituir um setor de videoarte, disponibilizando o equipamento para os artistas. O encargo em ativar o setor fora destinado a Cacilda Teixeira da Costa, Marília Saboya de Albuquerque e

Fátima Berch¹⁹, tendo sido auxiliadas por Hironie Ciafreis, montador de exposições do museu. Como consequência dele, surgiram vídeos de vários artistas, como de Regina Silveira, Gabriel Borba Filho, Sônia Andrade, Carmela Gross, Marcello Nitsche, Julio Plaza, Flávio Pons e Gastão de Magalhães. De acordo com Cacilda Teixeira da Costa (2007), elas organizaram um núcleo para seguir e executar as indicações de Zanini, que constituía de três faces: realizar um estudo histórico do vídeo desde suas primeiras aplicações como mensagem artística e organizar um centro de informação e documentação; produzir exposições dedicadas especificamente a trabalhos em vídeo; e formar uma área operacional para a pesquisa dos artistas em colaboração com o museu. (COSTA, 2007; ZANINI, 1978).

Com relação ao item um, foi iniciada uma videoteca, composta por gravações da própria equipe do museu e fitas que eles recebiam de fora. Relativamente, havia a preocupação de levantar questões e discussões sobre o tema. Por isso, ainda em 1976, a convite de Zanini, o espanhol Antoni Muntadas visita o Brasil para realizar performances e mostrar vídeos no MAC-USP. A presença deste artista seguiu de uma série de debates relacionados a utilização de novos suportes e meios tecnológicos, muito importantes para crescer o interesse de exploração dessa nova linguagem.

Muitos artistas que criaram vídeos com o equipamento oferecido pelo MAC nunca haviam antes utilizado uma câmera, o que fez com que a coordenação e a equipe organizadora do setor, que também não tinham nenhuma familiaridade com o suporte, criassem aulas de introdução a utilização básica desta. A primeira ação empregada aconteceu em junho de 1977, em que foi organizado e oferecido aos interessados um “curso de iniciação ao vídeo”, coordenado por João Clodomiro do Carmo, que trabalhava na Sony. De acordo com Cacilda Teixeira da Costa (2007), o curso atraiu diversos interessados ao MAC-USP, como Jonier Marin e Roberto Sandoval (COSTA, 2007).

Essa ação aglutinadora proposta pelo museu, de disponibilizar o equipamento para uso dos artistas e oferecer cursos para capacitação destes, foi muito importante para minar as dificuldades que circundavam a utilização desse suporte — que como veremos na próxima subseção —, um fato que era muito apontado pela crítica da época. Como naquele período, os espaços para a exibição de VTs eram quase nulos, o museu se disporia ainda a destinar um local para exibição desses trabalhos.

¹⁹ Ambas citadas foram alunas de Zanini na FAAP e foram para o MAC-USP trabalhar como estagiárias. Cacilda Teixeira da Costa deu um depoimento a Carolina Amaral de Aguiar dizendo que “foram procuradas pelo diretor, que ofereceu a oportunidade de administrarem o uso do equipamento que o museu tinha acabado de adquirir. Ela diz que pegaram o equipamento ainda embalado e sem uso, para iniciar uma empreitada na qual nenhuma delas tinha experiência” (AGUIAR, 2007: p. 112).

No início de 1977, foram criados dois lugares distintos no museu, o “Espaço A” e o “Espaço B”. O primeiro era destinado à exibição de técnicas mais consagradas, e o segundo àquelas ainda em desenvolvimento, onde eram exibidos os trabalhos em vídeo e outras mídias ou formas de artes emergentes. No período de funcionamento²⁰, a videoarte ganhou destaque nos eventos do Espaço B, em que se totalizaram sete mostras exclusivas de VT: 7 artistas do vídeo, José Roberto Aguilar e Gabriel Borba, 8 vídeos de Sônia Andrade, Rita Moreira e Norma Bahia, Vídeos Canadenses, VIDEOPOST e Vídeo MAC.

Em 21 de maio de 1977, foi exibida a primeira mostra no Espaço B, intitulada “7 Artistas do Vídeo”, entre 15:30 e 17:30 horas. A mostra inaugural do espaço contemplou a exibição de vídeos dos setes artistas atuantes no Rio de Janeiro: Anna Bella Geiger, Fernando Cocchiarale, Ivens Machado, Sônia Andrade, Miriam Danowski, Letícia Parente e Paulo Herkenhoff, que haviam se destacado em vários eventos nacionais e internacionais exibindo vídeos. Após o já citado evento internacional, *Video Art*, que se iniciou na Pensilvânia e percorreu outras três cidades dos EUA, o grupo, com acréscimo dos três últimos citados, passou a se reunir de forma frequente para debater a videoarte e trocar experiências. Se atentavam a mostras internacionais para inscrever seus trabalhos, que passaram a ser frequentemente divulgadas nos jornais da época, devido à falta de espaços no Brasil para exibição desse tipo de suporte, principalmente no período entre 1974 e 1977. Essa mostra, de fato, consagrou tais artistas como a primeira geração da videoarte brasileira, valorizando a continuidade dos esforços para que continuassem produzindo trabalhos em vídeo. As obras expostas foram: “Mapas elementares #3” (1976) de Anna Bella Geiger; “Apontamentos I” de Fernando Cocchiarale; “Marca Registrada” (1975) de Letícia Parente; “Jejum” e “Sobremesa” (ambos de 1975) de Paulo Herkenhoff; “Sem título” (feijão) (1975) de Sônia Andrade; e obras de Ivens Machado e Miriam Danowski.

O segundo evento exibido no espaço envolvendo videoarte apresentou obras de outros dois artistas pioneiros, José Roberto Aguilar e Gabriel Borba. Aconteceu em 25 de junho de 1977 — no mesmo horário da mostra anterior —, e foi seguido por debates com os dois artistas. Borba já havia realizado videoarte no setor de televisão da USP em 1971 — embora as experimentações tenham sido apagadas —, e Aguilar, com equipamento próprio, já havia filmado em VT desde 1973. Os vídeos exibidos foram “Lucila, filme policial” (1977) de Aguilar, e “Nós” e “Me” (ambos de 1977) de Gabriel Borba. Em “Lucila, filme policial”, é projetado um filme *Noir* dos anos 50 no corpo nu da artista Lucila Meirelles. Enquanto a trama

²⁰ O MAC-USP, nesse período, funcionava em sede temporária desde sua fundação, no terceiro andar do edifício da Bienal, no prédio Armando Arruda Pereira. Devido às reformas no prédio, o museu encerrou temporariamente suas atividades em 24 de dezembro de 1977, ficando fechado por quase todo o ano de 1978.

se desenvolve, ela interage através de movimentos com a parte superior do corpo com os atores do filme projetado. O artista mescla filme/corpo/vídeo às sombras da projeção no corpo nu da artista e demonstra uma importante junção de formas artísticas, que é intensificada quando captada pelo vídeo, demarcando sua hibridez nata como *médium*.



Figura 8 – Lucila, Filme Policial, José Roberto de Aguiar, 1977
Fonte: Print do vídeo <https://vimeo.com/52024664>

Em seguida, em 17 de setembro, a exibição de oito vídeos de Sônia Andrade contemplava a primeira mostra-solo de um artista brasileiro do vídeo, devido à raridade de um mesmo artista ter produzido vídeos suficientes para tanto. O evento foi sucedido da exibição de dois vídeos de Norma Bahia e Rita Moreira, no dia 1º de outubro, e posteriormente, no dia 5 de outubro, uma coletiva com seis *videomakers* canadenses²¹. Essa segunda mostra foi seguida por uma conferência de Peggy Galé, curadora de VT de duas universidades canadenses, que estava no Brasil na condição de comissária do Canadá para a Bienal de São Paulo (AGUIAR, 2007).

A VIDEOPOST foi pensada e organizada pelo artista colombiano Jonier Marin, e reunia duas tendências da arte conceitual: a arte postal e a videoarte. Aconteceu entre os dias 8 e 14 de outubro e, embora não houvesse presença de nenhum artista brasileiro, foi importante por aglutinar uma prática recorrente desde os anos 1950, que é a arte postal, aliando-a com o vídeo.

Poucos dias antes do encerramento temporário das atividades do MAC-USP, em 10 de dezembro de 1977, fora exibida a última mostra organizada pelo setor de vídeo, a Vídeo MAC. Abarcando muito mais do que as obras dos pioneiros, a exposição procurava estimular a continuidade da prática no país. Participaram da mostra: Gabriel Borba, Ivens Machado, José

²¹ Robert Hamon, Colin Campbell, Don Druick, Lisa Steele, Al Razutis e Noel Harding.

Roberto Aguilar, Letícia Parente, Sônia Andrade, Carmela Gross, Flávio Pons, Gastão de Magalhães, Julio Plaza, Liliane Soffer, Milon Lanna, Regina Silveira e Marcelo Nitsche. Após isso, o espaço foi fechado com expectativa de retorno breve das atividades, porém, com a saída de Zanini do cargo de direção, o setor de vídeo não voltou a funcionar quando o museu retornou às atividades em 1979, sob a direção de Wolfgang Pfeiffer. A continuação dos esforços pelo MAC-USP de promover a videoarte no país foi então minadas, mas mesmo assim, serviu naquele momento como ponto difusor e acolhedor de propostas instigantes.

Em relação à forma como essas mostras foram exibidas durante o ano de 1977, Cacilda Teixeira da Costa (1977), em artigo publicado no jornal Folha de S. Paulo no dia 11 de setembro daquele ano, relata:

Quanto à forma de apresentação, por enquanto, ela 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, à pequena distância de um público de no máximo sessenta pessoas. (COSTA, 1977).

Embora os inúmeros relatos de Cacilda Teixeira da Costa sobre as dificuldades de exibição e de produção dessas obras nesse ano de 1977 sejam frequentes, o Setor de Vídeo cumpriu um papel exemplar ao instigar e proporcionar a muitos artistas o contato com o suporte. Embora as elaborações das mostras tenham passado por muitos obstáculos, tais feitos desempenharam seu papel, consolidando a prática no país.

A XIV Bienal Internacional de São Paulo (1977), sofreu, de acordo com o então presidente Oscar P. Landmann, alterações radicais²², sendo pela primeira vez programada por um Conselho de Arte e Cultura. O conselho criou novas regras, e uma delas, seguia a exigência de que as representações nacionais deveriam seguir os temas propostos pela Bienal para a seleção de artistas, modelo inspirado novamente na Bienal de Veneza. Definiram três capítulos para a exposição: Exposições Antológicas (que substituíam as salas especiais), Grandes Confrontos e Proposições Contemporâneas. A última era composta de sete temas²³, um dedicado em específico a videoarte. O setor destinado às proposições em videoarte contou com doze obras ao todo, de seis artistas canadenses²⁴, dois brasileiros, uma espanhola²⁵, dois

²² O fundador e presidente perpétuo, Francisco Matarazzo Sobrinho, ou Ciccilo Matarazzo, havia falecido em 16 de abril desse ano.

²³ Os sete temas propostos: Arqueologia do Urbano, Recuperação da Paisagem, Arte Catastrófica, Vídeo Arte, Poesia Espacial, O Muro como Suporte de Obras e Arte Não-Catalogada.

²⁴ Al Razutis (exibiu uma obra), Colin Campbell (exibiu uma obra), Don Druick (exibiu uma obra), Lisa Steele (exibiu uma obra), Noel Harding (exibiu uma obra) e Robert Hamon (exibiu uma obra).

²⁵ Elvira Alfageme (exibiu uma obra).

suecos²⁶ e um colombiano²⁷. Os brasileiros que expuseram na Bienal no setor de videoarte não eram muito conhecidos no meio. Seme Lutfi, residia em Londres e trabalhava com teatro, e Sonia Miranda, artista de Porto Alegre que residia no Rio de Janeiro, só havia entrado em contato com o suporte antes, quando ajudou a produzir e a gravar o vídeo de José Roberto Aguilar, “*Where is South America?*” (1974/1975). Seme Lutfi era muito conhecido por participar de *happenings* e grupos teatrais em Londres. Nessa Bienal, apresentou dois vídeos, sendo um “sem título” (1976/1977) e o outro um “vídeo-poema” (1976/1977), ambos de trinta minutos cada. Já Sonia Miranda, apresentou o vídeo “*Candomblé*”²⁸ (1976/1977), em que grava uma sessão ritual da religião afro-brasileira do candomblé no Rio de Janeiro em 1977. O trabalho mostra os “*Orixás*” (deuses africanos) que se manifestam através do sacerdócio e os iniciados, durante transes. A artista utiliza o meio como linguagem para mostrar a relação entre o concreto e o abstrato. (FUNDAÇÃO 1977; 1979).



Figura 9 – Candomblé, Sonia Miranda, 1976/1977
Fonte: Print do vídeo <https://vimeo.com/67860153>

Seme Lutfi e Sonia Miranda são os dois primeiros artistas brasileiros a expor obras em vídeo na Bienal de São Paulo, embora sejam pouco conhecidos por trabalharem com esse suporte. A criação pelo conselho de arte e cultura de um setor dedicado a videoarte, e a outros

²⁶ Genevieve Calame e Patrick Goetelen (exibiram uma obra em co-autoria)

²⁷ Luis Alfredo Sanchez Crespo (exibiu uma obra)

²⁸ Embora no catálogo da bienal a obra não tenha título, sabemos que fora essa exposta por ser a única obra da artista em vídeo desse período. No vídeo a artista pediu uma autorização especial pelo “pai-de-santo” para gravar o evento.

setores, veio de uma ampla pesquisa, que envolvia especialistas de diferentes áreas do conhecimento, em que mobilizaram dados de tudo o que vinha acontecendo de mais abrangente, levando em conta o ponto de vista da produção cultural, e não as dos museus ou do mercado. A prática no Brasil já vinha, como vimos, sendo eleita aos poucos por museus — MAC-USP e MAM-RJ —, e é aqui então coroada, quando se dedica um setor próprio para sua exibição, como uma das sete formas de artes emergentes e dignas de nota do período. Embora a Bienal seguinte a essa, de 1979, não tenha seguido esse legado, devido a proposta de ser retrospectiva dos últimos 28 anos de bienal, ela retornaria na edição de 1981 com destaque, sob a curadoria de Walter Zanini, e com uma organização especial de videoarte realizada por Cacilda Teixeira da Costa (FUNDAÇÃO, 1977; 1979).

Ainda em 1978, por iniciativa de Roberto Sandoval — artista que já vinha experimentando o vídeo —, criou-se em São Paulo, a escola de Artes Visuais: Áster, juntamente com seus sócios Walter Zanini, Julio Plaza, Donato Ferrari e Regina Silveira. Além dos ateliês, uma sala era alugada por Roberto Sandoval e Renata Padovan como sede de uma produtora de vídeos que funcionava também como um ateliê-escola, onde Sandoval disponibilizava para os artistas apoio técnico para experimentarem essa linguagem, além de organizar seções de videoarte em que apresentava trabalhos lá realizados ou advindos do exterior. Cacilda Teixeira da Costa nos apresenta informações importantes dos feitos da produtora e dos artistas advindos dela:

Roberto ensinava, organizava mostras informais de obras trazidas do exterior ou realizadas aqui e sempre se colocou à disposição dos artistas que não dispunham de equipamento como Regina Silveira, Mary Dritschel, Julio Plaza, Sônia Fontanezi. A maioria dos vídeos brasileiros apresentados na XVI Bienal de São Paulo, por exemplo, passou pelos cabos da Cockpit, assim como os de inúmeros produtores independentes em início de carreira como Walter Silveira e Tadeu Jungle. Foi em seu estúdio que vimos pela primeira vez trabalhos de Otávio Donasci, que realizava vídeos abstratos, mas logo evoluiria para a criação de videocriaturas em performances que nos remetem a uma pré-história do teatro e ao mesmo tempo às mais avançadas formas de comunicação. (COSTA, 2007, p. 73).

A Áster foi importante para o campo das artes visuais, por promover produções e exposições, abrangendo a discussão crítica da videoarte. Embora o instituto tivera vida curta, por apresentar problemas com a Prefeitura de São Paulo, sendo multado por operar em área residencial, a escola se transformaria na produtora de vídeos Cockpit, que atuaria de forma plena na década seguinte.

Devido à colaboração para uma produção sistemática e a presença significativa da videoarte no meio artístico brasileiro, que vem desde 1974, o Museu da Imagem e do Som (MIS) viria a sediar em 1978 o “I Encontro Internacional de Vídeo Arte de São Paulo”. Superadas de forma parcial as primeiras dificuldades, o evento coroou o uso da mídia em território brasileiro, fazendo com que iniciasse uma nova fase. O evento teve organização de Marília Saboya, que trabalhou no Setor de Vídeo do MAC-USP, e o museu disponibilizou as fitas de seu acervo e equipamentos do setor de VT para a mostra. Além disso, a exposição contou com o apoio da Comissão de Artes Plásticas da Secretaria da Cultura e o auxílio da Sony, que instalou todo o equipamento necessário para a exibição. A TV Cultura, no programa Panorama, levou ao ar alguns vídeos da mostra, numa iniciativa pioneira na América Latina (AGUIAR, 2007).

A exposição, que aconteceu de 13 a 20 de dezembro, foi a primeira grande exclusiva de vídeos realizada no Brasil e por brasileiros, que reuniu obras de videoarte feitas no Brasil e no mundo, contando com a presença de cerca de 70 artistas²⁹. Em relação ao público que visitou a mostra, continuou dividido entre os que achavam aquele tipo de arte enfadonha e os que mantinham o interesse assistindo até o fim. Comparada às mostras anteriores, o I Encontro recebeu um público considerável, de acordo com a organizadora Marília Saboya em depoimento a Luiz Henrique Romagnoli para o Jornal do Brasil, em 31 de dezembro:

Algumas sessões tiveram até 200 pessoas, durante algumas horas. O público é principalmente composto por jovens, o que é bom. Mas nós notamos a falta de críticos. Pouquíssimos apareceram. Mesmo assim, é possível que no final eles escrevam artigos criticando. (ROMAGNOLI, 1978).

Na abertura do evento, foram realizadas duas performances, que foram gravadas e exibidas durante a mostra. Uma delas foi realizada por Gabriel Borba e intitulada de “Pequeno mobiliário brasileiro”; a outra por José Roberto Aguilar chamada de “Três lutas de samurais contra os demônios que assolam a vídeo arte nacional e o brasileiro em geral”. A segunda intervenção foi descrita detalhadamente por uma reportagem do jornal O Estado de S. Paulo de 19 de dezembro:

Três enormes figuras pintadas de vermelho com cabeça de televisão ocupavam um espaço no ambiente escuro. As cabeças destes “demônios” eram aparelhos de televisão ligados em canais comerciais a todo o volume. Aos pés destas

²⁹ Sendo 44 estrangeiros e 28 brasileiros, mais artistas do Grupo L.U.E.B. O diretor do CAYC (Centro de arte y comunicación), Jorge Glusberg, levou vídeos de 25 artistas de vários países, segundo Luiz Henrique Romagnoli (1978), que não puderam ser mostrados.

figuras um monitor apresentava o videotape de uma árvore florida com sons da natureza.

Depois de dez minutos, deste dueto entre os demônios (televisão comercial, enlatados e pacote alienígena) e o som da natureza (a árvore florida em cores), uma estranha personagem entra em cena. A dançarina Lucila Meirelles, personagem principal de alguns vídeos de Aguilar, acrescenta à cena um terceiro som: um gongo. Em seguida entra um samurai personificando o mito do herói, e senta em uma cadeira em frente aos demônios, e iniciando uma série de gritos guturais, e o estranho concerto chega ao auge sonoro. O samurai se levanta e inicia uma imensa pintura gestual em 25 metros de papel colados na parede atrás dos demônios, que nunca abandonam seus cantos guturais. Depois da pintura o samurai vivido por Aguilar se sente revigorado, e inicia o ataque aos demônios com uma espada. Inicialmente ataca uma televisão e depois de vários 146 golpes sobre o screen sua imagem magicamente aparece no vídeo. Assim, o primeiro enlatado morre. O mesmo acontece sucessivamente ao segundo e ao terceiro aparelho que têm suas imagens substituídas pelo herói. Após essa luta titânica o concerto chega ao fim, as luzes são acesas e um videotape é exibido com esta mesma performance. (O ESTADO DE S. PAULO, 1978).

A performance crítica realizada por Aguilar encenava uma verdadeira batalha entre a videoarte e os enlatados televisivos e foi, certamente, um grande destaque do I Encontro (AGUIAR, 2007). Aguilar, além de realizar a performance, ajudou na organização e expôs dez de seus outros trabalhos. Afora dos artistas brasileiros já citados, muitos outros participaram do evento, que reunia a produção mais antiga, dos pioneiros, com os novos interessados no suporte, que haviam produzido vídeos recentemente. Os brasileiros que integraram a mostra foram: Anna Bella Geiger, Antônio Carlos Pipoca Rebesco, Bill Martinez, Carmela Gross, Donato Ferrari, Fernando Cocchiarale, Gastão de Magalhães, Geraldo Anhaia Mello, Helena C. Bueno e Adelino S. Abreu (produziram juntos), Julio Plaza, Letícia Parente, Liliane Soffer, Luiz Antônio M. Simões de Carvalho, Luiz Gleiser, Marcelo Nitsche, Marcelo Espinosa, Miriam Danowski, Paulo Herkenhoff, Regina Silveira, Regina Vater, Rita Moreira e Norma Bahia (expuseram juntas), Roberta Miller e Roberto Sandoval (AGUIAR, 2007).

Nesse salto de quatro anos, quando apenas meia dúzia havia experimentado o suporte, o número de artistas brasileiros utilizando esse *media* cresceu significativamente, pelos programas de abertura proporcionados, principalmente, pelo MAC-USP e o grupo ligado ao MAM-RJ. Como Walter Zanini (1978) anunciava no texto “Vídeo-arte: uma poética aberta” em apresentação do catálogo do “I Encontro Internacional de Vídeo Arte”: “A vídeo-arte no Brasil? Ela existe”.

1.5 – O dois lados da crítica: um impulso para vencer as dificuldades

Em relação aos escritos sobre videoarte, principalmente desse período de desenvolvimento em meados da década de 1970, muitos apontam a falta de apoio dos críticos em relação a esse novo suporte. Embora a crítica não se mostrava sempre favorável a utilização desse novo meio de expressão, ela foi importante para a discussão e amadurecimento da prática. No entanto, muitas dessas críticas, que iam contra esse novo meio, são pouco conhecidas e quase nunca exaltadas nos estudos sobre videoarte. Sendo assim, através das principais produções indicadas acima ou correlatas a elas, iremos apontar alguns fatores ou elementos de desaprovação presentes nos discursos de historiadores ou críticos da época, e como, mesmo na contramão, impulsionam a renovação da linguagem desse criticado meio.

Alheios aos discursos que fomentavam e enalteciam a prática, muitos críticos levantaram importantes questões da utilização desse suporte por artistas no Brasil na primeira metade da década de 1970. Como vimos, a maioria das produções feitas até 1975 foram possíveis graças a Jom Azulay, que emprestou sua câmera trazida dos EUA e filmou para esses artistas seus trabalhos. O crítico de arte Francisco Bittencourt, em texto publicado no jornal Tribuna de Imprensa em 24 de fevereiro de 1975, fala da problemática de artistas brasileiros trabalhando com os novos *media* — no caso, a fotografia, o audiovisual, o super-8 e o videoteipe —, questionando a falta de recursos e dificuldades aqui existentes para trabalhar com esse tipo de arte, em contraponto com os grandes espetáculos tecnológicos que estavam sendo montados nos EUA e na Europa Ocidental. A respeito do videoteipe, o crítico cita os pioneiros Anna Bella Geiger, Ivens Machado, Sônia Andrade, Ângelo de Aquino e Fernando Cocchiarale, dizendo ter visto alguns dos videoteipes produzidos por esse grupo na casa da própria Anna Bella Geiger. A impressão que o crítico relata em relação a essas produções era a de mero ensaio, porém diz ser importante a atitude desses artistas que, segundo ele, não pretendiam ofuscar e sim criar um nível lúcido de debate e novas perspectivas para as suas criatividade. Embora sua crítica seja realmente rígida, deixa bem claro que:

Com isto não se pretende que o artista deva se condicionar a um estado de não pesquisa e desinteresse pelo que se passa no mundo, mas sim que se mantenha sempre alerta e consciente de que nós ainda não temos os instrumentos necessários para as grandes demonstrações pirotécnicas tentadas por uma pequena classe de mandarins, que depois de alguns anos lá fora voltam deslumbrados e dispostos a nos fazer engolir, geralmente via coluna social, o seu produto infantil e canhestro como a palavra de ordem para a arte nacional. (BITTENCOURT, 1975).

Na visão do crítico, os artistas brasileiros daquele período, ao optarem por esses novos *media*, teriam que se aterem a consciência de que no Brasil não havia recursos suficientes para utilizá-los de forma plena, e que os artistas sérios e pesquisadores, mais interessados em profundidade do que brilho, não se deixariam enganar, se ofuscando com o que era produzido e desenvolvido lá fora. De exemplo, além dos já citados que utilizaram o videoteipe, ele aponta Frederico Moraes, que já utilizava de forma madura o audiovisual:

Aliás, artistas mais lúcidos e reflexivos, usando tais meios expressivos, como Frederico Moraes, se atêm ao mínimo indispensável para conseguir seus efeitos, preferindo trabalhar numa espécie de corpo a corpo com a tecnologia para arrancar dela o máximo sem ter de recorrer ao último tipo de aparelhagem. (BITTENCOURT, 1975).

Ou seja, o vídeo nesse período era visto por alguns como uma tecnologia dispensável para o fazer artístico, uma vez que outras mídias, como o super-8, eram mais acessíveis e poderiam atingir resultados semelhantes. No entanto, além dos poucos citados, que de acordo com o crítico procuravam utilizar o videoteipe de forma responsável, o problema estaria aumentando, pois estava despertando o interesse de uma gama sempre maior de artistas, citando a seguinte frase de Luiz Alphonsus:

O videoteipe é inviável para o brasileiro por ser um artigo de luxo. O aparelho mais rudimentar custa 20 mil cruzeiros. Além do mais, o VT é muito feio. Muito mais interessante é o super-8, mas para ser utilizado como cinema mesmo e não para veículo das artes plásticas. O negócio é tratamento de cinema. Mudar o suporte para continuar dizendo a mesma coisa não adianta nada; antes continuar fazendo desenho ou pintura. (ALPHONSUS *apud* BITTENCOURT, 1975).

Frederico Moraes em artigo publicado no jornal O Globo em 29 de janeiro de 1976, intitulado “Vídeo-arte: Revolução Cultural ou um título a mais no currículo dos artistas?”, questiona o distanciamento crítico dos artistas em relação às características tecnológicas e fenomenológicas do meio. Para o crítico, na época, as produções estariam se reduzindo a meras performances, sobrando apenas a ação, o evento e o ritual, sendo a reação do público, em seu ponto de vista, algo importante a ser discutido:

A reação diante da videoarte é geralmente negativa. Consideram-na monótona devido à repetição exaustiva da mesma imagem, ao seu caráter estático (contra o dinamismo da TV comercial) devido, enfim, ao desconforto que regra geral acompanha suas projeções, desconforto que é, na verdade, mais psicológico que real, tendo em vista a maneira descontráida ou à vontade com que vemos TV em casa. (MORAIS, 1976c).

Como vimos, a crítica mais frequente à videoarte acusa os realizadores de estarem trabalhando com um modelo de expressão importado e não relacionado com a nossa realidade. A crítica condena a sofisticação e o alto custo de produção do trabalho. Assim como os críticos, os artistas também se queixam da carência de infraestrutura necessária para a apresentação dos vídeos ao público, o que poderia ser associado com algumas das causas da videoarte não ter encontrado seu público na época.

Alberto Mara, no artigo “Três artistas se defendem criticando quem os ataca” publicado no jornal O Globo em 11 de junho de 1977, reúne depoimentos de três artistas do vídeo: Paulo Herkenhoff, Anna Bella Geiger e Fernando Cocchiarale. Herkenhoff, quando questionado sobre a videoarte ser um modelo de expressão importado, ataca:

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, ou de como essa crítica está instrumentalizada para a consagração de nomes e é usada para bloquear a introdução de novas linguagens no circuito. Porque isso poderia desmerecer a arte-mercadoria. A crítica tacha a vídeo-arte como sendo uma importação de modelo, ou arte do hemisfério norte. (HERKENHOFF *apud* MARA, 1977).

Frequentemente a videoarte era apontada por críticos, como Frederico Morais, como uma “forma de expressão bem tediosa”, e sua crítica não se limitava às produções dos brasileiros, envolvia obras de artistas do vídeo em geral. O crítico de arte, porta-voz do jornal O Globo, muitas vezes matou a videoarte de forma premeditada, nunca vendo o desenvolvimento — com a expansão do suporte — e a reformulação da linguagem que este teria nos anos 1980. Abaixo, trecho de uma crítica publicada em 9 de dezembro de 1977:

A vídeo arte, tudo indica, não tem condições de sobreviver. Como forma de arte é profundamente tediosa e, seja pelo conteúdo, seja pela maneira como é apresentada, obrigando as pessoas a permanecerem estáticas diante do aparelho, em salas semi-obscuras, não consegue comunicar-se com o público. Ademais, não sei por que cargas d’água, os criadores de vídeo-arte, entendem que seus filmes devem ser monótonos, longos, em situações (às vezes uma única imagem) que se repetem exaustivamente. Não conseguiu ser atraente nem tampouco se constituir como alternativa para a TV comercial, sendo, portanto, sua ação crítica muito pequena. Incapacitados de manter o “espectador” preso diante do aparelho de TV, os autores de vídeo-arte partiram para soluções “escultóricas” ou ambientais, envolvendo outras mídias (audio-visuais e filmes em super-8) e várias situações paralelas. (MORAIS, 1977).

A principal crítica de Moraes a videoarte é a não-participação do espectador, e a imposição em assistir a obra de maneira imposta. A sua crítica condiciona os artistas a saírem da normatividade presente nas obras, legado que já havia firmado a partir da exposição conhecida como “Do corpo à terra”³⁰, que foi agregada a exposição “Objeto e Participação” que aconteceu no Palácio das Artes em 17 de abril de 1970. Nessa exposição, Moraes propôs manifestações artísticas que envolviam a arte vivencial, conceitual ou efêmera, em uma tentativa de eliminar a distância entre a arte contemporânea, seu significado social e as massas urbanas (MARI, 2012).

Das suas ideias geradoras, Moraes propunha aproximar a arte das pessoas, a arte da vida, o que nos infere em acreditar que suas críticas creditadas a esse novo meio, a videoarte, não propunha a sua não utilização, mas apontava para uma mudança iminente, que deveria envolver a participação do espectador, e formas mais dinâmicas, condizentes com a época (MORAIS, 1975). Em sua posição de destaque no campo das artes, ele descreve suas intenções como agente:

Como crítico, confesso que estou muito pouco interessado em julgar obras de arte, ou por outra, não quero exercer uma crítica judicativa e autoritária. Pelo contrário, quero envolver-me no processo criador do artista e só depois, ou como resultado, revelar em cada obra sua, os múltiplos sentidos, sua trama e/ou rede de significados. Não julgar para fechar, mas participar para abrir novas possibilidades. (MORAIS, 1975, p.9-10)

No entanto, ainda nesse período, as suas críticas em relação a esse novo meio não cessam. Em 14 de junho do mesmo ano, Moraes (1977) já havia anunciado que a vídeo-arte era uma moda que estava chegando ao fim. Como vimos, o ano de 1977 para a videoarte foi um ano de amadurecimento que, devido às ações indicadas, proporcionou um maior contato de artistas interessados com o suporte. Os esforços empregados pelo Setor de Vídeo do MAC-USP, em levantar debates que aperfeiçoaram a prática, fez com que o ano de 1978 partisse para uma nova fase, que não tinha pretensão nenhuma de anunciar o seu fim. No ano seguinte, após o acontecimento do “I Encontro Internacional de Vídeo-Arte”, em São Paulo, Luiz Henrique Romagnoli expõe os debates que ocorreram no evento no Jornal do Brasil. De acordo com ele, Zanini pronunciou-se contra tudo aquilo que impugnava a prática do vídeo até então:

Várias questões foram levantadas antes e durante o encontro e houve contestação até mesmo quanto ao veículo, considerado colonizador. O

³⁰ “Do corpo à terra” aconteceu entre os dias 17 e 21 de abril de 1970 no espaço do Parque Municipal de Belo Horizonte.

professor da ECA-USP e ex-diretor do Museu de Arte Contemporânea, Walter Zanini, entra no debate:

- Isto é uma colocação falaciosa. O mídia não é colonizador por si. É uma caretice que serve a ideologias ultra-regionalistas.

Para o professor Zanini, a vídeo-arte não é alienante, ao contrário combate a alienação da TV comercial, que é um canal sem *feed-back*. Com o vídeo, é possível a participação do público na obra.

[...] O professor Zanini acredita que o mídia se transforme de acordo com cada situação e ambiente, mas prefere não falar em vídeo nacional.

- A boa arte é universal. (ROMAGNOLI, 1978).

Muitos dos argumentos que rotularam a videoarte brasileira como um modelo estrangeiro importado do exterior se tornam inválidos devido à incoerência. Em defesa, Anna Bella Geiger, em entrevista concedida a Alberto Mara, publicada em 11 de junho de 1977, quando questionada sobre o fator, citou a presença norte-americana de artistas do vídeo na XII Bienal de 1975, e explicou o motivo:

- Eu cito esse fato para contestar um tipo de argumento que insinua que nós vamos ver na Bienais o que é que se faz no estrangeiro, para que se adotem certos meios de trabalho. Quando nossos vídeos foram para os Estados Unidos nós não tínhamos nem idéia do sucesso deles. Nós nem sequer viajamos. Eu quero deixar claro que não estamos traduzindo em verde e amarelo aquilo que foi pintado originalmente em azul, vermelho e branco com estrelinhas. (GEIGER *apud* MARA, 1977).

Isto é, basta nos atermos ao fato de que essas primeiras produções foram realizadas antes da vinda da mostra *Video Art USA* presente na Bienal. Na mesma reportagem, Fernando Cocchiarella também expõe a sua opinião:

- A crítica a vídeo-arte é mal feita, porque reduz essa manifestação a uma concepção somente formal. [...] No entanto a crítica que eles fazem aquilo que consideram importação de modelo, passa por uma abordagem formalista. Então há uma contradição, porque eu me defino brasileiro porque minha temática o é. A vídeo-arte seria um modelo importado só mesmo segundo uma abordagem formal e superficial. A contradição dos nossos críticos reside em que eles procedem conteudisticamente em relação aos seus trabalhos e são tão ciosos dos modelos formais em relação aos nossos. Há uma cisão flagrante entre forma e conteúdo e isso não existe. (COCCHIARALE *apud* MARA, 1977).

Talvez, muito por incômodo da crítica e impulsionados por tais comentários ou também interessados em vencer as dificuldades técnicas e da escassez de equipamentos, os artistas iniciaram vários esforços para oferecer cursos técnicos, criar setores ou montar produtoras — como vimos no último tópico —, para enfrentar a falta de familiaridade e levantar reflexões

sobre o suporte. Em 1977, começam os esforços para a profissionalização desse meio, que irá se efetivar na década de 1980, passando por uma renovação intensa dessa linguagem.

De acordo com Cacilda Teixeira da Costa em depoimento a Fernando C. Lemos em 26 de junho de 1977 ao jornal Folha de S. Paulo, percebemos que o oferecimento, pelo MAC-USP, de cursos técnicos para dar suporte aos artistas na utilização da aparelhagem foi muito importante para o amadurecimento da prática pelos artistas brasileiros. As ações foram mais eficazes ainda, considerando-se que o MAC-USP dispôs aos interessados um equipamento, que fora adquirido por eles em 1976. O cenário posterior a isso, que envolve as práticas com o vídeo, muda radicalmente, abrindo o campo para novas experimentações com a linguagem. Em relato sobre esse período, e em relação às contribuições proporcionadas pelo MAC-USP, Cacilda Teixeira da Costa constata:

No MAC/USP, a compreensão de sua operacionalidade foi aprofundada e contribuiu para que uma nova geração surgisse nos anos 80, incorporando com muito pique as conquistas dos pioneiros. Afinal, como lembra Regina Silveira, “no fundo as dificuldades são as da linguagem, não as do meio. Fala-se muito das dificuldades e dos custos de fazer videoarte e isso mascara o verdadeiro problema, que é o da comunicação artística”. Um problema que os verdadeiros artistas sempre se encarregam de resolver. (COSTA, 2007, p. 73).

Seguindo as mudanças na esfera cultural desse período, o fim dessa década passaria por importantes transformações políticas, que retornavam aos poucos à democracia no país. Em 31 de dezembro de 1978, no Jornal do Brasil era anunciado o fim do regime AI-5 à meia noite daquele dia, saindo do mais longo período ditatorial da história do Brasil. Em 1979, sob a presidência de Figueiredo, foi sancionada uma lei que concedia anistia aos cassados e exilados pela ditadura, muitos artistas e intelectuais puderam voltar para o Brasil desde então. Dentre os fatores mais importantes para um início da consolidação do campo da videoarte, os indicados acima são os mais importantes. Veremos despontar nos anos 1980 outros fatores e agentes que ajudariam a expandir ainda mais a prática artística, sendo tais esforços fruto da década anterior.

A década de 80 continua amplamente estabelecendo diálogos com a década anterior, tanto nas produções, quanto nos esforços de ampliação da prática que começam a ver seus resultados nesse período. Embora se estabeleça um diálogo, houve grandes mudanças de protagonistas advindas de formações e orientações diversas, muito contrárias às dos pioneiros, cuja produção videográfica refletia sua visão plástica. As discussões em torno da linguagem do vídeo são ampliadas durante toda a década de 80. Enquanto a geração anterior estabelece resistência à TV de massa com um embate crítico, a geração que surge nos anos 1980 busca

acrescentar à perspectiva crítica estratégias de gerar novas estéticas alternativas para se relacionar com essa mídia. Sobre essa geração, que tanto revolucionou os usos com o vídeo dessa época, Gabriel Priolli (2015) considera:

O vídeo independente questionava não apenas a estética da televisão, mas também a forma como o sistema de radiodifusão estava organizado e os critérios que o Estado utilizava para conceder canais ao uso privado. Se as emissoras existentes não tinham interesse em exibir produções independentes e eram livres para vetá-las, porque preferiam fazer seus próprios programas, então era inevitável que os excluídos discutissem por que havia tão poucos canais disponíveis e o que fazer para abrir o mercado. [...] . Havia, portanto, uma dramática necessidade de abrir o mercado de TV, para acomodar a nova produção emergente. (PRIOLLI, 2015, p. 47-48).

Foram inúmeras as contribuições da década de 1970 para se firmar a consolidação do campo da videoarte. Como consequência desse período, na década seguinte veremos surgir grupos de criações coletivas, festivais, produtoras, e claro, uma maior abertura de venda de equipamentos portáteis e a disseminação do videocassete (MELLO, 2008).

CAPÍTULO II

A VIDEOARTE NO FESTIVAL VIDEOBRASIL

Continua sendo um não-lugar, não tem lugar para as coisas, tem o Videobrasil.
Eder Santos, s.d.

Neste capítulo analisamos a trajetória do Festival Videobrasil, tendo como principal recorte a sua organização e o desenvolvimento da produção de videoarte em seu interior, que no decorrer dos anos evoluiu de um segmento periférico, para o foco central do festival nos anos 1990. Nossa abordagem se concentrou no período compreendido entre 1983, ano da primeira edição do evento, e 2001, quando ele já aparece consolidado em torno da produção artística. Para melhor compreensão desse processo de transformação, organizamos uma reflexão histórica do festival a partir de três etapas e períodos: 1ª Etapa (1983-1985); 2ª Etapa (1986-1990); e 3ª Etapa (1992-2001). As diferentes etapas correspondem a mudanças em vários aspectos do Videobrasil, que dizem respeito, entre outros, ao financiamento das edições e as formas de patrocínio, os agentes envolvidos na organização, aumento de porte, internacionalização, mas principalmente com relação ao papel da videoarte no interior da mostra. No final do capítulo fizemos alguns breves apontamentos sobre as edições mais recentes do certame (2003-2011), com o objetivo de situar as principais alterações nos últimos anos.

2.1 – A criação do Festival Videobrasil e suas etapas

Em 1982 são lançados no mercado brasileiro pela Sharp os primeiros videocassetes domésticos fabricados no Brasil, em VHS, de ½ polegada. A distribuidora lançou também as primeiras câmeras VHS de vídeo e que passaram a substituir “processos caseiros de captação e edição de imagens em super-8 pela captação e edição de imagens em vídeo” (MELLO, 2008, p. 96).

Com a chegada de equipamentos portáteis semiprofissionais no Brasil, como o U-Matic de ¾ de polegada³¹, começaram a aparecer grupos coletivos de exploração da linguagem audiovisual, que logo despontaram na criação das primeiras produtoras independentes de vídeo.

³¹ Esses equipamentos possuíam preço mais em conta que os profissionais, o que permitiu o acesso a novos interessados no meio, independentes dos grandes conglomerados de comunicação. (MELLO, 2008)

Dentre as pioneiras, estavam as paulistas TVDO (lê-se tvtudo) e a Olhar Eletrônico. A TVDO foi criada em meio acadêmico no ano de 1979, dentro da Escola de Comunicação e Artes da USP, por Tadeu Jungle, Walter Silveira, Ney Marcondes e Paulo Priolli. Já a Olhar Eletrônico aparece em 1981, constituída por um quarteto de arquitetos recém-formados da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da USP, Fernando Meirelles, Marcelo Machado, Paulo Morelli e Beto Salatini. Ambas as produtoras encerraram suas atividades no final da década de 1980. Outras importantes produtoras independentes de vídeo também fizeram parte desse contexto, enriquecendo o debate acerca da linguagem desse novo meio: a Cockpit, a Videoverso, a Videcom, a VTV, a Conecta Vídeo, a Emvídeo, a Antevê, entre outras (MELLO, 2008).

Christine Mello constata que “o importante nesse período era abrir o espaço das práticas midiáticas para a diversidade de opiniões e visões divergentes” (2008, p. 104). A respeito da maior parte dos realizadores desse período, Yvana Vechine desvenda suas possíveis intenções com o vídeo:

Rompendo com a trajetória dos pioneiros do vídeo no Brasil e abandonando as tendências da produção videográfica internacional, muitos dos realizadores que fizeram parte dessa geração do vídeo independente pareciam mais interessados em subverter o modelo dominante na TV. Sua produção já não se orientava mais pela busca de novos caminhos para a arte explorando o meio eletrônico. Muitos deles nem mais se reconheciam — ou se apresentavam — como “artistas do vídeo”, mas como videomakers. (FECHINE, 2007, p. 89-90).

Nesse contexto de abertura democrática, seja no acesso, na produção ou na veiculação da informação, surgem uma dezena de festivais e mostras de vídeo no país (ver ANEXO II). O Videobrasil, um dos primeiros festivais brasileiros de vídeo, foi criado em 1983 para organizar, expor e legitimar a produção em vídeo do país. Concebido por Solange Farkas³², juntamente com seu sogro, Thomaz Farkas³³, o festival de vídeo é criado após uma crise do Super-8³⁴ e o

³² Solange Oliveira Farkas é natural de Feira de Santana (BA), formada em jornalismo e história da arte pela Universidade Federal da Bahia (UFBA). Durante os anos 1976 a 1979 trabalhou nos jornais *Tribuna da Bahia*, *A Tarde*, *Jornal da Bahia* e *Em Tempo*. Foi editora da revista *Fotoptica*, de 1976 a 1983, e curadora da Galeria *Fotoptica* de 1982 a 1989, ambas do fotógrafo Thomaz Farkas. É diretora e curadora do Festival Videobrasil desde 1992 e presidente da Associação Cultural Videobrasil, fundada por ela em 1991.

³³ Nasceu em 1924 em Budapeste na Hungria, com seis anos mudou com a família para São Paulo, e cresceu imerso no ambiente da fotografia, ramo de negócio da família. Seu pai, Desidério, foi sócio fundador da *Fotoptica*, uma das primeiras lojas de equipamentos fotográficos do Brasil, e após a morte dele, em 1960, Thomaz Farkas assumiu a direção dos negócios. É considerado um dos grandes nomes da fotografia moderna no Brasil. Lançou a revista *Fotoptica* em 1970 e inaugurou a Galeria *Fotoptica* em 1979, especializada em fotografia. Junto de Marcos Gaiarsa, então Diretor do departamento de propaganda e promoção da *Fotoptica* nos anos 1980, deram a iniciativa de criar o Festival Videobrasil em 1983. Na década anterior, ambos eram grandes apoiadores do Festival Nacional do Filme Super-8 (1974-1980). Gaiarsa morreria precocemente, em um acidente, em 1988, e Thomaz Farkas falece em 2011, com 86 anos.

³⁴ A Kodak para de produzir a película em 1982.

aparecimento efetivo das câmeras videográficas no mercado brasileiro. É estratégico na divulgação e na legitimação simbólica da rede de lojas Fotoptica — que vendia equipamentos eletrônicos —, ramo de negócios da família Farkas. Thomaz Farkas assume em 1960 os negócios e essa estratégia de promoção das lojas e transações mercadológicas já era atividade comum para essa rede, pois no período de 1974 a 1980, junto com Marcos Gaiarsa, então diretor do departamento de propaganda e promoção da Fotoptica nos anos 1980, financiavam o Festival Nacional do Filme Super-8, e em 1983 criaram e financiaram o Videobrasil.

De acordo com Solange Farkas (2007), o Videobrasil, por quem é dirigido e curado até a atualidade, tem desde os primórdios a capacidade de exibir, premiar, debater e intercambiar trabalhos de arte eletrônica nacional e internacional, tendo aparecido em um momento em que o vídeo ainda procurava um lugar de exibição para sua linguagem. Sobre o festival, Solange Farkas relata:

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).

O festival transformou-se muito ao longo de suas edições, sofrendo grandes modificações no decorrer das décadas. Como já comentamos³⁵, o Festival em seus primórdios foi pensado para exibir e dar espaço a exibição de obras em vídeo no geral, tendo como predominante na sua primeira edição, experiências de uma geração de produtores independentes — que cresceram assistindo TV —, em um embate com a televisão brasileira, com um projeto de renovação da sua linguagem. O projeto dos produtores nessa primeira edição explora várias possibilidades expressivas do vídeo, em performances e instalações, para além do uso televisivo, o que insinua a ligação do Festival com o campo das artes. Ivan Negro Isola (1983), diretor do Museu da Imagem e do Som, local em que aconteceu as oito primeiras edições do festival, já anunciava em texto inaugural no catálogo da primeira edição: “Evento é vento. Vídeo Brasil foi pensado para ser muito mais do que um festival efêmero” (VIDEOBRASIL; SESC SP, 2015).

³⁵ Item 1.1.

Optamos por dividir o Festival Videobrasil em três etapas, partindo de 1983, primeira edição, indo até 2001, momento em que firma o caráter artístico da mostra e afina a concepção curatorial. Nas etapas, enfatizamos as características e focos de cada fase e o lugar da arte em cada uma delas.

Na 1ª etapa (1983-1985), o foco do festival é voltado para produtores interessados em fazer TV e a arte se evidencia como uma pequena vitrine, com videoperformances na abertura do evento, realizadas por Otávio Donasci, e videoinstalações amadoras, em suma criadas pelo pessoal da TVDO. A presença artística era pequena, contando com poucos nomes, mas de uma vertente inovadora do campo artístico. O porte do evento é médio e a organização precária, com patrocínio de empresas e indústrias de equipamentos eletrônicos, sem apoio de leis de incentivo.

Na 2ª etapa do festival (1986-1990), constatamos uma ampliação da vitrine da videoarte, trazendo obras internacionais desse tipo de segmento da arte. O foco da mostra competitiva continua sendo para produtores interessados em trabalhar para a TV, evidenciando a ponte que procuravam fazer com canais brasileiros, embora as obras de caráter experimental e artístico crescessem nesse período. O festival adquire um porte maior, com mostras paralelas da videoarte internacional como vitrine. Com isso, as videoinstalações e videoperformances realizadas fora da mostra competitiva crescem e assumem novas dimensões e preocupações, saindo aos poucos do amadorismo. O patrocínio expande-se, mas ainda com predomínio de empresas e indústrias de equipamentos eletrônicos. Passa a contar com leis de incentivo em 1986, com o advento da Lei Sarney.

Já na 3ª etapa (1992 -2001), o festival opta por produções de caráter artístico e experimental e, em 1994, incrementa a nomenclatura “artes eletrônicas” ao nome do evento. A periodicidade passa a ser bienal e nesse período é criada a Associação Cultural Videobrasil, que coloca o evento no centro de um programa de pesquisa e fomento da produção do Sul geopolítico. É firmada ainda parceria com o Serviço Social do Comércio de São Paulo (Sesc-SP), local em que o evento passa acontecer. Nessa etapa, as videoinstalações assumem outras dimensões e o festival passa a comissionar obras. A arte vai de coadjuvante para protagonista do evento.

O monopólio das empresas de televisão discutido anteriormente no primeiro capítulo, serve para explicar porque as primeiras etapas do festival foram financiadas, em grande parte, por indústrias de aparelhos eletrônicos. Aqueles eventos tinham como um dos objetivos promover esse novo mercado e dar visibilidade às produções televisivas e agências de publicidade e propaganda que delas faziam parte.

A videoarte na primeira e segunda etapas era secundária, um chamariz, pois o principal objetivo era promover o pessoal da indústria cultural, tanto os consagrados quanto os recém-chegados. A arte é agregada ao festival com finalidade de criar valor simbólico à produção que visavam promover. Por exemplo, o fato de convidarem artistas com grande visibilidade no campo artístico da vertente mais inovadora, a exemplo de José Roberto Aguilar e Otávio Donasci, é estratégico para a legitimação do festival como espaço cultural. E mais, uma vez que espaços de exposição para esse tipo de arte, não tradicional, eram escassos nesse período, os artistas agiam a uma espécie de vale-tudo, afim de realizarem e exibirem suas obras. A liberdade que o festival oferecia, funcionando na contra-mão de circuitos artísticos tradicionais, foi primordial para o crescimento e a visibilidade dos experimentos com a arte do vídeo.

2.2 – 1ª Etapa (1983-1985)

O festival inaugurou-se com uma programação extensa distribuída em sete dias de evento, com mesa de debates, exibição de tapes em concurso e fora de concurso, premiações, feiras, mostras paralelas, videoinstalações e performances ao vivo.

Uma das performances realizadas no festival, “Cavaleiro do Apocalipse”, criada por Otávio Donasci, ocorreu na noite de abertura do evento. O artista já havia trabalhado com Super-8 no final da década de 1970, e em 1981, aprofundou sua pesquisa advinda da década anterior, trabalhando os entrecruzamentos do teatro com os espetáculos multimídia. Nesse ano ele concebe suas primeiras videocriaturas, desenvolvendo sua poética em torno do conceito teatral de máscaras, por meio de videoperformances interativas. Videocriatura é um termo cunhado pelo próprio Donasci, que designa um ser híbrido, composto de monitores de vídeo acoplados ao corpo de performers por intermédio de próteses ortopédicas (MELLO, 2008). A performance realizada no festival constituía de uma videocriatura que interpretava o cavaleiro do apocalipse. O estranho personagem, com cabeça de televisão, vestia preto e cunhava uma espada fosforescente. Montado em um cavalo branco, o cavaleiro percorreu as ruas de São Paulo, da Rua Augusta até o Museu da Imagem e do Som, proferindo situações do momento cultural da época como prenúncio dos últimos tempos³⁶. Nessa performance, o artista elabora

³⁶ Tadeu Jungle cobriu a performance de Otávio Donasci no momento em que chega a sede do MIS, ela pode ser visualizada no site do Videobrasil pelo seguinte link: http://site.videobrasil.org.br/canalvb/video/1689119/Cobertura_da_performance_de_Donasci_no_MIS_SP_1o_Festival

seu ensaio transgressor, apropriando-se tanto do vídeo, marginalizado perante as outras linguagens, quanto do contexto sócio-político pelo qual o Brasil passava.



Figura 10 – Cavaleiro do Apocalipse, Otávio Donaschi, 1983

Fonte: Print do Vídeo

http://site.videobrasil.org.br/canalvb/video/1689119/Cobertura_da_performance_de_Donaschi_no_MIS_SP_1o_Festival

As videoinstalações foram realizadas pela produtora Videoverso em parceria com a TVDO, que inicialmente tinha o objetivo de criar vídeos institucionais para empresas e emissoras comerciais de TV. A Videoverso, criada em 1982 em São Paulo, pelo economista Eduardo Abramovay, com a ajuda de Gil Ribeiro e do quarteto da TVDO, criou no primeiro Videobrasil seis *videosets*, que compunham uma videoinstalação. Os *videosets* foram intitulados de *Video Fish*, *Video Chicken*, *Video Lareira*, *Ratão VT*, *Fone Video* e *Freezer Video*. Essas videoinstalações paródicas podem ser vistas em um sentido de zombaria, com uma denotação bem simples, de retirar a televisão do seu ambiente comum, a sala de estar, criando outras funções para ela, em que, no lugar de programa habituais de TV, eram transmitidas outras imagens. O *Video Chicken* era composto de uma gaiola com galinhas dentro, contendo acima, uma televisão que transmitia um frango sendo assado, que vez ou outra emitia o som de um galo cacarejando. O *Video Lareira* era nada mais que uma TV colocada sob carvão com lenha ao redor, que transmitia um fogo ardente. O *Fone Video* constituía-se de uma TV sobre uma escrivaninha com a imagem de um telefone, que vez ou outra tocava. Com exceção do *Video Fish*, os outros *videosets*, que tinham por sentido dar outros usos à televisão de forma criativa, podem ser vistos abaixo:

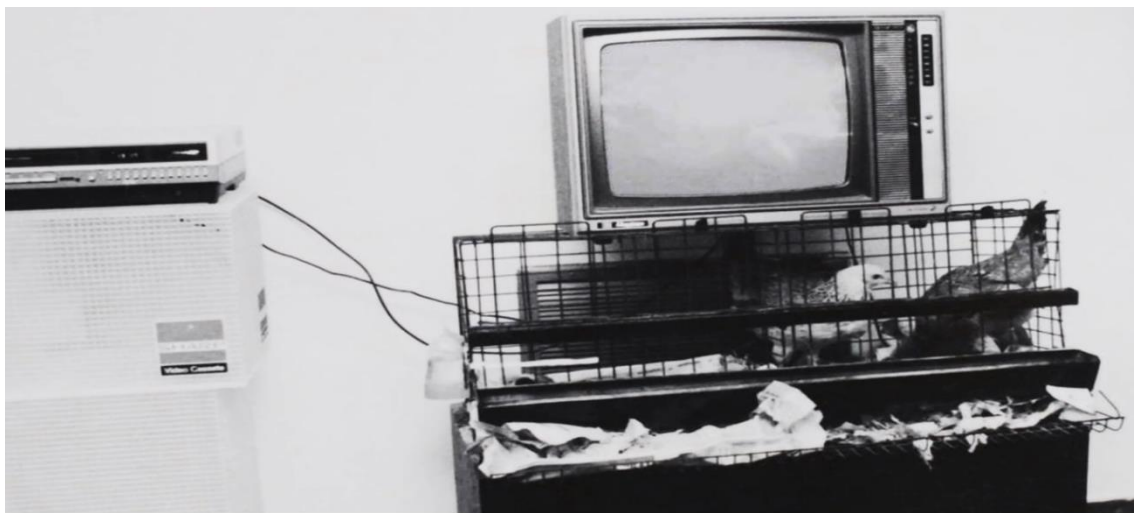


Figura 11 – *Video Chicken*, Videoverso/TVDO, 1983

Fonte: Site Videobrasil <http://site.videobrasil.org.br/festival/arquivo/festival/programa/1402012>



Figura 12 – *Video Lareira*, Videoverso/TVDO, 1983

Fonte: Site Videobrasil <http://site.videobrasil.org.br/festival/arquivo/festival/programa/1402012>



Figura 13 – *Ratão VT*, Videoverso/TVDO, 1983

Fonte: Site Videobrasil <http://site.videobrasil.org.br/festival/arquivo/festival/programa/1402012>



Figura 14 – Fone Video, Videoverso/TVDO, 1983

Fonte: Site Videobrasil <http://site.videobrasil.org.br/festival/arquivo/festival/programa/1402012>



Figura 15 – Freezer Video, Videoverso/TVDO, 1983

Fonte: Site Videobrasil <http://site.videobrasil.org.br/festival/arquivo/festival/programa/1402012>

Ainda como fruto da primeira edição a TV Gazeta, por meio do jornalista Goulart de Andrade, ofereceu espaço na programação do 23ª Hora a vídeos de destaque. O objetivo era proporcionar visibilidade àqueles realizadores que não encontravam um meio de difusão para seus trabalhos. Com sua presença marcante no festival, a produtora Olhar Eletrônico, que garantiu três dos dez prêmios oferecidos pelo evento (Figura 16), chegou a ter espaço na TV Gazeta.

Ernesto Varela, o inconveniente repórter criado e encenado por Marcelo Tas, surgiu dentro do programa e se tornou uma das figuras centrais da programação, que divertia pela forma não tradicional de como entrevistava as pessoas. A menor das emissoras paulistas e única ainda não vinculada a uma rede nacional foi a primeira a abrir a porta de seus estúdios, dando

oportunidade de trabalho a esses jovens *videomakers*³⁷. Nessa nova onda do vídeo independente, a que muitos consideravam propriamente um “movimento”, uma “onda criativa”, artistas de todo o país viriam agregar suas perspectivas plásticas, performáticas, político/sociais ou desconstrutivas ao uso do vídeo como suporte, desenvolvendo sua linguagem como meio (PRIOLLI, 2015).



Figura 16 – A partir da esquerda, Marcelo Tas, Marcelo Machado, Fernando Meirelles e Toniko Mello, da Olhar Eletrônico, com a amiga Graça Marques e os três troféus que ganharam no festival, 1983

Fonte: Print de VB na TV (Programa 1)

http://site.videobrasil.org.br/canalvb/video/1749767/Producao_independente_televisao_e_abertura_politica_programa_1_18o_Festival_30_Anos_e_Panoramas_do_Sul

Na segunda edição do Festival Videobrasil, de 1984, foi criado o Vídeo Mercado, devido à necessidade dos realizadores independentes no ano anterior de comercializar os seus tapes. O Vídeo Mercado foi a primeira tentativa organizada que visou a estabelecer uma ponte entre os produtores de videotapes e os interessados em comprar o produto. Os gêneros de ficção e documentário predominaram nessa mostra, principalmente ao que se diz respeito às denúncias de realidades políticas e sociais, que os grandes veículos de comunicação ocultavam. Thomaz Farkas, presidente da Fotoptica e criador do evento, em um dos textos inaugurais do catálogo dessa segunda edição, relaciona o foco dessa produção com a mudança sócio-político pela qual o Brasil passava:

³⁷ Tadeu Jungle, da TVDO, conta em depoimento, que Goulart de Andrade havia os convidado primeiro para realizar um programa ao seu lado na TV Gazeta, mas não toparam, porque queriam ser pagos pelo serviço. Na recusa da TVDO, a Olhar Eletrônico foi chamada e aceitaram o trabalho. (JUNGLE, 2007)

O II FESTIVAL FOTOPTICA-MIS DE VÍDEO BRASIL coincide com um período de transformações em nosso país — econômicas, políticas e sociais. Estamos curiosos e atentos, mais exigentes e satisfeitos e queremos saber das coisas, já. Somos hoje um público mais sofrido e crítico e queremos ver os dois lados da moeda. Nesta conjuntura, a “avidez do saber para se defender” aplica-se também a videoimagem, que é a mais discutida fonte informativa e forma educativa que predispomos. (II FESTIVAL FOTOPTICA-MIS DE VÍDEO BRASIL, 1984, p. 2).

Parece ser o grande intuito dessa edição colocar esses novos produtores em contato com grandes nomes da televisão brasileira da época³⁸. O experimentalismo nessa mostra se evidencia em alguns videocliques e videoperformances. A abertura contou novamente com uma encenação de Otávio Donasci, intitulada “Vídeo-teatro: A máscara eletrônica”. Sobre essas expressões pré-gravadas e exibidas em formato de máscaras eletrônicas, Otávio Donasci, encenador e criador, comenta:

Talvez as máscaras sejam seres que fomos ou que gostaríamos de ser. Ao estudar a máscara, mais precisamente, a expressão e a linguagem do teatro, eu senti a falta das possibilidades que o vídeo dá, coisa que já havia notado em trabalhos anteriores. Descobri que o ator (unidade fundamental do teatro) compunha-se da expressão facial e corporal na mesma proporção. Então, substituí metade de um ator (seu rosto) por um monitor de vídeo, onde trabalharia sua expressão facial. Esta costura eletrônica gerou um ser na boa tradição dos Frankstein: que assusta porque é diferente. E que é engraçado, porque é diferente. Para mim, é mais do que um trabalho isolado: é uma proposta de linguagem híbrida, com as vantagens do hibridismo. Os pontos de cruzamento entre o teatro e o vídeo são únicos. Daí, as possibilidades que só o Videoteatro pode explorar: como numa cena de morte, onde o rosto do cadáver se desfoca ou um ser raivoso em que a boca entra em close ocupando toda a cabeça do ser. (II FESTIVAL FOTOPTICA-MIS DE VÍDEO BRASIL, 1984, p. 29).

³⁸ Walter George Durst, importante dramaturgo da Rede Globo, foi um dos convidados para integrar o júri da mostra competitiva.



Figura 17 – Vídeo-teatro: a máscara eletrônica, Otávio Donasci, 1984

Fonte: Site Videobrasil <http://site.videobrasil.org.br/festival/arquivo/festival/programa/1402020>

Outras videoperformances fizeram sucesso na mostra competitiva, duas delas ganharam premiação. Uma foi o registro realizado por Tadeu Jungle e a TVDO de uma performance executada pelo artista Ivald Granato, em que criticava a intelectualidade paulistana e o mundo das artes contemporâneas. A obra *Ivald Granato in performance* levou o prêmio de 4º lugar, com a sua sátira ácida que debochava de certas figuras, o próprio artista se travestia de vários delas, como o “Gaiato”, o “Arthur Milionário”, a “Safada di Copacabana” (Figura 18), o “Andy Warhol”, entre outros. Sobre a dificuldade de tentar unir vídeo e arte e acerca das referências absorvidas pelo grupo, Tadeu Jungle esclarece:

Durante esses anos todos, a informação sobre videoarte que recebíamos do exterior era mínima. Por meio das Bienais de São Paulo e de uma ou duas pequenas mostras. Talvez essa desinformação tenha contribuído para a nossa autonomia de linguagem. Tínhamos na cabeça o programa *Abertura*, com as entrevistas de Glauber Rocha misturadas com o deboche do Chacrinha e os filmes de autor europeus. Nam June Paik também pintou por aí. Adoramos o *Good Night, Mr. Orwell*. Nos unimos ao artista plástico Ivald Granato para fazer um vídeo-in-performance. Achávamos que poderíamos nos institucionalizar por meio das artes plásticas. Não dessa vez. O vídeo foi premiado no Videobrasil, mas não exibido na TV...

Fizemos então uma série de projetos unindo documentários, arte e vídeo. Todos foram negados. Um verdadeiro “show de mãos”, como dizíamos. Fomos acostumando a fazer tudo como os poetas: “no muque”. [...]. O país, que já não se interessava pela memória e pela arte, parecia desconhecer o suporte vídeo. (JUNGLE, 2007, p. 206).



"Ivald Granato in Performance", o quarto colocado no festival

Figura 18 – Ivald Granato in performance (Safada di Copacabana), Tadeu Jungle e TVDO, 1984

Fonte: O Estado de S. Paulo, 28 ago. 1984

A outra performance premiada pelo evento, em 5º lugar, foi criada por Marina Abs, que marcava presença pela primeira vez no festival. No vídeo, a autora grava a ação do ator e Dj Theo Werneck empunhando uma espada de luz neon verde no escuro. E ator realiza efeitos ópticos com a luz da espada através de movimentos corporais ao som da banda alemã *Kraftwerk*, sem desvendar o rosto. "Grafiti efêmero", trabalha a captação do efeito da luz de acordo com que o ator se movimenta, criando padrões e desenhos que se imprimem no vídeo, revelando uma plasticidade própria, de captar essa ação momentânea. (VIDEOBRASIL; SESC SP, 2015).

Ainda no espaço expositivo do MIS durante o festival, foram exibidas videoinstalações, sendo uma delas a "Nossa Senhora!", de Tadeu Jungle e Walter Silveira. A obra representa um oratório composto de monitores, reprodutores VHS, velas, e dois genuflexórios³⁹, que foram dispostos em um espaço de 9m² em vários planos. No monitor disposto na parte mais alta, deitado de lado, era exibida a imagem da parte superior de Nossa Senhora Aparecida e, abaixo dele, havia outro que exibia a parte inferior da santa. Os outros seis monitores dispostos ao redor exibiam velas brancas acesas. Do áudio provinha o som de músicas sacra e profana, e outros discursos religiosos. Além das velas reais acesas por volta dos monitores, o público era

³⁹ Móvel de madeira usado nas igrejas, para que os fiéis possam se ajoelhar e rezar.

convidado a participar, acendendo mais velas e convidado a cultuar ao que chamavam de “maior oráculo contemporâneo” (II FESTIVAL FOTOPTICA-MIS DE VÍDEO BRASIL, 1984). De acordo com a crítica de arte da Folha de S. Paulo daquela época, Márion Strecker Gomes (1984), “a obra parece representar um oratório mas, para seus autores, a instalação é um símbolo crítico do ‘maior oráculo contemporâneo’, a TV”. Na mesma crítica, publicada em 24 de agosto, Márion Strecker (1984) ainda aponta certas questões sobre a videoarte, demonstrando com a descrição dessa obra, principalmente, que o meio — quando utilizado por artistas daqui do Brasil, “vislumbrados com a máquina”, segundo ela —, não se constitui como mensagem, e sim como crítica da sempre mal falada televisão. Tais ambientes não se consistem de nada mais que produções alegóricas, que vez ou outra, criticam seu próprio meio, mas que muitos poucos se preocupam em trabalhar a sua linguagem.



Figura 19 – Nossa Senhora!, Tadeu Jungle e Walter Silveira, 1984

Fonte: Site Videobrasil <http://site.videobrasil.org.br/festival/arquivo/festival/programa/1402021>

Essa mostra, de acordo com Rubens Ewald Filho (1984), então crítico de cinema que escrevia para o jornal Estado de S. Paulo e que foi também um dos jurados do evento, pontuou que devido ao amadorismo de muitos concorrentes e a falta de novas ideias e propostas, chegou-se à “conclusão de que se mudou a forma, mas continua a mesma pobreza de conteúdo” (FILHO, 1984). De acordo com o crítico, a própria organização do festival estava ciente de que no próximo ano teria que fazer transformações, para não perder a qualidade do evento.

No entanto, na terceira edição, de 1985, o festival amadurece partindo para um outro trabalho, dando início à criação de uma Videoteca no Museu da Imagem e do Som. Além de

guardar e preservar trabalhos de membros que circulavam, o festival buscou a iniciativa de restaurar e mapear tapes dos pioneiros, a fim de preservar suas experiências. Com a ajuda da Sony do Brasil e patrocinado pela Secretaria de Estado da Cultura e o MIS, foi realizado um rigoroso trabalho de levantamento de acervo, garimpo e arqueologia eletrônica, em que se buscou tais obras, dispersas entre São Paulo e Rio de Janeiro.

Segundo os responsáveis pela ação⁴⁰, boa parte das obras encontradas, estavam guardadas em péssimas condições de conservação, em que a maioria estava deteriorada. No entanto, grande parte dos tapes foi restaurada e transcrita para fitas de ¾ de polegadas. No catálogo, os organizadores listam os artistas que tiveram seus trabalhos recuperados, sendo eles: Andréa Tonacci, Ângelo de Aquino, Anna Bella Geiger, Artur Matuck, Bill Martinez, Carmella Gross, Donato Ferrari, Flávio Pons, Fernando Cocchiarale, Gabriel Borba, Gastão de Magalhães, Geraldo Anhaia Mello, Ivens Machado, Helena Bueno/Adelino S. Abreu. José Roberto Aguilar, Júlio Plaza, Liliane Sofler, Letícia Parente, Luís Gleiser, Marcelo Nitsche, Marco do Vale, Mário Espinosa, Míriam Danowski, Milon Lana, Norma Bahia, Otávio Donasci, Paulo Bruscky, Paulo Herkenhoff, Regina Silveira, Rita Moreira, Regina Vater, Roberto Sandoval, Sonia Andrade, Sonia Fontanezi, Sonia Miranda, Tadeu Jungle, Walter Silveira, Wesley Duke Lee (III VÍDEOBRASIL, 1985). Grande parte desses vídeos resgatados foram exibidos na mostra “Pioneiros”, como parte da programação do festival, sob a curadoria de Lucilla Meirelles. A retrospectiva exibiu 35 trabalhos recuperados, realizados em vídeo entre 1974 e 1980. De acordo com o festival “a mostra ilumina obras que abriram caminho para a compreensão do vídeo como linguagem própria, de vocação experimental” (VIDEOBRASIL; SESC SP, 2015, p.41).

Segundo a própria Associação Cultural Videobrasil, a mostra ocorrida em 1985 aconteceu em:

[...] meio a um anticlímax político: findo o mandato do último presidente militar, o general João Batista Figueiredo, o Colégio Eleitoral elege o representante da oposição, Tancredo Neves, que morre antes de assumir e é substituído por José Sarney, do partido que apoia o regime militar. O Festival encampa a militância do vídeo independente contra a monopólio estatal dos canais de TV, premiando trabalhos produzidos por emissoras piratas e canais comunitários experimentais. (VIDEOBRASIL; SESC SP, 2015: p.35)

Ainda nessa edição, o festival passa a excluir obras da mostra competitiva que já haviam sido exibidas pela televisão e, com intenção de atender a uma produção diversificada, opta por

⁴⁰ Todo o trabalho listado, de levantamento, garimpo e arqueologia foi realizado por João Clodomiro do Carmo, Lucilla Junqueira Meirelles, Tadeu Jungle, Tatiana Calvo Barbosa e Walter Silveira (3º VÍDEOBRASIL, 1985).

criar novas categorias como clipe, documentário, ficção e experimental. No mais, ainda temos a importante presença da Secretaria de Estado da Cultura no evento, que anuncia, junto com o MIS, pela primeira vez a criação de prêmios em dinheiro, num total de Cr\$ 54 milhões, para fomentar a produção de vídeo. Por parte dos organizadores e adjuntos, surgiu o “Projeto Antena Livre”, que tinha por intuito destinar um canal UHF para a exibição de tapes que participariam do festival, com o propósito de que o público pudesse assistir de casa e os produtores tivessem mais repercussão. No entanto, a Secretaria de Cultura não conseguiu que o Ministério das Comunicações concedesse um canal. De qualquer maneira, essa ideia viraria tema de debates dentro da mostra (FOLHA DE S. PAULO, 1985; VIDEOBRASIL; SESC SP, 2015).

Novamente, quem inaugura a abertura da terceira edição do festival — que teve como sede o teatro Sérgio Cardoso⁴¹ —, com uma performance pelas ruas de São Paulo, é Otávio Donasci. A performance “Videotauro” vai além de simples atores com cabeça de monitores de 20 polegadas. Dessa vez o artista, além de se fantasiar de videocriatura e se apropriar de uma charrete, o cavalo que a puxava, também estava a caráter, com uma máscara eletrônica acima da cabeça, para espanto dos transeuntes que passavam naquele momento nas ruas do Bexiga. Nessa edição, Donasci ganha lugar de destaque no catálogo do evento, pela grande participação e mérito em ter criado o Videoteatro, um projeto, que segundo ele, é tipicamente brasileiro. No espaço do catálogo, dedicado ao seu projeto, o performer disserta sobre a máscara eletrônica, explicando a importância das máscaras para a história da cultura, referindo-se às festas, ao teatro, ao carnaval, entre outros. Discorre também acerca do advento das tecno-imagens (fotografia, cinema, vídeo) e como elas propiciaram uma vivência diferente no ser-humano, em que todo o nosso universo cultural passa a ser ditado por elas, inclusive a arte. Além disso, explica o estilo Frankenstein e o processo da costura eletrônica, que causa bastante espanto, mas que diverte por ser diferente. Ao fim, os organizadores reúnem os prêmios adquiridos pelo artista e sua equipe em suas apresentações de videoteatro pelo Brasil e o mundo e tecem uma breve trajetória de participações com suas videocriaturas nesses diversos lugares, desde o começo de sua pesquisa com VHS, em 1980. Donasci iria discursar sobre esses temas durante todo o funcionamento dessa edição, em horários prévios marcados (III VÍDEOBRASIL, 1985).

⁴¹ O Museu da Imagem e do Som (MIS) estava passando por reformas, na próxima edição o festival já voltaria a acontecer em seu espaço recém-reformado, que foi todo pensado para receber um grande público, e o vídeo ganha uma sala para exibição permanente.



Figura 20 – Videotauro, Otávio Donasci, 1985

Fonte: Site Videobrasil <http://site.videobrasil.org.br/acervo/obras/obra/472214>

O grupo Olhar Eletrônico também recebeu homenagem nessa edição, e teve de ficar de fora da mostra competitiva, pela política adotada pelo festival de não exibir tapes nessa categoria que já haviam sido exibidos pela TV. Já nessa mostra, o júri pende para obras de caráter experimental, premiando três obras nessa categoria. Um dos premiados é o vídeo “Interferência” de Eder Santos⁴², que estaria participando pela primeira vez do festival. Em entrevista ao jornal Folha de S. Paulo (1985), Solange Farkas diz que a grande revelação do festival está na área experimental, categoria que até então vinha recebendo o menor número de inscritos. Para ela, o que mais a impressionou “foi a linguagem usada pelos concorrentes”, pois não parecia mais como nos outros anos, “gente que queria fazer cinema e acabou fazendo vídeo” (FOLHA DE S. PAULO, 1985).

2.3 – 2ª Etapa (1986-1990)

Farkas constata que o Festival se consolida como um espaço fundamental de exibição de vídeo em 1986, na sua quarta edição. Devido ao grande número de inscritos (Ver ANEXO III), essa edição realizou uma seleção mais cuidadosa que a anterior e optou por produções

⁴² A obras do videoartista mineiro serão exploradas no próximo capítulo.

artísticas que envolvem o vídeo. O quarto Festival Videobrasil, de 1986, realizou em parceria com o *Video Data Bank* de Chicago⁴³, sob curadoria de Tadeu Jungle, a “Mostra Norte-americana de Vídeo Contemporâneo”. A mostra reuniu 80 obras de 57 pioneiros da videoarte internacional e foi distribuída pelos dias do evento por várias temáticas, tais como: “*Science of fiction*”; “*Inventing the everyday*”; “*New narratives strategies*”; “*Body politic*”; “*Modern life*”; “*Performing the eighties*”; “*Video Noir*”; e “*Whats does she want*” (série que trata da questão feminina).

Outras mostras da videoarte internacional foram realizadas durante o festival em parceria com instituições culturais, que traçaram um panorama atualizado da videoarte. Na França, com vídeos produzidos entre 1982 e 1984, dividido entre os blocos “*Vidéo de Creation*”, “*Art Vidéo Français*” e “*La est Mirros Honiplement qui Grirce*”; no Canadá, com a mostra intitulada “*Recent Canadian Video*”, reunida pelo acervo do Consulado canadense; na Alemanha, com obras de caráter político e social organizadas pelo Instituto Goethe de Munique; e na Inglaterra, em parceria com o *British Council*, que teve as obras selecionadas pela distribuidora independente *London Video Art*⁴⁴, que emprestou vídeos referentes ao movimento *scratch vídeo*⁴⁵, que emergiu na Inglaterra em clubes ingleses (VIDEOPRASIL; SESC SP, 2015).

Muitos artistas puderam presenciar nesse ano a euforia de ver finalmente sancionada a lei de incentivo à cultura, pelo presidente José Sarney, o que acabou sendo importante foco de debates entre os produtores do festival. A lei concedia uma autorização de deduzir do imposto de renda despesas destinadas a atividades culturais, dentro de certos limites. A lei abria portas para que muitas empresas passassem a aplicar verbas significativas em arte e cultura, uma vez que era vantajoso para elas. Ao mesmo tempo, com isso, a cultura e a arte voltariam a receber um apoio que há tanto tempo não recebiam.

Dessa vez, o artista José Roberto Aguilar foi o homenageado da edição e, ao mesmo tempo em que exibiram uma retrospectiva de suas obras em vídeo intitulada “O olho do diabo”, ele comandou uma suntuosa performance de abertura, em que embrulhou e desembulhou o recém-reformado MIS com centenas de metros de plástico preto, em uma citação ao artista

⁴³ Fundado por alunos da Escola do Instituto de Arte de Chicago em 1976, abriga hoje 5 mil obras, sendo uma das mais completas coleções de vídeo do mundo.

⁴⁴ A *London Video Art*, uma das primeiras distribuidoras de vídeo mudaria seu nome e se incorporaria mais tarde à distribuidora LUX. Website: <https://lux.org.uk/>

⁴⁵ Os artistas ligados ao movimento, a exemplo de Kim Flitcroft, Sandra Goldbacher, os Duvet Brothers e Mark Wilcox, tinham por costume se apropriarem de imagens do cinema e da TV comercial, fazendo edições de cortes rápidos e ritmos misturados, atacando o comercialismo da televisão e do cinema e até mesmo a videoarte “de galeria” (VIDEOPRASIL; SESC SP, 2015).

búlgaro Christo, que é conhecido pela ação de embrulhar monumentos, pontes, objetos, entre outros. Em 1985, Christo e sua mulher Jeanne Claude, embrulharam a ponte Neuf em Paris com tecido (ver figura 21). A performance de Aguilar, que chamou de “Anti-Christo”, parou o trânsito da avenida Europa, que ficou interditada por uma hora. Aguilar contou com a ajuda do Corpo de Bombeiros para “embrulhar” o museu (ver figura 22), que foi “desembrulhado” na abertura do evento (VIDEOBRASIL; SESC SP, 2015). Na concepção de Aguilar, “o desembrulhar significa apenas uma metáfora para o desvendamento do olhar, de levar o seu próprio olhar a ver as coisas como se fosse a primeira vez” (AGUILAR, transcrição VB na TV 30 anos PGM⁴⁶).



Figura 21 – Pont-Neuf Wrapped, Chrtisto e Jeanne-Claude, 1985

Fonte: <http://www.dw.com/pt-br/h%C3%A1-20-anos-parlamento-alem%C3%A3o-era-embrulhado/g-18525732>

⁴⁶ Link de acesso para o vídeo: <https://vimeo.com/81202383>



Figura 22 – Anti-Christo, José Roberto Aguilar, 1986

Fonte: Site Videobrasil <http://site.videobrasil.org.br/festival/anteriores/4festival>

Acerca da seleção do júri para a mostra competitiva, até a quarta edição do Festival vemos a repetição de alguns nomes na banca examinadora (Ver Anexo IV). A política de não repetição, estabelecida após a quarta edição, foi essencial para conter as críticas feitas à última mostra. Composto por Candido José Mendes de Almeida, Décio Pignatari, Marcos Gaiarsa, Sylvio Back, Tetê Vasconcelos e Walter George Durst, nessa edição, o regulamento da mostra competitiva foi alterado novamente, em que se optou por criar um grande prêmio e quatro menores para cada bitola. Numa ação que foi chamada pelo público de “vergonhosa”, o júri transferiu para o U-Matic o grande prêmio do VHS, alegando baixa qualidade nos trabalhos selecionados nesse modelo. O Festival foi tachado de incoerente por essa ação, considerando hediondo a mudança para outra matriz. Após esse infortúnio, optou-se por não mais repetir membros na banca julgadora, passando a ser renovado a cada edição. (VIDEOBRASIL; SESC SP, 2015)

Dentre os festivais Videobrasil que se seguem, surge uma ampla gama de acontecimentos e mudanças que irão nortear as produções de videoartistas, passando o evento a estabelecer um maior contato internacional com outros circuitos e agentes. Na edição de 1987, o Festival aposta fortemente na internacionalização, convidando um dos artistas inventores da videoarte para a mostra, o nova-iorquino Ira Schneider. O artista pioneiro da videoarte começou a produzir em 1969 ao ter contato com equipamentos de vídeo portáteis. O Consulado Geral dos Estados Unidos cedeu cinco trabalhos do artista para o festival: *Wipe Cycle* (documentário

sobre sua primeira videoinstalação, apresentada em 1969 na *Howard Wise Gallery*, de Nova York), de 1969; *Time Zones (A Reality Simulation)* (documentário sobre a instalação de mesmo nome), de 1974; *Echo* (Vídeo experimental), de 1975; *Who Killed Heinrich Hertz* (documentário sobre a descoberta do eletromagnetismo), de 1987; e *Night Life TV* (trechos do programa apresentado pelo artista todas as quintas-feiras às 00:30 no canal C em Manhattan), sem data. Com a apresentação dos vídeos cedidos e a presença do videoartista no festival, Schneider pôde discutir e falar sobre seus trabalhos, enriquecendo o conhecimento acerca dessa vertente do vídeo, a videoarte, que até então era pouco conhecida no Brasil.



Figura 23 – Fotografia de Ira Schneider no Festival Videobrasil, 1987
Fonte: Jornal Folha de S. Paulo, 12 dez. 1987

Se tornando uma tradição, o Festival Fotóptica Videobrasil traz nessa edição outra importante mostra internacional, com representantes da videoarte da França, da Alemanha, da Inglaterra e dos Estados Unidos. No entanto, os destaques dessa mostra são os trabalhos em vídeo do artista Nam June Paik, “*Mein Kölner Dom*” (1980) e “*Video Art*”, cedidos pelos Instituto Goethe, da Alemanha, e pelo Consulado Geral dos Estados Unidos. Da Alemanha, somariam-se mais cinco vídeos a serem apresentados e da Inglaterra, dezoito, além dos vídeos franceses, que foram cedidos pelo Cendotec (Centro Franco-Brasileiro de Documentação Técnica e Científica) e pelo *The British Council*.

Embora tenha havido grandes elogios à mostra anterior pelas produções experimentais que, de acordo com os organizadores, incidiam a maior qualidade e originalidade, a quinta

edição se inauguraria em clima de alvoroço. Muitos realizadores da vertente experimental, com obras barradas da pré-seleção, culpam a organização de privilegiar produções que aspiram à inserção na TV comercial. A maior polêmica gira em torno da obra “Caipira *In*” de Tadeu Jungle, produzida pela TVDO e protagonizada por Roberto Sandoval, que foi recusada pelo júri por falta de narrativa. Tadeu Jungle, que teve outra obra aceita “Heróis da decadên(s)ia”, acusa o festival de privilegiar obras feitas para a televisão e declara que “Caipira *In* é arte”, e como forma de protesto, na noite de abertura, instala um mata-burro na entrada do evento. A obra rejeitada acaba sendo incluída na mostra, mas Tadeu Jungle anuncia sua retirada, mantendo Heróis, como uma resposta do que estava acontecendo. Em entrevista à revista Vide Verso de Ribeirão Preto, Tadeu Jungle explica o porquê da insatisfação da rejeição de “Caipira *In*” e a sua integração a programação do evento a posteriori:

Pois o vídeo ANA C., que tem uma hora de duração havia sido desclassificado no ano passado, ou melhor, sua data de edição era anterior a 1º de setembro de 1986. Assim, com um “buraco”, fomos inclusos. Isto gerou um certo desconforto. Junto aos produtores pareceu que nós havíamos feito “pressão” junto à comissão para a entrada do vídeo. Não fizemos. Nada. Só ficamos ainda mais putos. E, portanto tomamos uma atitude. Não vamos exibir CAIPIRA-IN no festival. É uma pena pois seria o primeiro vídeo “estéreo” já veiculado num festival brasileiro de vídeo. Mas vamos deixar as coisas bem claras: CAIPIRA-IN é algo além que não será submetido a este tipo de tratamento e não será submetido a um júri de televisão. CAIPIRA-IN É ARTE. Para aqueles que se interessam neste tipo de trabalho, fiquem atentos, pois até o final do ano iremos exibi-lo em uma galeria de arte ou num museu. Pérola no focinho de porco. (VIDE VIDEO, 1987, p. 20).

Em entrevista ao jornal Folha de S. Paulo, Jungle ainda insiste em atacar o júri e a organização do festival: “O júri oficial é uma balela, não conhece o produto e é incompetente para julgar vídeo; o festival é feito por amadores e não me interessa participar disso” (FOLHA DE S. PAULO, 1987). Durante a mostra, os produtores da TVDO, Walter Silveira e Tadeu Jungle, “de saco cheio de serem tratados como videomakers, que produzem e enchem as tripas da programação do festival” (VIDE VIDEO, 1987, p. 19), distribuíram o manifesto “Barco sem rumo”, cujo texto iniciava com o seguinte trecho: “este festival se apresenta como uma velha caravela que levantou suas velas poucos meses atrás, encheu-as de marketing e merchandising e agora, inflada pelo muito vento-vídeo, vaga por aí, perdida, sem rumo nem destino” (VIDE VIDEO, 1987, p. 19). O manifesto circulou e arrecadou assinaturas durante os quatro dias do evento, gerando muitas polêmicas.

Ao final do evento, o vídeo “Heróis da decadên(s)ia” foi premiado com o grande prêmio em U-Matic. Tadeu Jungle recusou-se a ir receber o prêmio, no que seu sócio, Walter Silveira,

tomou o seu lugar, não deixando de fazer um longo discurso entre o patético e o melancólico. O jornalista Cláudio Odri (1987), da Gazeta de Pinheiros, diz que “foi um final ridículo e infantil”, em que o *videomaker* soltou farpas em várias direções, reclamando, principalmente, da ausência de critérios na seleção prévia dos vídeos.

O júri dessa mostra foi composto por Antonio Calmon (cineasta e roteirista do programa Armação Ilimitada), Guilherme Lisboa (diretor do MIS), João Paulo de Carvalho (editor de TV e do Armação Ilimitada), Lauro César Muniz (autor teatral e de novelas), e Walter Clark (produtor de TV, eleito pelo voto direto dos *videomakers* no ato da inscrição). Com exceção de Guilherme Lisboa, então diretor do MIS, os outros componentes do júri eram todos advindos da televisão, o que evidencia a preferência por obras destinadas a esse meio. Dois deles, Antonio Calmon e João Paulo de Carvalho, eram integrantes do programa “Armação Ilimitada” da Globo, que segundo Dagoberto Bordin (1987), repórter da Folha da Tarde, revolucionou “a linguagem televisiva imprimindo nela muito da experiência acumulada de diversos anos de produção videográfica independente”. A novidade dessa mostra foi a criação do júri popular, que abria votação todos os dias após as exibições dos vídeos. No final do festival, o vídeo ganhador receberia um grande prêmio do júri popular, independente da bitola utilizada (VÍDEO JORNAL, 1987). Em virtude dos 30 anos do festival, em um dos compilados do VB na TV, Solange Farkas rememora esse acontecimento marco no Videobrasil, explicando o ocorrido e a incompreensão naquela época para aquele tipo de arte:

Era um trabalho incrível, mas era um trabalho típico de videoarte, um trabalho que antecipava as questões da videoarte no momento onde isso, a gente ainda não conhecia muito bem, e algumas pessoas da comissão que eu tinha que lidar e driblar, rejeitaram aquilo de um jeito radical. “Isso é uma loucura” “Isso não é nada” “Cadê a narrativa” [se referindo a falas de outras pessoas]. A discussão mais insana. (FARKAS, transcrição VB na TV 30 anos PGM2⁴⁷).

A partir daqui a cisão dentro do festival se tornaria evidente. Era encabeçada pelas duas produtoras mais frequentes: a Olhar Eletrônico, que defendia o privilégio das produções voltadas para a televisão comercial; e a TVDO, que intercedia a favor das produções experimentais. A respeito da crise de identidade pela qual o festival estava passando, Solange Farkas desabafa em entrevista ao Folha de S. Paulo:

Quando a organização pensa em critérios voltados mais para a videoarte e para vídeos experimentais, as produtoras criticam dizendo que o festival se fechou ao amadorismo. Quando os critérios de seleção se aproximam das produções

⁴⁷ Link de acesso para o vídeo: <https://vimeo.com/80087344>

cujo objetivo é a comercialização, os produtores de vídeo experimental reclamam dizendo que o festival quer reproduzir o estabelecido. Um equilíbrio ofende as duas vertentes. (FOLHA DE S. PAULO, 1987).

Em relação às exposições realizadas para o festival, foram exibidas quatro videoinstalações, duas do artista Artur Matuck, “*Teleshows by Dr. Sharp*” e “*Megaan observa um humano*”, uma de José Roberto Aguilar, intitulada de “*Anavedave*”, e uma de Mauro Cídero, “*The Uirapuru*”. “*Megaan observa um humano*”, de Matuck, acabou se reduzindo a uma exposição fotográfica, e em “*Teleshows by Dr. Sharp*” o artista utilizou recursos do *slow can*, em que fez experimentos misturando sinais de áudio e vídeo. O vídeo mostra o pioneiro da telecultura Willoughby Sharp, discorrendo a respeito da cultura tecnológica. (V FESTIVAL FOTOPTICA VIDEOBRASIL, 1987).

Na videoinstalação de Aguilar, o artista construiu um túnel com lona preta de 11x3 metros, que nomeou de “Convite ao Vôo, Túnel dos ventos, Túnel do Encontro, Túnel do Convite” (ver figura 24). Dentro do túnel era transmitido continuamente um vídeo de 35 minutos, que teve como inspiração um livro místico do século XII chamado de “*A linguagem dos pássaros*”, do poeta iraniano Farid Ud-Din Attar, que contém a essência do pensamento sufi (corrente mística e contemplativa do Islão). (V FESTIVAL FOTOPTICA VIDEOBRASIL, 1987).



Figura 24 – José Roberto Aguilar na entrada do túnel da obra “*Anavedave*”, José Roberto Aguilar, 1987
Fonte: Site Videobrasil <http://site.videobrasil.org.br/festival/arquivo/festival/programa/1402066>

Devido à rixa entre vertentes na quinta edição, com produtores indecisos entre fazer TV ou arte, o festival teria que optar entre dar espaço ao jovem produtor ou estimular a profissionalização. Optou-se, na edição seguinte, pela segunda alternativa, escolhendo partir para uma fase mais criteriosa, deixando o amadorismo de lado. Até então, a edição de 1988, foi a mais recheada de convidados internacionais, o que fez com que os realizadores brasileiros entrassem em contato direto com a produção de fora. Dessa política de contato com a produção global, oferecendo aos artistas brasileiros do vídeo oportunidades de aprendizado e troca fora do país, o Festival Videobrasil palpar-se-ia cada vez mais, a cada edição. Como pontuou Gabriel Priolli: “A fase de dar força ao jovem produtor já passou” (VIDEOBRASIL; SESC SP, 2015: p.77).

O teórico do vídeo, Arlindo Machado, em um ensaio de 1984 originalmente publicado em “Guia do vídeo no Brasil”, intitulado “Perspectivas do vídeo no Brasil”, já chamava a atenção para os rumos que a produção videográfica estava indo e os cuidados que se deveria tomar:

Hoje, quando se prevê para o Brasil o *boom* da produção eletrônica independente, em virtude de vários fatores conjunturais, é preciso começar a identificar as inteligências verdadeiramente autônomas e os projetos criativos verdadeiramente renovadores. Com a reserva de mercado e a ampliação dos circuitos exibidores, é quase fatal que o panorama videográfico nacional seja inundado por uma enxurrada de subprodutos convencionais e rotineiros. Mais do que nunca, é preciso elevar o nível das discussões e das exigências, fomentar núcleos de produção qualitativa e assim contribuir para a criação de uma geração nova de telespectadores, que permita subsistir e florescer o produto diferenciado. (MACHADO, 2006, p. 265).

Podemos ver no anexo III dessa dissertação o salto quantitativo no número de inscritos para a mostra competitiva, que aumentou significativamente desde a primeira edição. Esse crescimento pode ser visto como uma facilidade de acesso ao suporte pelas microprodutoras ou pela grande influência dessa nova geração que estava revolucionando a TV da época, e também pelo florescimento dos videoclubes, entre outros motivos. Ou seja, o que podemos constatar através do número de inscritos ao passar das edições é que aumentou significativamente, o que justifica o festival optar pela profissionalização dos produtores, para atestar a qualidade das obras e o pleno funcionamento do festival. Numa crítica escrita para o Jornal da Tarde, Gabriel Priolli, que até então participava da comissão organizadora do Videobrasil, relata o seguinte:

A comissão organizadora do festival considera que o mercado da produção independente de vídeo está consolidado no País, criou laços com a televisão e a publicidade, e tem o respeito de todo o setor audiovisual. Portanto, já não

cabe mais nenhuma indulgência ou paternalismo com as boas ideias mal resolvidas nem com as superproduções que não ousam ir além do convencional. Competência é o mínimo que se exige, mas o que se premia é a criatividade. (PRIOLLI, 1988).

Sendo assim, o Videobrasil aproxima-se cada vez mais de se transformar em um festival típico de artes, que se consolidaria em 1994, ao incorporar a expressão “arte eletrônica” ao nome do evento.

As instituições parceiras do festival, Instituto Goethe da Alemanha, *Video Data Bank* de Chicago e *The British Council* da Inglaterra, cederam novamente obras de artistas representativos da produção contemporânea de vídeo. A representação da mostra norte-americana ficou a cargo da então diretora do *Video Data Bank* de Chicago, a artista Mindy Faber, que curou a exposição, trazendo obras de sete artistas do vídeo, dois deles com uma representação maior e com presença no festival. A mostra trouxe produções recentes da videoarte, como “*I Want some Inseticide*” (1986), de Branda Miller; “*Cascade - Vertical Landscapes*” (1988), de Carole Ann Klonarides e Michael Owen; “*An I For An I*” (1987), de Laurence Andrews; e “*Control Break*” (1988), da própria curadora. A representação alemã ficou por conta de Wenzel Jacob com a sua documentação em Videocatálogo da 8ª Documenta de Kassel, que aconteceu em 1987 e reuniu mais de trezentos artistas, incluindo o brasileiro Antonio Dias. A mostra inglesa foi representada pelos artistas Atalia Shawa, Catherine Elwes, Graham Young, John Goff, Liz Power e Sven Harding e combinou trabalhos que utilizam experiências com tecnologia avançada. O responsável pela curadoria das mostras alemã e inglesa foi Geraldo Anhaia Mello, que ainda curou as exposições dos dois artistas convidados que marcaram presença no evento, Aysha Quinn e Daniel Minahan.

Minahan, formado pela *School Video Arts* de Nova York e então diretor de programação de vídeo e artes do centro de mídia e galeria de arte *The Kitchen*, fundado em 1971 pelo casal de videoartistas Woody e Steina Vasulka no Soho, bairro de efervescência vanguardista na época, traz ao Brasil na sexta edição do festival, duas de suas recentes obras, “*Hart Island Chronology*” (1988) e “*Aesthetics and/or Transportation*” (1987), que as define como “ficções históricas ou realidades ficcionais” (NERY, 1988). Em entrevista à imprensa brasileira, o jovem curador e artista norte-americano diz que já havia estado no Brasil anteriormente, no ano de 1981, quando visitou os estados do Rio de Janeiro e do Espírito Santo para desenvolver seus estudos sobre a macumba. Em depoimento a Mario Nery do Folha de S. Paulo (1988), ele diz: “Eu queria fazer um filme, mas desisti. Teria de permanecer muito tempo no país para compreender bem a cultura e ultrapassar o exotismo que cerca as práticas de macumba”. Essa

viagem, para o artista, evidencia-se importante pois, segundo ele, foi a partir daí que ele começou a pensar nas dificuldades de representação do real, desenvolvendo os dois trabalhos presentes na mostra. Além dos debates de que o artista participou dentro do festival, sua presença foi muito importante, pois enquanto estava no Brasil, Minahan reuniu material para realizar uma mostra de vídeos brasileiros no The Kitchen, em Nova York. No ano seguinte, 1989, sob curadoria de Solange Farkas e Marcelo Machado, a ideia se concretizaria na exposição de vídeo brasileiro Videobrasil Social and Experimental Tapes, que Minahan exibiria no The Kitchen. Tadeu Jungle, Olhar Eletrônico, TV Viva e outros participaram da mostra.

Ademais, a estrela do Festival Videobrasil foi a artista e atriz norte-americana Aysha Quinn, que teve uma retrospectiva dos seus trabalhos com produções que datavam a partir de 1977. A artista começou a trabalhar com vídeo em 1972, como alicerce para suas performances, e sempre procurou explorar o entrecruzamento entre teatro, dança e música em suas obras de vídeo. Durante o festival foram exibidas sete de suas obras: *"5th Chamber"* (1980); *"The Meeting"* (1982); *"The Mutant"* (1983); *"The Prom"* (1987); *"Why Would I Throw Eggs at You, Liz?"* (1977); *"Excerpts"* (1983); e *"Nomads"* (1986). As duas últimas foram feitas em parceria com seu então parceiro, o poeta e músico John Sturgeon, com quem estava junto desde 1976. Além dos vídeos, o MIS exibiu uma exposição com fotografias dos seus trabalhos em arte, vídeo e computador. Em entrevista a jornais, Aysha Quinn posiciona-se contra a mídia televisiva, dizendo nunca se sujeitar a ela, podendo ser um dos motivos de não conseguir, na época, se sustentar do trabalho de videoarte. Segundo Quinn, ela sempre preferiu trabalhar como secretária ou como processadora de dados, do que se sujeitar à mídia eletrônica (FOLHA DE S. PAULO, 1988). No entanto, apesar das dificuldades, ela salienta que "acredita que a 'vida' de quem trabalha com vídeo atualmente (ano de 1988) está bem mais 'fácil' que na época em que começou, [...] diziam-me que não podia utilizar teatro, abstrações ou performances em vídeo. Hoje o uso dessas linguagens é aceito com naturalidade, o que eu considero um avanço" (FOLHA DE S. PAULO, 1988).

Por mais que as obras de Aysha Quinn circulassem em lugares respeitáveis, como a Whitney Gallery de Nova York e em grandes festivais de vídeo, a princípio a artista não vendia muito a ponto de se sustentar do seu próprio trabalho artístico. Nesse quesito, ela se identificava com o artista referência da videoarte, Nam June Paik, que na sua visão "é importante e, como eu, ganha mal" (O ESTADO DE S. PAULO, 1988). No mais, a artista tece elogios aos nossos profissionais do vídeo, dizendo que "são os mais atrevidos da América" (O ESTADO DE S. PAULO, 1988).

A presença desses artistas norte-americanos no VI Festival Fotoptica Videobrasil, foi muito importante para estabelecer debates sobre a produção de videoarte e suas dificuldades de inserção em um mercado de arte. Através disso, muitos artistas puderam entrar em contato com uma produção diversificada de obras em vídeo, com diferentes temáticas e fontes de inspiração. Daniel Minahan diz que o vídeo, para crescer, precisava “seguir em direção a uma dimensão política” (NERY, 1988), legado que muitos brasileiros já haviam incorporado em suas produções desde os primórdios da videoarte aqui no Brasil.



Figura 25 – Os artistas convidados do festival, Daniel Minahan (esquerda) e Aysha Quinn (direita)
Fonte: Folha de S. Paulo, 06 out. 1988

Com o retorno da democracia ao país pela nova constituição aprovada em 1988 que restabelecia as eleições diretas e o fim da censura, a sexta edição recebeu uma grande quantidade de documentários que, de acordo com a Associação Cultural Videobrasil, denunciavam “a homofobia, o avanço das emissoras evangélicas e a fragilidade da herança indígena no Brasil” (VIDEOBRASIL; SESC SP, 2015, p.77). A videoarte marcou presença com o vídeo “Mentiras e Humilhações”, de Eder Santos, que levou o prêmio de melhor direção⁴⁸.

Dessa vez, quem apresentou uma videoinstalação foi a carioca Sandra Kogut, que havia estreado no festival na edição anterior. A videoinstalação “Cabine de vídeo #2” trata-se de uma segunda versão de uma série de experiências que a artista chamou de videocabines. De uso individual, ela construiu um espaço que por dentro era equipado com uma poltrona, para o visitante sentar, e um monitor, que exibia um vídeo de duas horas de duração (ver imagem) (VIDEOBRASIL; SESC SP, 2015: p.77). Esse trabalho é o embrião do que se transformaria em seu projeto das “Videocabines”, espaços de interação com o público, e se desenvolveria

⁴⁸ Ver capítulo III.

mais tarde em sua obra “*Parabolic People*” (1991), que de acordo com Octavio Lacombe é um “misto de intervenção urbana, instalação, videoarte e programa de televisão” (1998, p.77).

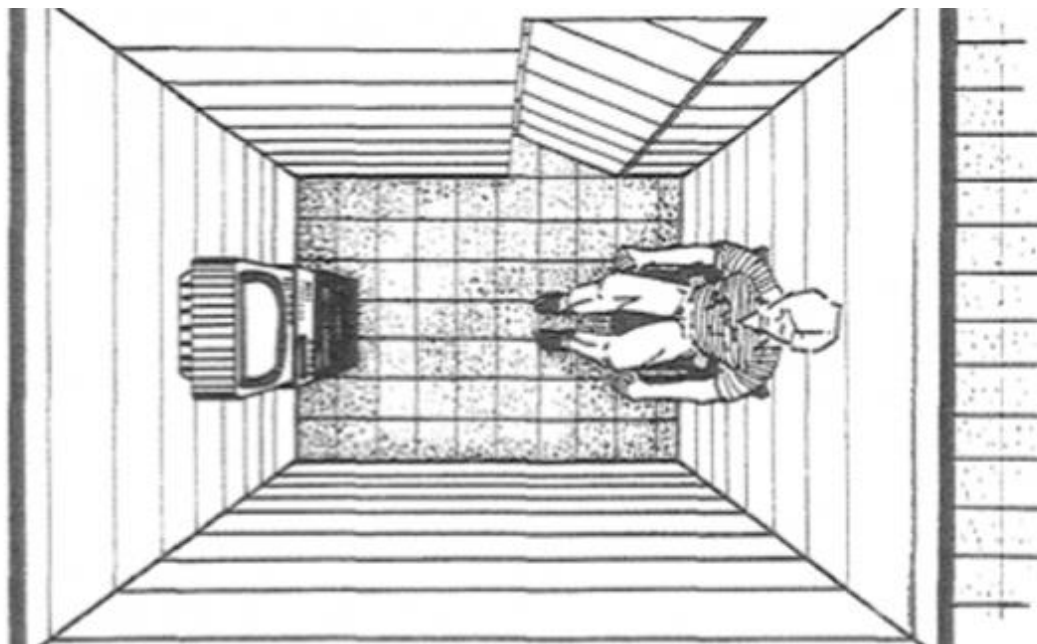


Figura 26 – Projeto de “Cabine de Vídeo #2”, Sandra Kogut, 1988

Fonte: Site Videobrasil <http://site.videobrasil.org.br/festival/arquivo/festival/programa/1402362>

Ademais, o professor de comunicações da PUC/SP e da ECA/USP Arlindo Machado viria a somar nessa edição, com o lançamento de seu livro “A Arte do Vídeo” pela editora Brasiliense, o primeiro da série de ensaios que publicaria sobre o tema. Machado foi um dos pioneiros a teorizar de forma madura a arte do vídeo no Brasil. No trabalho, Machado não procura distinguir vídeo e televisão, ao contrário, procura verificar parte dos fenômenos de linguagem que tem como origem o vídeo. Com isso, o vídeo começa a se configurar como um espaço de reflexão e legitimação estética no Brasil.

Segundo ele, que muito explorou o surgimento da videoarte:

Foi preciso esperar até o surgimento do videoteipe (1952, segundo algumas fontes; 1956, segundo outras), do *Portapak* (1965) e do videocassete (1970) para que as possibilidades da televisão enquanto sistema expressivo viessem a ser exploradas por uma geração de artistas e *videomakers* disposta a transformar a imagem eletrônica num fato da cultura do nosso tempo. (MACHADO, 1990, p. 9).

A sétima edição de 1989 foi pensada de forma a aglutinar e pôr em contato os produtores daqui com grandes representantes de centros de mídia europeus. Por meio de um dos convidados internacionais, o crítico e curador francês Pierre Bongiovani, o festival concedeu à

videoartista Sandra Kogut, pelo videoclip “Manuel” (1989) — criado para a música de Ed Motta —, seu primeiro prêmio de residência artística, que realizaria no ano seguinte no CICV (*Centre International de Création Vidéo Pierre Schaeffer*⁴⁹, Montbéliard, França). A respeito da experiência concedida relata:

O convite inesperado, abriu todo um horizonte de possibilidades. A ideia de passar meses num lugar, tendo acesso a uma tecnologia até ali completamente inacessível, para desenvolver minhas ideias, criar, fazer o que eu quisesse, parecia um sonho. (...). Foi uma época muito rica, de muita liberdade. Fazíamos os projetos quase num gesto de loucura, sem muita ideia de como viabilizá-los. Eles eram fruto de muita teimosia. (VIDEOBRASIL; SESC SP, 2013, p. 37).

O programa de residências artísticas passou a ser uma prática recorrente nesse ano e se tornou estratégico para o festival, de forma a proporcionar novas experiências para os artistas participantes ou contemplados. Como podemos perceber, o Festival Fotoptica Videobrasil a cada nova edição abraça novas causas e toma grandes dimensões, sempre pensando nos seus participantes e em suas formas de crescimento como artistas/produtores. Nessa sétima edição, que recebeu um público recorde de 10 mil pessoas, o Videojornal⁵⁰, criado na edição anterior, ganha espaço com edições de vinte minutos.

Um dos convidados internacionais, o britânico John Wyver, escritor, produtor e fundador da produtora independente *Illuminations*, ministrou uma oficina intitulada “*a Workshop about Television and Videoart*”, em que apresentou os intercâmbios entre televisão e videoarte, mostrando seus potenciais e problemas. Ao Videojornal, Wyver disse: “Estou interessado no potencial da videoarte para mudar o modo como vemos e pensamos a televisão” (VIDEOBRASIL; SESC SP, 2015, p. 91).

Além dos convidados internacionais citados — John Wyver e Pierre Bongiovani —, outros compareceram e participaram ativamente do festival, sendo eles, o holandês Tom Van Vliet (diretor do *Kijkhuis* e do *World Wide Video Festival*⁵¹), o inglês Rod Stoneman

⁴⁹ Primeiro centro de arte digital da Europa, fechou as portas em 2004.

⁵⁰ O Videojornal ganhou um ministúdio no MIS com equipamento super VHS, em que a equipe rondava o festival produzindo entrevistas com artistas e o público, documentando diariamente os acontecimentos. (VIDEOBRASIL; SESC SP, 2015)

⁵¹ O *Kijkhuis* foi uma organização de arte que contava com um programa semanal na televisão holandesa chamado Videoline, criado em 1987; e o *World Wide Video* é um importante festival anual iniciado em 1982, na cidade de Haia, na Holanda (VII FESTIVAL FOTOPTICA VIDEOBRASIL, 1989). O Festival perdurou até 2004, quando Van Vliet assumiu a direção do departamento de novas mídias da WBK Vrije Academie, também com sede em Haia. (VIDEOBRASIL; SESC SP, 2015)

(responsável pela área de videoarte do *Channel 4*⁵²), os belgas Jean-Paul Trefois (produtor do “*Videographie*” e co-produtor do programa “*Carré Noir*” da RTBF⁵³) e Christianne Philipe (trabalhava junto com seu conterrâneo no programa “*Carré Noir*” na RTBF), os franceses Dominique Thauvin (representante do Canal Plus francês) e Jean Paul Sarger (produtor e crítico de vários veículos de comunicação em toda a França). O curador holandês Tom Van Vliet tornaria-se parceiro contínuo do Videobrasil, marcando presença em outras edições, estabelecendo uma importante ponte entre o Videobrasil com os centros em que dirigia, participando mais tarde do Programa Videobrasil de Residências. Nessa edição, ele expõe ao Videojornal a sua opinião acerca da videoarte que, de acordo com ele “é um conceito vivo, uma arte anárquica” (VIDEOBRASIL; SESC SP, 2015, p. 92). A presença desses estrangeiros foi foco de grande parte das notícias acerca do festival, que anunciavam em tom caloroso a sua iminente internacionalização, que se firmaria de forma efetiva na edição seguinte.



Figura 27 – Convidados Internacionais, acima, o inglês John Wyver, abaixo da esquerda para a direita, Christianne Philipe, Jean-Paul Trefois e Pierre Bongiovanni.
Fonte: Print do Jornal O Estado de S. Paulo, 27 de set. 1989

⁵² O Channel 4 é uma das principais emissoras de televisão inglesa. (VII FESTIVAL FOTOPTICA VIDEOBRASIL, 1989)

⁵³ Videographie foi o primeiro programa da televisão europeia a apresentar trabalhos de videoarte, e RTBF é a sigla para Rádio e Televisão Belga da Comunidade Francesa. (VII FESTIVAL FOTOPTICA VIDEOBRASIL, 1989)

A mostra internacional contou com experiências de videoarte de artistas ingleses e franceses em pesquisa de campos como a moda e a dança. Os curadores da mostra inglesa, Paula Dip e Gill Henderson, celebram a diversidade da produção de videoarte britânica dos anos 1980. A seleção trazida ilustrou a variedade e profundidade dos trabalhos realizados na metade dessa década, apresentando 45 obras de 36 artistas. Já a mostra francesa, sob curadoria de Jean-Marie Duhard, do centro de produção de vídeo Ex-Nihilo, foi mais modesta, com sete produções de onze artistas. Ainda dentro da perspectiva da mostra internacional, foram exibidos na mostra “*Vídeo Hors-concours*” quatro documentários produzidos fora do Brasil por cinco importantes realizadores brasileiros: Flávia Moraes, Roberto Berliner, Wagner Garcia, e pela dupla Marcello Dantas e Maria Lucia Mattos.

A exposição foi composta por três videoinstalações: “Adote um satélite”, de Marcelo Masagão; “O caminho das vertigens”, de Sandra Kogut; e “Oremos”, de Eder Santos⁵⁴. Masagão compõe sua videoinstalação com carcaças de televisores, em que forja imagens televisivas dentro dela, utilizando brinquedos e objetos de consumo de massa (Figura 28). A obra constou com um texto crítico de Arlindo Machado no catálogo do evento, em que manifesta o seguinte:

“Adote um satélite”, ao mesmo tempo homenagem e sátira à televisão, misto de instalação, ‘happening’ e exposição de esculturas, coloca o visitante diante de mais de uma dezena de pseudo-televisores ‘sintonizados’ em diferentes pseudo-canaís, de modo a permiti-lo “zarpar” por todo o bestiário da mídia eletrônica. Não se trata, entretanto de um evento “crítico”, no sentido pedante do termo. Antes, é um exercício de humor, daquele humor carnavalesco, repleto de auto-deboche, que aprendemos com a própria TV. Vide a lição do mestre Abelarbo “Chacrinha” Barbosa. (MACHADO, 1989. p. 26).

⁵⁴ Ver capítulo III.



Figura 28 – Parte de “Adote um Satélite”, Marcelo Masagão, 1989.

Fonte: Site Videobrasil <http://site.videobrasil.org.br/festival/arquivo/festival/programa/1402078>

Em “O caminho das vertigens”, de Kogut, a obra é composta por cinco monitores que são encaixados dentro de uma plataforma (como na Figura 29) em que o espectador pode subir, caminhar e visualizar os vídeos de cima para baixo. Os vídeos exibem imagens de vistas de cima da cidade, proporcionando uma intensa experiência sensorial sob um novo ângulo de visualização da arquitetura urbana. De acordo com Ricardo Basbaum (1989), que escreveu o ensaio da obra de Kogut, que consta no catálogo do evento, o grande obstáculo da imagem eletrônica é acender o corpo coletivo através de processos individuais, o que Kogut consegue realizar ao redimensionar esses múltiplos espaços: físico/eletrônico, real/mental, perceptivo/vivencial. Dentre as videoinstalações, a de Eder Santos, “Oremos”, foi considerada um marco, por utilizar projetores e integrar todo o espaço do redondo no MIS⁵⁵.



Figura 29 – O Caminho das Vertigens, Sandra Kogut, 1989.

Fonte: Site Videobrasil <http://site.videobrasil.org.br/festival/arquivo/festival/programa/1402076>

⁵⁵ A obra foi desenvolvida com detalhes no capítulo III.

Já na edição anterior as obras da mostra competitiva eram nomeadas com a terminologia “videoarte” no catálogo do evento, não sendo mais intituladas de experimentais. No entanto é nessa sétima edição que são criados prêmios específicos para esse tipo de produção. De nove obras de videoarte aceitas para a mostra competitiva, três ganharam prêmios. O vídeo “As senhoritas de Avignon” de Carlos Porto (Figura 30) ganhou o prêmio de melhor videoarte e sonorização; “Ficção ou Fricção” de Guto Jordão levou o de melhor videoarte; e o “O jardim dos animais” de Sérgio Luz ganhou o prêmio do júri popular.

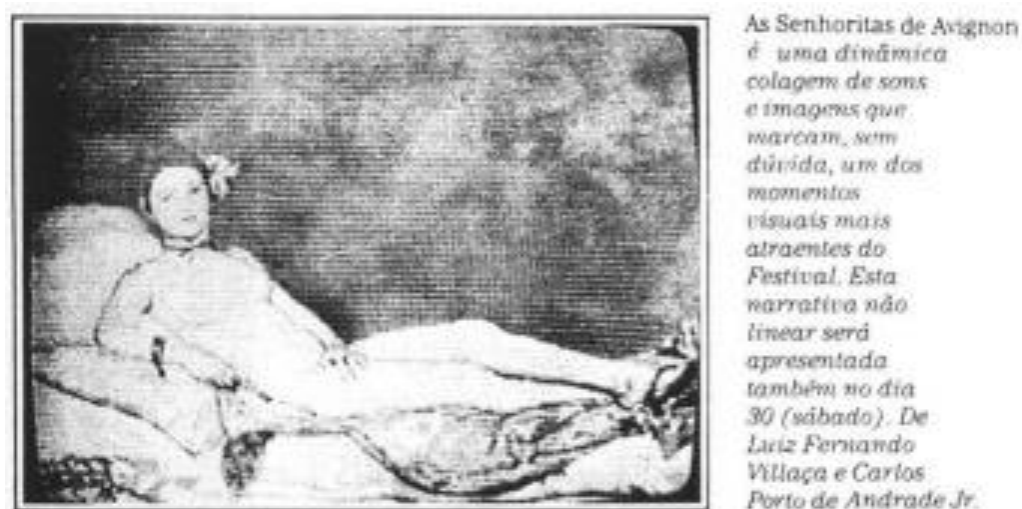


Figura 30 – Imagem e descrição do vídeo “As Senhoritas de Avignon”, Carlos Porto, 1989
Fonte: Print Jornal da Tarde, 26 de setembro de 1989, pág. 05

Essas sete edições da década de 1980 foram muito importantes para a discussão acerca da videoarte, que amadureceu e ganhou uma visão crítica. Constatamos a grande variedade de práticas com o vídeo dentro do festival e tentamos abarcar ao máximo a presença da videoarte nesse contexto, que de início, na mostra competitiva, aparecia em menor quantidade e muitas vezes sob a alcunha do experimental, e nas mostras à parte da competitiva se evidenciava como uma vitrine, um chamariz para atrair público. Quando o festival opta pela profissionalização em 1988 (6ª edição), a produção de videoarte aumenta e substitui a terminologia experimental, que antes classificava tais obras, sendo na edição posterior criados prêmios específicos para esse tipo de produção, como visto anteriormente.

Com isso, e através dessa vertente, o festival foi se pautando cada vez mais nos usos artísticos com o vídeo, produzido por uma parcela ínfima de artistas, se colocado em comparação com as outras artes. Mais tarde, o evento ampliou seus horizontes, abarcando as artes eletrônicas no geral, com a qual o vídeo passa a se unir de forma cada vez mais intensa. Enquanto muitos anunciam a diluição da videoarte na década de 1990, ela segue presente na

produção de alguns artistas contemporâneos, intercedendo novas poéticas em diálogo com outras linguagens, em seu sentido iminente de contaminação.

Na sua oitava edição, em 1990, o festival adquire caráter internacional, incorporado ao nome do evento. Com a sua política cultural de implementar produções fora do eixo, o festival abre espaço de sua mostra competitiva para realizadores da América do Sul, Austrália, África e Sudeste Asiático. Segundo a Associação Cultural Videobrasil “o recorte de vocação geopolítica busca criar um lugar para a produção que acontecia fora do circuito principal da arte e do vídeo, ao mesmo tempo em que a protege de concorrência de artistas que usavam o vídeo havia vinte anos” (VIDEOBRASIL; SESC SP, 2015, p. 97). Contudo, pela primeira vez, convidados internacionais fizeram parte do júri de seleção da mostra competitiva. Acerca dessa mudança de período e paradigmas, Solange Farkas relata:

Existiu essa depressão entre 80 e 90 de falta de perspectiva para essa produção que foi/era profícua, que as pessoas produziam desesperadamente, porque o vídeo é fácil disso acontecer, muito mais fácil experimentar com vídeo do que com cinema. Aí que o festival percebeu a importância de buscar outras referências para os artistas. (FARKAS, transcrição áudio do vídeo VB na TV 30 anos PGM⁵⁶).

Contudo, o festival pausa em 1991, devido a uma crise política da época, de sucateamento, inclusive na cultura, causada pelo governo Collor, e se reformula, criando a Associação Cultural Videobrasil e firmando novas parcerias, como veremos a seguir.

2.4 – 3ª Etapa (1992-2001)

Após a oitava edição, o festival voltaria apenas em 1992, com significativas mudanças. Nesse ínterim de dois anos, foi criada a Associação Cultural Videobrasil, que inseriu o evento no centro de um programa de fomento e pesquisa da produção do Sul geopolítico. O festival muda a periodicidade anual para bienal, com foco em vídeos de caráter artístico e experimental. Passa a ser realizado no Sesc Pompeia e firma parceria com o Serviço Social do Comércio de São Paulo. Nessa edição, o festival comissiona sua primeira obra, *The Desert in My Mind*, de Eder Santos⁵⁷. Em 1994, há novamente uma mudança na nomenclatura do festival, que incorpora a expressão “arte eletrônica”, passando a ser chamado de 10º Videobrasil Festival Internacional de Arte Eletrônica (VIDEOBRASIL; SESC SP, 2015).

⁵⁶ Link de acesso para o vídeo: <https://vimeo.com/80612655>

⁵⁷ Ver capítulo III.

Na edição de 1996, o festival aprimora a ocupação do espaço e recebe um público de trinta mil pessoas, fruto do árduo trabalho curatorial dos anos anteriores, concretizado nessa mostra. Trazem a São Paulo 83 convidados de 15 países, expandindo o Sul geopolítico para acomodar o Oriente Médio. O número de inscritos cresce de forma significativa, assim como o número de obras selecionadas (Ver ANEXO III).

A próxima edição, de 1998, como anunciado em catálogo, marca um momento de expansão do projeto. Estende sua presença geográfica e amplifica sua programação para um público ainda mais diversificado e numericamente maior. Divide-se entre a três sedes do Sesc de São Paulo, estendendo para três semanas de apresentação no Sesc Pompeia, Sesc Ipiranga e Sesc Vila Mariana (VIDEOBRASIL; SESC SP, 2015).

Passados três anos após a última edição em 1998, é realizado em 2001 o 13º Videobrasil Festival Internacional de Arte Eletrônica. Durante esse hiato, a Associação Cultural realizou a “Mostra Africana de Arte Contemporânea”, no ano 2000, em parceria com o Sesc São Paulo. Com a disseminação de novas tecnologias, a décima terceira mostra revela-se cheia de possibilidades, dividindo-se em duas categorias: vídeos e novas mídias (VIDEOBRASIL; SESC SP, 2015). Houve um aumento significativo de 61% de inscritos na mostra competitiva em relação à anterior, sendo a categoria de competição de vídeos aberta apenas aos países em desenvolvimento e aos de língua portuguesa. Totalmente repaginado e estendendo pela primeira vez por um mês de exibição, é nessa edição (2001) que vemos encerrar a terceira etapa apontada, em que a concepção curatorial se afina, criando projetos arquitetônicos de forma a integrar as áreas expositivas e de convívio (VIDEOBRASIL; SESC SP, 2015).

Na sua edição de vinte anos (2003), a mostra competitiva pautada pelo tema *Deslocamentos* é definida ao afirmar seu caráter curatorial, priorizando obras de forte teor crítico. Após essa última mostra, o festival passa a ser eleito por temas. O assunto que rege o eixo curatorial da décima quinta edição (2005) é a performance. A história da performance permeia toda a mostra, sendo temas de workshops e da primeira edição do Caderno Sesc_Videobrasil, lançado a partir deste ano em todas as edições. A mostra competitiva passa a ser nomeada de *Panoramas do Sul*, dividindo-se em três propostas temáticas: Estado da Arte, Investigações Contemporâneas e Novos Vetores (VIDEOBRASIL; SESC SP, 2015).

O décimo sexto festival (2007) apropria-se das aproximações existentes entre cinema, vídeo e artes visuais, homenageando o filme *Limite* (1931), de Mário Peixoto, que se torna tema da edição. Nesse ano há uma grande expansão no Programa de Residências do festival, oferecendo a competidores oito prêmios de residência em três continentes — destaque para os

prêmios em dinheiro, que também crescem em número e valor (16º FEST. INTERN. DE ARTE ELETRÔNICA SESC_VIDEOBRASIL, 2007).

Passada essa última edição, o festival faz uma pausa durante quatro anos, retornando em 2011, com a abertura da mostra competitiva *Panoramas do Sul* a todas as manifestações artísticas. A exposição é composta por vídeos *single channel*, pinturas, esculturas, instalações, objetos e performances. A programação educativa do festival é marcada por extensas discussões nos seminários que foram vistos por trezentos mil visitantes (VIDEOBRASIL; SESC SP, 2015).

Christine Mello, historiadora e crítica das artes do vídeo, que acompanhou de perto o festival em seu crescimento e desenvolvimento, relata no vídeo dos 30 anos do Videobrasil:

Poder ver juntos as mostras, trabalhos daqui, trabalhos de fora. Isso deu uma força, porque a gente saiu daquele lugar mais fechado de produção e começou a ver de que modo aquelas falas se misturavam, numa fala muito mais aberta (MELLO, transcrição áudio do vídeo VB na TV 30 anos PGM3⁵⁸).

Em um outro compilado, ela rememora outros acontecimentos que foram marcantes para ela no Videobrasil:

Se lembrar das performances do Aguilar, das videocriaturas do Otávio Donasci. O que era o Otávio Donasci descendo a Rua Augusta em cima de um cavalo, numa videocriatura e fazendo uma performance que começava ali do alto da Rua Augusta e descia até a Avenida Europa e entrava dentro do MIS? Era ação performática, era intervenção no espaço urbano. Então, o Videobrasil já não era caixinha porque ele não era só o MIS. Assim como quando a gente foi participar dele no SESC, não era também só o auditório, eram aquelas ruas do SESC Pompéia. Depois teve uma edição do Videobrasil maravilhosa, que foram várias unidades do SESC, então não eram também as unidades do SESC, era uma mistura da Pompéia com o Ipiranga. Isso já era sair da caixinha também. (MELLO, transcrição áudio do vídeo VB na TV 30 anos PGM4⁵⁹).

As mudanças ocorridas em cada edição do festival foram ao encontro de realizar seu principal objetivo, que é dar espaço e voz aos produtores do Sul Global. Cumprindo o projeto de intercambiar trabalhos de artistas fora do eixo, dando-os oportunidade de expor e entrar em contato com artistas renomados, o festival oferece subsídio e fomenta a produção em videoarte, presente desde o início de sua trajetória, e outras mídias eletrônicas. Os debates oferecidos pelo mesmo são igualmente importantes, não só para aprimorar a prática artística, mas também para enriquecer a pesquisa crítica sobre o tema. Acreditamos que o Festival Videobrasil seja hoje a

⁵⁸ Link de acesso para o vídeo: <https://vimeo.com/80612655>

⁵⁹ Link de acesso para o vídeo: <https://vimeo.com/81202383>

principal vitrine da arte contemporânea atual no Brasil, que reúne o que há de mais emergente nas produções do Sul Geopolítico.

2.5 – O Videobrasil no contexto das novas mídias

A partir da descrição sucinta das mudanças nessas edições, podemos perceber a constante abertura do Festival, abarcando novas poéticas contemporâneas. Embora a soma do nome “artes eletrônicas” acrescentada ao nome do evento tenha acontecido na edição de 1994, a mostra competitiva, que ainda tinha foco em vídeo, de acordo com o ANEXO I, não apresentou um crescimento significativo de inscritos, principalmente pelo fato de que, a partir da edição de 1990, foi aberta a vários países. O aumento nas inscrições não inferiu de forma significativa na internacionalização, sendo que antes eram relevantes os números de inscritos só por brasileiros.

A respeito desse trânsito de mudanças, o artista e documentarista Carlos Nader, caro ao festival, que participou dele de forma profícua, constata:

O Videobrasil soube muito bem fazer essa transição, que não aconteceu com a maioria dos outros festivais. Esses festivais, casulinhos de criação e de proteção da arte eletrônica, desapareceram na maioria dos outros lugares e o Videobrasil, como tinha sabido fazer muito bem a primeira passagem daquele frente com a mídia eletrônica para as artes eletrônicas, soube fazer muito bem também, a passagem das artes eletrônicas para a arte *mainstream*. E está aí, fortíssima até hoje. E também em um outro paradoxo, não abriu mão da radicalidade, mas ao mesmo tempo soube se adaptar. (NADER, transcrição áudio do vídeo VB na TV 30 anos PGM⁶⁰).

Na edição de 1998, o festival passa a receber pela primeira vez obras em CD-ROM; e em 2001, dos 644 inscritos na mostra competitiva, 488 foram em vídeo e 156 em suas vertentes digitais, CD-ROM e Webart. À medida em que novos formatos de mídia foram surgindo, vimos diminuir o número de inscrições em obras de vídeo no festival. Tais fatores estão ligados ao surgimento de mídias digitais mais avançadas que, nesse período, chamaram a atenção principalmente daqueles que antes utilizavam o vídeo analógico. O interesse por novas mídias eletrônicas vem ao encontro das transformações globalizantes que vinham ocorrendo pelo mundo inteiro e, depois de o festival ter cumprido o seu papel, institucionalizando o vídeo, ele se abre a outras mídias que ainda precisavam de um espaço para exibição. Rodrigo Alonso,

⁶⁰ Link de acesso para o vídeo: <https://vimeo.com/81202383>

historiador e crítico de arte argentino, pontuou bem essas transformações, que podem ser vistas em outros festivais da América Latina:

Durante los 80, el video arte quedó nítidamente definido como investigación experimental con la imagen electrónica. Esta tendencia experimental se separó de otros usos del video y construyó su propio circuito de exposiciones y festivales. Algunos artistas se convirtieron en referentes y un diferenciado grupo de críticos y comisarios apoyaron la autonomía del nuevo medio. Pero en los últimos años sobran motivos para decir que el video arte está en un proceso de des-definición. Por un lado, la tecnología digital ha ensanchado su foco para confrontarlo con las nuevas formas digitales. El video tiene que competir ahora con el net.art y los streaming media, la animación digital y los CDs interactivos. La mayor parte de los festivales de video se han convertido en muestras de media art, ofreciendo al video como una más de sus atracciones. Y en las universidades la investigación en arte y tecnología también se ha mudado al campo de lo digital. Por otra parte, el video ha florecido entre las artes visuales, pero su aproximación a menudo ignora la especificidad y la historia del video arte. Muchos artistas visuales se mueven con soltura en el circuito de bienales y galerías, donde las video instalaciones se prefieren a las piezas monocal, mientras los video artistas tradicionales tienen dificultades para mover sus piezas. Finalmente, la introducción del video en la industria del cine ha seducido a algunos video artistas a probar suerte en ese mundo⁶¹. (ALONSO, 2005).

A respeito de festivais e mostras de vídeo de outros países, podemos apontar alguns exemplos. Nos anos 1980, com o objetivo de apoiar e promover a linguagem do vídeo em território chileno, que na época era governado pela ditadura de Pinochet, o Ministério da Cultura e Relações Exteriores da França instaurou um programa de difusão do vídeo francês no Chile, promovendo o intercâmbio entre videoastas chilenos e franceses. O projeto consistia da realização de um encontro de vídeo que fora chamado de “*Festival Franco Chileno de Video Arte*”, que apresentava obras de artistas dos dois países. O festival foi criado em 1981, e em 1992, se converteu no “*Festival Franco-Latino de Videoarte*”, incluindo no seu programa a

⁶¹ Tradução livre da autora: Durante os anos 80, a videoarte firmou-se nitidamente como investigação experimental tendo como base a imagem eletrônica. Esta tendência experimental separou-se de outros usos do vídeo e elaborou seu próprio circuito de exposições e festivais. Alguns artistas tornaram-se referência e um distinto grupo de críticos e curadores apoiaram a autonomia do novo meio. Entretanto, nos últimos anos são muitas as razões que permittem-nos afirmar que a videoarte encontra-se em um processo de des-definição. Por um lado, a tecnologia digital tem alargado seu âmbito de atuação para confrontá-la com as novas formas digitais. O vídeo tem que competir agora com a *net.art* e os *streaming media*, a animação digital e os CDS interativos. A maior parcela dos festivais de vídeo converteu-se em mostras de *media art*, transformando o vídeo em apenas mais uma de suas atrações. Nas universidades as investigações sobre arte e tecnologia também têm migrado para o campo digital. De outro modo, o vídeo tem florescido dentre as artes visuais, contudo sua aproximação frequentemente ignora as especificidades e a história da videoarte. Muitos artistas visuais movem-se com desenvoltura nos circuitos de bienais e galerias, onde as videoinstalações são preferidas às peças em monocal, enquanto simultaneamente os videoartistas tradicionais têm dificuldade de fazerem circular suas peças. Finalmente, a introdução do vídeo na indústria do cinema tem seduzido alguns videoartistas à tentarem a sorte neste universo. (ALONSO, 2005).

Argentina e o Brasil. Em 1996, o Festival se transformaria novamente na “*Muestra Euroamericana de Video y Arte Digital*”.

Ainda no Chile, por meio da influência do “*Festival Franco Chileno de Video Arte*”, cria-se, em 1993, a Corporação Chilena de Vídeo, que dá iniciativa e abre no mesmo ano a “*Bienal de Video de Santiago*”. Ainda na segunda edição, em 1995, modifica o nome do evento para “*Bienal de Video y Artes Electrónicas*”, sendo alterado novamente, em fins dos anos 1990, para “*Bienal de Video y Nuevos Medios*”. A 9ª e 10ª edição se chamaram de “*Bienal de Video y Artes Mediales*”, fixando na 11ª edição (2013) o nome “*Bienal de Artes Mediales*”, em que esvanece a nomenclatura do vídeo por completo. Um grande festival de vídeo que desaparece, segundo Rodrigo Alonso (2005), é o “*Festival Internacional de Video del Cono Sur*”. No entanto, uma das diversas causas dessas mudanças se dá por artistas do vídeo — que frequentaram tais festivais e ganharam destaque através deles —, terem sido absorvidos pelo mercado e pelas instituições de arte tradicionais. Rodrigo Alonso nos fornece alguns grandes exemplos:

*Simultáneamente, un creciente número de artistas latinoamericanos están exhibiendo video en exposiciones individuales y colectivas en galerías y museos. Algunos de esos artistas han tenido una presencia sobresaliente en festivales, como Eder Santos y Lucas Bambozzi (Brasil), Gabriela Golder, Marcello Mercado y Charly Nijensohn (Argentina) o Manolo Arriola y Ximena Cuevas (México), por mencionar sólo a unos pocos. Otros han oscilado entre festivales de video y exposiciones de artes visuales, como José-Alejandro Restrepo (Colombia), Carlos Trilnick (Argentina), Rosangela Renno (Brasil), José Antonio Hernández-Diez (Venezuela) o Lotty Rosenfeld (Chile)*⁶². (ALONSO, 2005).

Os exemplos de artistas acima são essenciais para elucidar a importância desses festivais para a incorporação da videoarte pelos circuitos tradicionais de arte contemporânea. Uma vez incorporados por tais circuitos artísticos, é importante abrir as portas para outras linguagens e meios em via de autenticação. O fenômeno, nomeado por Christine Mello (2008) de contaminação, inerente a videoarte, constitui-se da soma de seus sentidos aos de outras linguagens (como o corpo, o espaço sensório, o teatro, a dança, para falar apenas de alguns).

⁶² Tradução livre da autora: Simultaneamente, um crescente número de artistas latino-americanos está exibindo vídeos em exposições individuais e coletivas em galerias e museus. Alguns destes artistas tiveram uma presença marcante em festivais, como Eder Santos e Lucas Bambozzi (Brasil), Gabriela Golder, Marcello Mercado e Charly Nijensohn (Argentina) ou Manolo Arriola e Ximena Cuevas (México), para mencionar somente alguns. Outros oscilaram entre festivais de vídeo e exposições de artes visuais, como José-Alejandro Restrepo (Colômbia), Carlos Trilnick (Argentina), Rosangela Renno (Brasil), José Antonio Hernández-Diez (Venezuela) ou Lotty Rosenfeld (Chile). (ALONSO, 2005).

Esses diálogos contaminados tornam a leitura de uma linguagem indissociável da outra (MELLO, 2008). A ideia central de contaminação, de acordo com Christine Mello:

[...] diz respeito a compreender que o vídeo não pode ser considerado nessas manifestações como um produto acabado de linguagem, mas sim como um processo, em que as outras linguagens e seus reflexos co-participam da experiência artística sem um estatuto hierárquico. Nos procedimentos de contaminação do vídeo, a sua linguagem é colocada em discussão a partir de outras linguagens, como uma convergência incessante de contrários, geradora de síntese e potencialidade poética. (MELLO, 2008, p. 139).

No entanto, outro fenômeno tem ocorrido dos anos 1990 para cá, que incide no questionamento do termo videoarte. Podemos citar uma fala de Kiko Goifman, artista multimídia que também passou pelo Videobrasil, no qual ele diz:

Essa mudança, essa expansão, ela acontece também em um momento que, num mundo em que cada vez mais artistas, que não tinham uma relação com o vídeo, começam a usar o vídeo nos seus trabalhos, então o próprio tifo, a palavra videoarte, começa a ser questionada por um monte de gente, é arte só, não precisamos mais ficar condicionados àquela tela, daquele jeito e tal. (GOIFMAN, transcrição áudio do vídeo VB na TV 30 anos PGM4⁶³).

Hoje temos cada vez menos artistas que produzem dentro dessa categoria ou até mesmo que a reconhecem, e podemos associar essa redução ao fenômeno do compartilhamento do vídeo, que surge no contexto emergente das novas mídias. De acordo com Christine Mello, “o compartilhamento do vídeo diz respeito às transformações que ocorrem na produção, na recepção e na distribuição do vídeo” (MELLO, 2008, p. 195), e ocorrem principalmente, “nos ambientes interativos e no circuito das redes de comunicação digital, onde há a sua transmutação de formato audiovisual *off-line* para o compartilhamento com formatos de distribuição interativos e *on-line*” (MELLO, 2008, p. 196). Nesses circuitos de comunicação, o vídeo passa por uma reconfiguração que descentraliza seu código, o que faz com que ele compartilhe da lógica das redes digitais, dos ambientes virtuais e de seus respectivos arquivos (MELLO, 2008). Christine Mello descreve as novas mídias como:

[...] uma expressão cuja compreensão é mutável, variando de acordo com aquilo que é considerado emergente e aquilo que o deixa de ser, entre aquilo que é novo e aquilo que é superado no ambiente tecnológico. Nos anos 1970, trabalhar com novas mídias significava trabalhar com vídeo, xerox, videotexto, entre outros meios; no século XXI trabalhar com novas mídias significa trabalhar, por exemplo, com linguagens digitais e com a biotecnologia. (MELLO, 2008, p. 210).

⁶³ Link de acesso para o vídeo: <https://vimeo.com/81202383>

Aqui, a arte produzida com as novas mídias é caracterizada pela sua hibridez, sendo constantemente apropriadas e ressignificadas umas nas outras. No meio digital deixam de ser consideradas “como contextos particulares de linguagem e passam a promover a conexão e o compartilhamento das mais diversas informações, como ambientes propícios para toda a comunicação contemporânea” (MELLO, 2008, p. 199), não ficando mais restritas a seus circuitos e agentes.

Esse fenômeno que se interconecta com diferentes naturezas e linguagens é conhecido como convergência das mídias, e “diz respeito aos processos de digitalização da imagem, do som e do texto, assim como permite a tradução de todo e qualquer meio analógico (como a fotografia, o cinema e o vídeo) para os meios digitais” (MELLO, 2008, p. 199). Essa transmutação entre os meios analógicos e digitais, de uma lógica para outra, coloca ambos em crise, causando um estranhamento entre os meios. No entanto, superada essa estranheza, no início do século XXI, o campo das novas mídias no Brasil, já então consolidado, constrói um caminho próprio por meios de circuitos artísticos específicos, sendo incorporado paralelamente aos espaços institucionais.

O paradigma com as novas tecnologias digitais é quebrado, redefinindo não só a imagem, mas também as narrativas, que procuram e estabelecem novos paradigmas. Na procura desses novos horizontes, a videoarte redireciona-se, questionando constantemente os próprios sentidos, os próprios axiomas, o próprio lugar — função de resistência comum atribuída a arte contemporânea por Anne Cauquelin (2005). Ela não se conforma mais no espaço fechado da tela. Expande-se, redireciona-se para o ambiente instalativo, para a arquitetura, espaços urbanos, etc. Portanto, o significado do termo videoarte já não é mais o mesmo e, com isso, vem a pergunta: Qual é o novo paradigma da videoarte?

A videoarte, nesse contexto, passa por uma reconceitualização, uma redefinição, uma vez que surgem inúmeras outras formas oriundas das tecno-ciências, abrangendo ainda mais os modelos de criação artística. A partir dos anos 1990, como indicamos, período muito mais intenso de acumulação tecnológica, há uma maior hibridez entre os meios com o advento do digital. Uma obra artística tecnológica pode usar diferentes suportes na sua construção. No entanto, preferimos partir daqui do argumento de Edmond Couchot, que diz que “uma soma de modelos não resulta em obra de arte” (COUCHOT, 1993, p. 46). Primeiro, como já constatamos, a videoarte não supõe o vídeo como protagonista da obra. Ao contrário, o vídeo é ativado e transformado em videoarte através do contato com outras linguagens e técnicas, o que acaba criando diversas subcategorias, que integram esse universo. No entanto, uma definição

mais abrangente sobre uma arte de hibridação se torna eficaz, quando selecionamos aqui a definida de acordo com Couchot:

Arte dos modelos de simulação, sem dúvida, a arte numérica é antes de tudo uma arte da Hibridação. Hibridação entre as próprias formas constituintes da imagem sempre em processo, entre dois estados possíveis, — diamórficos, meta-estáveis, autogerados. Hibridação entre todas as imagens, inclusive as imagens óticas, a pintura, o desenho, a foto, o cinema e a televisão, a partir do momento em que se encontram numerizadas. Hibridação entre a imagem e o objeto, a imagem e o sujeito — a imagem interativa é o resultado da ação do observador sobre a imagem —, ele se mantém na interface do real e do virtual, colocando-as mutuamente em contato. Hibridação ainda entre o universo simbólico dos modelos, feito de linguagem e de números, e o universo instrumental dos utensílios, das técnicas, entre logos e techné. Hibridação enfim entre o pensamento tecno científico, formalizável, automatizável, e o pensamento figurativo criador, cujo imaginário nutre-se num universo simbólico da natureza diversa, que os modelos nunca poderão anexar. Desta forma, a ordem numérica torna possível uma hibridação quase orgânica das formas visuais e sonoras, do texto e da imagem, das artes, das linguagens, dos saberes instrumentais, dos modos de pensamento e de percepção. Esse possível não é forçosamente provável: tudo depende da maneira pela qual especialmente os artistas farão com que as tais tecnologias se curvem a seus sonhos. (COUCHOT, 1993, p. 46-47).

Podemos refletir através dessa definição, que a hibridação está além das escolhas técnicas ou instrumentais para a produção de uma obra, ela perpassa o espaço expositivo levando em conta a interação do espectador e sua visão subjetiva, assim como leva em consideração a perspectiva do artista em suas escolhas temáticas e subjetividade imagética. Segundo Couchot, é função do artista “transcender os modelos colocados à sua disposição, ou que ele próprio imagina, ir além de sua acumulação tecnológica, não exibir como se vê muitas vezes em manifestações dedicadas à imagem digital, em que é raríssima a presença de autênticos criadores” (1993, p. 46). Ou seja, é preciso tentar não cair em simples reproduções de modelos recorrentes e de fácil agradabilidade ou também não misturar ou entupir a obra de várias técnicas avançadas, caindo em excessos, que podem trazer grandes deslumbramentos, mas que raramente acrescentam algo ao espectador.

De acordo com Arlindo Machado, muitos têm decretado a morte do vídeo após o advento das tecnologias digitais e das formas virtuais de difusão nas redes telemáticas, porém segundo o autor, a precipitada morte é uma questão de ponto de vista:

[...] se consideramos vídeo a sincronização de imagem e som eletrônicos, sejam eles analógicos ou digitais, se entendermos imagem eletrônica como aquela constituída por unidades elementares discretas (linhas e pontos) que se sucedem em alta velocidade na tela, então podemos concluir que hoje quase tudo é vídeo e que, longe de estar moribunda, essa mídia acabou por ocupar

um lugar hegemônico entre os meios expressivos de nosso tempo.
(MACHADO, 2007, contracapa)

Através da análise das produções de Eder Santos — autor de uma poética singular — no terceiro capítulo, procuraremos ressignificar as suas características após esse período de transformações das tecnologias, de hibridismos, e constante mutações das fronteiras, diluídas pelo processo de globalização. Demonstraremos com exemplos, obras que extravasam a tela, integrando espaços, ou saindo dos cubos fechados, sendo projetadas na arquitetura urbana, inaugurando diversas possibilidades. Para isso, optamos por desenvolver nossa reflexão no âmbito da estética, e não mais dentro da tradição da arte autônoma da modernidade, enfatizando o exercício sensível da experiência do artista, “que não se desvincula das transformações materiais da sociedade, se desenvolvendo em continuidade com os processos da vida cotidiana” (BUENO, 2001, p. 81).

2.6 – Festival Videobrasil: política cultural, acervo e relações

A partir de algumas das mudanças nas edições que indicamos acima, podemos apontar as ações e implementações que o Festival Videobrasil fez no seu decorrer. Uma delas é a criação do Programa de Residências Videobrasil na edição de 1989, que foi implementado para intercambiar e conectar trabalhos produzidos aqui e no mundo. Já em 1988, em iniciativa pioneira, o festival havia concedido a Pedro Vieira, por “Duelo dos Deuses” — vídeo produzido em parceria com a Conecta Vídeo —, uma bolsa de estudos nos Estados Unidos, no Instituto de Filme e Televisão do *Maine Media Workshops+College*. A residência ocorreu em detrimento dessa obra ter ganho o grande prêmio U-Matic naquele ano. Rita Moreira nessa mesma edição, por ter ganhado com seu documentário “Temporada de Caça” o grande prêmio e júri popular, foi premiada com uma viagem para participar do *10º Festival Internacional del Nuevo Cine Latinoamericano*, em Cuba.

A sexta edição, por meio dessas concessões, já anuncia o projeto do “Programa de Residências Artísticas” que seria firmado em 1989, e que teve como primeira beneficiária Sandra Kogut. Sediada em um castelo da Peugeot na França (local de residência), a artista teve contato com um aparato técnico avançado e com pessoas importantes do circuito da videoarte, a exemplo de David Larcher, responsável por orientar os artistas jovens. Através dessa parceria com o Centre International de Création Vidéo (CICV), outros artistas também puderam ser contemplados, a exemplo de Eder Santos, Roberto Berliner, Marcelo Masagão, Lucila Meirelles, Renato Barbieri, entre outros (VIDEOBRASIL; SESC SP, 2013). De acordo com

Solange Farkas, “a experiência deu visibilidade para o trabalho desses artistas, numa época em que não havia aqui um meio para trabalhar com vídeo em arte” (FARKAS; MORAES, 2013, p. 14).

Por meio da contemplação de bolsas aos artistas brasileiros, o programa propicia o enriquecimento da prática nacional ao entrarem em contato com novos interlocutores, diferentes culturas e tecnologias mais avançadas. Desde 1989, o festival concede prêmios de residência artística de forma regular, tendo contemplado ao longo das edições mais de quarenta artistas⁶⁴. O Programa de Residências tornou-se estratégico para o Videobrasil, principalmente após sua expansão na décima sexta mostra, em 2007. Em vez de três bolsas, passa a conceder oito, o que se constata o aumento evidente dos números de inscritos no festival após essa edição (ver novamente ANEXO III). A rede de residências reconfigura-se a partir dos anos 2000, apresentando um leque de parcerias para todos os tipos de produções contemporâneas, desde para aqueles envolvidos com práticas de ateliês, até para os artistas mais interessados em questões socioeconômicas e culturais. Desde então, o festival conta com uma rede dinâmica e rotativa de parceiros pelo mundo todo, que se estendem para além dos parceiros do Sul global⁶⁵.

Outras atividades importantes implantadas pela associação são os “Programas Públicos” e as “Ações Educativas” — sendo esta última implementada mais recentemente. Os programas públicos que visam encontros e debates enriquecedores para a prática da arte com o vídeo estão presentes desde sua primeira edição, com as mesas de debates dispostas na mostra. Ao longo das edições, as ações dos programas mostraram-se essenciais para reconfigurar os espaços expositivos, com suas trocas que extrapolam o campo das artes, dialogando com outras áreas do conhecimento, como cinema, música, dança, entre outras. Além de encontros e debates, os Programas Públicos propõem o intercâmbio simbólicos entre os convidados que trazem novas reflexões e olhares para o festival. As atividades têm por intuito o desdobramento de temas e conceitos presentes nos festivais e exposições, ajudando a expandir, com questionamentos, a proposta curatorial presente em cada mostra. A intenção é promover a troca, procurando se renovar a cada edição, proporcionando a atualização com o que surge de mais recente na arte contemporânea.

O Programa de Ações Educativas foi implantado em 2009, em razão da exposição da artista conceitual francesa Sophie Calle, intitulada “*Cuide de Você*” — obra apresentada pela

⁶⁴ Para visualizar lista de contemplados acessar: <http://site.videobrasil.org.br/residencias/artistas>

⁶⁵ O mapa atualizado com as parcerias pode ser visualizado no seguinte link de acesso: https://www.google.com/maps/d/edit?mid=1KRr90CH-FyJMxSe_ry7vVQTg_rc&msa=0&ll=9.865114358447304%2C0&spn=96.65183%2C172.792969&z=2

primeira vez na 52ª Bienal de Veneza (2007). A curadoria educativa realizou atividades práticas, reflexivas e poéticas de modo a instigar a expressão criativa e crítica do público. As ações educativas estiveram presentes em outras três exposições paralelas⁶⁶ e no décimo sétimo e décimo oitavo festival.

Sobre a seleção do júri para a mostra competitiva, até a quarta edição do Festival vemos a repetição de alguns nomes (Ver Anexo IV). A política de não repetição de membros da banca julgadora, estabelecida após a quarta edição do festival, foi essencial para conter as críticas feitas ao júri dessa quarta mostra. Composto por Candido José Mendes de Almeida, Décio Pignatari, Marcos Gaiarsa, Sylvio Back, Tetê Vasconcelos e Walter George Durst, o júri dessa mostra foi chamado de vergonhoso por ter feito um arranjo de última hora. Transferiram para o U-Matic, o grande prêmio do VHS, alegando baixa qualidade nos trabalhos selecionados. O Festival foi tachado de incoerente pela ação do júri, considerando hediondo a mudança para outra bitola. Após esse infortúnio, optou-se por não mais repetir membros do júri, passando a ser renovado a cada edição. Em 1990, convidados internacionais passam a compor parte da banca examinadora, que premia obras da mostra competitiva.

Ainda no cerne das políticas culturais, uma das mais importantes é a que o festival adquiriu ao se tornar um evento internacional em 1990, se abrindo a realizadores fora do eixo Europeu e Norte-Americano, privilegiando países ainda em desenvolvimento como o Brasil. O Festival abraçou a produção do Sul de forma a potencializar as vozes dos países que fogem às pretensões hegemônicas do Norte. De acordo com Moacir dos Anjos:

As estratégias de resistência à hegemonia da arte do Norte formuladas desde o Sul não são, porém, isentas de paradoxos. O que é chamado de Sul, afinal, é um Sul *global*, território inventado por quem tem o poder de impor, em campos diversos, relações de subordinação e dominância. (ANJOS, 2016: p. 216)

Ou seja, o Sul, que não tem um lugar fixo ou estável, não se refere a uma representação física no mapa, é um local geográfico simbólico, para designar países fora da lógica hegemônica - sinônimo de colonizados -, que ao romper com essas noções geográficas impostas, levam a um processo de desterritorialização; enquanto o Norte, por analogia, representa o polo colonizador, dominante da produção de arte. Ao optar por uma política de abarcar as produções artísticas do Sul geopolítico, o festival potencializa a cooperação Sul-Sul, promovendo um rico intercâmbio entre países considerados a margem da produção majoritária, fortalecendo as

⁶⁶ São elas: *Joseph Beuys – A Revolução somos nós* (2010/2011), *Isaac Julien – Geopoéticas* (2012) e *Memórias Inapagáveis – um olhar histórico no acervo Videobrasil* (2014).

características potenciais de suas histórias e seus passados, que em grande parte viram temas de obras artísticas.

Após mais de trinta anos, o Videobrasil possui hoje, um dos mais ricos acervos de vídeo e performance do Sul geopolítico, que ultrapassa mais de três mil títulos. O acervo se constitui de: vídeos que passaram pela mostra competitiva, de todas as regiões representadas; doações de artistas, que concederam seus trabalhos no intuito de os resguardarem em um local capacitado; trabalhos históricos da videoarte internacional, que em muitas edições estiveram presentes na mostra; importantes registros e documentários produzidos pela própria instituição, documentos e publicações, que estão facilmente disponíveis *online* ao público no site da associação (<http://site.videobrasil.org.br/>).

De acordo com Solange Farkas (2014), da primeira a oitava edição, que acontecia no Museu da Imagem e do Som (MIS), havia uma política de que todas as obras que eram aceitas para a mostra competitiva, tinham que ser deixadas para fazer parte do acervo. No entanto, como o MIS era sede do festival, as cópias VHS acabaram ficando por lá, sendo sequer catalogadas ou remasterizadas, mas devido à importância dessas obras para a história do vídeo e do festival, a associação recuperou 80% das másters diretamente com os artistas (FARKAS, 2015). O vídeo está entre as mídias mais difíceis de serem conservadas, e custam muito. Pensando nisso, a equipe do festival, liderada por Solange Farkas, já na 9ª edição - que aconteceu fora do MIS e contava com a parceria do Sesc -, encabeçaram um plano de conservação para essas obras. Sobre o episódio, em uma entrevista concedida a Fabio Cypriano, Solange Farkas conta:

Manter uma coleção de vídeo demanda uma estrutura de conservação, um investimento significativo, além de um conhecimento muito específico, que requer atualização permanente. Há 22 anos, isso era ainda mais difícil. A percepção dessa demanda, de nossa responsabilidade em relação à coleção gerada pelo Festival, acabou sendo um dos principais fatores que nos levaram a criar a Associação Cultural Videobrasil, em 1991. Começamos a nos organizar como instituição, de fato, para cuidar do acervo. Quando criamos a Associação, chamamos a Patrícia Di Filippi, que coordenou por muitos anos a divisão de conservação da Cinemateca, para desenhar um projeto de reserva técnica para nós. (FARKAS, 2014: p. 280)

Embora com a chegada da mídia digital, conservar essas obras sempre foi um desafio para a associação. No contexto das novas tecnologias o que hoje pode ser considerado de ponta, amanhã pode se tornar obsoleto. Com isso, eles realizam um extenso trabalho de diálogo com os artistas, para entender as relações com o suporte, de forma a mantê-los sempre atualizados, sem que percam as suas características e identidade. Segundo Farkas, “o desafio permanente é

encontrar meios de vencer a obsolescência das tecnologias e dispositivos que os artistas usaram” (FARKAS, 2014: p. 283). A captação de recursos para manter a sobrevivência dessas obras, segundo Farkas, é feita por meio da inscrição de editais de conservação, uma vez que o apoio de outras instituições é escasso. Ainda assim, o acervo sobrevive, e é a coleção mais completa da memória do vídeo brasileiro. A associação busca não só salvaguardar essas obras, mas por meio de exposições, pesquisas e curadorias, ativá-las e recontextualizá-las constantemente. Nessa lógica, foi criada a PLATAFORMA:VB, espaço *online* que reúne entrevistas de artistas falando de suas obras, de suas experiências no festival, e como ele foi caro para fomentar seus trabalhos. Com isso, a associação aproxima o acervo das instituições de ensino e torna acessível para pesquisadores, interessados em sua história e seus produtores, que não possam ter um contato físico com o material através da associação, que hoje reside em Galpão próprio em São Paulo.

No mais, o festival realiza itinerâncias de exposições e mostras de vídeo pelo Brasil e o mundo, e produz periodicamente grandes exposições de artistas consagrados na arte contemporânea. As itinerâncias acontecem pioneiramente após a quarta edição, em 1986, quando as obras premiadas na mostra competitiva são exibidas pela 9ª Jornada de Cinema e Vídeo, que acontece no Maranhão, passando depois por Salvador, Recife, Natal, Belém, Fortaleza e Teresina. Na quinta edição, as itinerâncias das obras vencedoras passam pelos estados do Rio de Janeiro, Minas Gerais, Bahia, Campinas, Norte/Nordeste, Pernambuco e Paraná. Na edição seguinte, expande para 25 cidades brasileiras, no sentido de dar visibilidade e estimular a produção nacional. No entanto, é somente em 1994 que as itinerâncias se tornam recorrentes e passam a visitar outros países.

Contudo, podemos firmar o Videobrasil como um espaço importante para o desenvolvimento das artes eletrônicas no país, inclusive da videoarte, considerando impossível tratar de sua história sem perpassar por ele. Como percebemos, o Videobrasil foi não só parceiro da difusão, mas sem dúvida da criação e aperfeiçoamento das artes eletrônicas, através da constante troca de ideias proporcionadas e da abertura a diferenciados tipos de categorias artísticas. O Videobrasil se adaptou às mudanças, se transformando numa instituição de valor nos dias de hoje nos moldes tradicionais, sem perder o caráter transgressor e radical das temáticas artísticas, que procuram sempre questionar e entender a complexidade da cultura contemporânea em que estamos situados.

CAPÍTULO III

UM ESTUDO DE CASO DA TRAJETÓRIA E DA PRODUÇÃO ESTÉTICA DO VIDEOARTISTA EDER SANTOS

Este capítulo pretende abordar a trajetória artística e a produção estética de Eder Santos, privilegiando as obras que têm o vídeo como um dos suportes. Com uma produção e trajetória multifacetada, como *videomaker*, cineasta, publicitário e artista, essa análise privilegia a sua produção nesse último empreendimento. Partindo da sua participação com vídeos *single channel* em festivais de vídeo, em especial o Videobrasil, passaremos brevemente pela sua internacionalização, demonstrando algumas participações em festivais e em mostras de arte em museus estrangeiros, até concluir com a criação de videoinstalações que serviram para inserir o artista no circuito emergente das artes tradicionais aqui no Brasil, em um momento de novas perspectivas e profícua ampliação do mundo da arte contemporânea.

3.1 - A fase experimental: manipulando as imagens

Eder Santos, nascido em Belo Horizonte em 1960, é um videoartista brasileiro que muito cedo teve contato com o filme, o que fez considerar em sua trajetória artística as outras formas de arte que estavam emergindo. Com apenas 12 anos de idade, quando ainda cursava o Colégio Técnico da UFMG, junto com seu amigo Marcus Vinícius Araújo Nascimento, começou a estudar sobre roteiro e a tecer imagens utilizando o Super-8, suporte que experimentou até 1978. A passagem que marca a mudança de interesse do filme para o vídeo está ligada à história da filmagem de um roteiro. Para realizar o projeto, segundo Santos (2002), seu amigo Marcus Vinícius comprou uma câmera 16mm Bolex e, logo depois, perto das filmagens, ganhou outra câmera, dessa vez de vídeo VHS portátil, que eles levaram também para as filmagens. Durante o processo, resolveram gravar tudo o que estava sendo filmado na 16 mm em vídeo e, segundo Eder Santos, quando foram revelar “do filme não saiu nada, mas do vídeo saiu tudo” (SANTOS, 2002, p. 431). Cativados pelo novo suporte, é então que surge a preferência e o interesse pela mídia videográfica.

Em 1979, Eder Santos ingressa na Escola de Belas Artes da UFMG, lugar em que desliza entre o interesse pelo cinema e a produção de desenhos e esculturas. Embora já trabalhasse com o vídeo e já houvesse experimentado o cinema antes, tendo inclusive estagiado no Centro

Audiovisual, Santos nunca concluiu a faculdade de Belas Artes, por um motivo curioso: foi reprovado duas vezes consecutivas em uma disciplina de Introdução ao Cinema. Foi na faculdade de Belas Artes que iniciou a produção de uma série de vídeos de artistas. A convite de Paulo Rossi, então diretor do Museu Mineiro de Belo Horizonte, da exposição de Márcio Sampaio “No limite do possível – face a face”, foi chamado para fazer um vídeo do artista para integrar a exposição. Fez outros vídeos de artistas, como os de Jeanne Louise Milde e de Celso Renato (SANTOS, 2010).

Afim de aperfeiçoarem as técnicas com a câmera de vídeo, Eder Santos e alguns conhecidos convidaram alguns especialistas de São Paulo para irem a Belo Horizonte ministrar um curso básico de vídeo no Palácio das Artes, que aconteceu na sala Humberto Mauro, em 1979 (SANTOS, 2002). A partir daí, cresceu o interesse de exploração da técnica videográfica, como relata:

Intrometemo-nos tanto no curso, que no final resolvemos nós mesmos dar cursos de vídeo e montamos uma empresa para oferecer isso. Dávamos aulas numa garagem. A maioria dos alunos eram pessoas que queriam aprender a programar, gravar da televisão, coisas simples. Durante o curso, fiz dois videopoemas chamados Cactus e Hipopótamo, com Alícia Penna e Sandra Penna, que é a minha mulher. (SANTOS, 2002: p.431)

Por residirem em uma cidade situada a margem dos principais polos produtores do Brasil, São Paulo e Rio de Janeiro, os entusiastas belorizontinos pensaram estar atrasados em relação à utilização dessa nova mídia, o que mostramos ao longo dessa dissertação que se tratava de um problema geral no Brasil, que só fora quebrado pelo interesse de exploração contínua do meio. No momento em que se depararam com a dificuldade comum, buscaram investigar por eles mesmos essa tecnologia relativamente recente, não só para a cidade, como também para o país. Com o intuito de fortificar e dar abertura a essa nova exploração, Eder Santos e Marcus Vinícius do Nascimento criaram a EMvídeo — “E” de Eder e “M” de Marcus —, produtora independente que atuou no auxílio e na produção de vídeo em Belo Horizonte para diversos setores (SANTOS, 2010). No início de 1980 já haviam comprado uma ilha industrial e começaram a participar de festivais de vídeo no Brasil, inscrevendo obras de caráter experimental. Em 1983, Eder Santos abandonou o curso de Belas Artes da UFMG e viria a se formar em 1984, ao concluir a graduação em Programação Visual que cursou pela Fundação Mineira de Arte Aleijadinho (FUMA) (SANTOS, 2010).

A questão do descentramento e muitos outros paradigmas contemporâneos podem ser vistos nas obras do artista aqui eleito para análise. No intuito de discorrer sobre as temáticas

contemporâneas postas à prova nesse período de descobertas, com a máquina, com o corpo, com o passado e o presente, que marca essa geração, iremos discorrer por meio da análise estética de suas produções, explicitando os inúmeros caminhos que podemos decorrer ao abordar uma obra.

Na análise das obras de Santos, de caráter híbridas, principalmente pela escolha do suporte, recorreremos a visões de diferentes teóricos, críticos e historiadores de arte contemporânea, que vêm se debruçando sobre o estudo da arte atual. Muitos dos temas trabalhados atualmente, como a memória, o esquecimento, a temporalidade, o local *versus* o global, as ruínas, a cooperação, a segmentação, o passado sob o presente, e até mesmo a questão sobre o dispositivo, entre outros, serão apontados e desenvolvidos através das produções de Eder Santos.

Santos faz parte da geração artística que emergiu nos anos 1970, com exercícios experimentais advindos da década anterior, que desafia “todo um conjunto de hierarquias e limites que governavam a identidade e a natureza do trabalho de arte na época”, se abrindo para a experimentação de novos suportes da vida cotidiana, questionando assim “sua função, sua relação com o público e seu lugar de apresentação” (CARVALHO, 2008, p.41). A teórica da comunicação Victa de Carvalho (2008) vê como questões marcantes para esses artistas da década de 1970 e para o campo da teoria da arte, as relações entre tempo e movimento como novas possibilidades perceptivas a serem desenvolvidas, no que explica:

A exploração se torna o modo de perceber a obra, fazendo assim com que a experiência se dê no tempo, negando categorias pré-concebidas de espaço e de tempo e se construindo a partir de ajustes múltiplos da memória tanto em relação ao esquecimento quanto em relação a posturas antecipatórias. O frágil, o efêmero, o instável, o transitório, tornaram-se temas dominantes nas propostas artísticas desta época. O tempo tornou-se não apenas um tema recorrente, mas também a metodologia que define a própria natureza do trabalho de arte. Ver o tempo, distorcê-lo, rasgá-lo, fazê-lo desaparecer, de acordo com Christine Buci-Gluckmann, foi um dos grandes sonhos artísticos do ocidente que não cessou de fabricar máquinas de visão e de criar trajetórias que desestabilizassem o regime de centramento postulado pelas leis da perspectiva linear. (CARVALHO, 2008, p.41-42).

No entanto, para trabalharmos a trajetória do artista e as obras produzidas ao longo de sua carreira, partiremos de sua inserção nos locais em que ganhou notoriedade, que advém da participação em festivais de vídeo.

Ingressando em circuitos alternativos de exibição de vídeos, que emergiram no início dos anos 1980, Eder Santos passa a participar de forma recorrente desde 1984 em alguns deles,

em especial o Festival Videobrasil, lugar em que constrói uma importante rede de relações ao conviver com respeitáveis agentes e ao receber diversos prêmios. A sua trajetória é inapresentável em relação a sua construção como videoartista através desses festivais e mostras de vídeo. Utilizando um suporte contemporâneo em via de sistematização, Santos transpassa seu uso através de diversos interesses, ora em contato com o cinema, ora com as artes plásticas ou a literatura, mesclando diversas influências para composição de obras. O artista explora a linguagem do vídeo em suas diversas facetas, criando videoarte, mesmo sem saber do que se tratava na época.

Ainda na segunda edição do Festival Videobrasil, Santos participou da mostra competitiva com dois dos vídeos de artistas citados anteriormente, sendo um o vídeo da artista belga Jeanne Louise Milde (1984), em que capta fragmentos da vida e da obra da escultora, e o outro, o vídeo do artista plástico Márcio Sampaio, comentado mais acima. Os vídeos de Santos não levaram nenhum prêmio nesse ano, mas a sua participação no Videobrasil foi um pontapé inicial para o colocar em contato com a produção jovem eferescente da época. O artista conta em entrevista para a compilação do vídeo VB na TV (PGM1), editado pelo Videobrasil, que chegou a ir na primeira edição do festival em 1983, mas de tão cheio, não conseguiu entrar no auditório, tendo que assistir à distância e em pé.

Na edição seguinte, de 1985, Santos inscreveria dois videopoemas, “Cactus” e “Hipopótamo” — criados durante o curso de 1979, em que levava convidados de São Paulo a Belo Horizonte —; um vídeo de artista, em que documentou a obra do artista plástico Celso Renato, intitulado “Paracelso”; e ainda o seu primeiro trabalho de videoarte experimental, “Interferência” (1984), que definiu todo um caminho em sua produção. Em “Cactus” (Figura 31), vídeo de parceria entre Eder Santos, Marcus Vinícius do Nascimento e Alícia Duarte Penna, são captadas imagens de doces multicoloridos sendo jogados no liquidificador e triturados por ele, um pão saindo da torradeira, doces jogados no chão e depois sendo retirados por um rodo, assim como uma batedeira batendo doces, entre outras imagens, enquanto Alícia Penna narra em *off* o próprio poema, que dá nome a obra. Em “Hipopótamo”, a obra ilustra o poema homônimo de Sandra Duarte Penna, sua esposa, com uma narrativa mais próxima das artes plásticas.



Figura 31 – Frames do vídeo “Cactus”, Eder Santos, c. 1979
 Fonte: Print do vídeo VB na TV <https://vimeo.com/80087344>

No vídeo “Interferência” (1985), Santos registra diretamente da tela da TV uma exposição de cartões postais das artistas Inês Rabelo e Marlete Menezes, com uma câmera fotográfica. Ao se apropriar de imagens tiradas da mídia televisiva e transportando para a linguagem do vídeo, Santos, com seus ruídos, desconstruções e “interferências” na imagem, claramente faz uma crítica ao formato bem-acabado da televisão. Com o vídeo, ele se apropria de imagens de outra mídia e vice-versa e, além de deslocá-la e dispersá-la, trata-a de forma irônica. No entanto, ao explorar os “defeitos especiais” da imagem eletrônica, sobrepondo imagens e alterando as cores, Santos está explorando a estética do vídeo, em via de sistematização. Nas palavras de Eduardo de Jesus, “a obra de Santos trata das imagens, e é intensamente autorreferente”, além do tema proposto em cada obra particular, ela “diz também da própria natureza das imagens na contemporaneidade, especialmente das imagens do vídeo” (2010, p. 4).

Não é por menos que esse vídeo tenha sido um marco de sua carreira, tendo ganhado o prêmio de melhor vídeo experimental na terceira edição do Festival Videobrasil. Solange Farkas, em depoimento sobre o artista para o VB na TV, diz que, principalmente no começo, Eder Santos estava fora do padrão. Com isso, tomamos consciência de como os vídeos de Santos destoavam dos demais que eram exibidos pelo festival, o que acabou incitando o entendimento para aquele tipo de produção, que poucos conheciam ou entendiam na época. Somente mais tarde o artista discerniria de que estava produzindo videoarte, fora dos padrões reproduzidos na época.



Figura 32 – Frames do vídeo “Interferência”, Eder Santos, 1985
 Fonte: Print do vídeo VB na TV <https://vimeo.com/80087344>

Em 1986, Santos aparece somente com um vídeo na mostra competitiva do Videobrasil, que trata da produção de lançamento da grife Câmbio Negro de Belo Horizonte. Segundo o site do Videobrasil, o vídeo mescla imagens de modelos nas ruas com cenas do desfile e é um registro histórico da moda em 1986. O vídeo deve se tratar de um trabalho publicitário autoral feito pela sua produtora.

No ano seguinte, o artista expande sua participação em outros festivais. Participa do terceiro Rio Cine Festival com duas obras, “Europa em cinco minutos” (1986) e “UAKTI” (1987), ganhando o Prêmio Especial do Júri com a primeira e o prêmio Sol de Ouro com a segunda. Com “UAKTI”, participa ainda do Festival Videobrasil e do Fest Rio, levando dois prêmios do primeiro festival, Melhor Fotografia e Melhor Som, e o Tucano de Prata do Fest Rio. Em 1988, UAKTI participaria ainda do *Festival del Cine de Cuba*, no qual ganhou o prêmio *Casa de las Américas*.

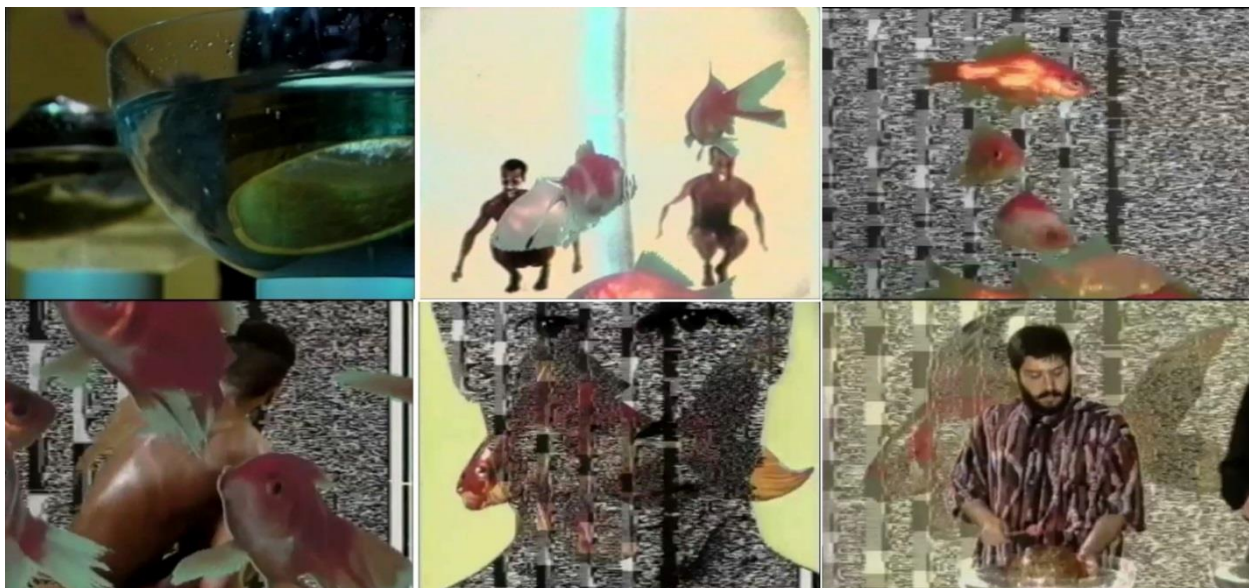


Figura 33 – Frames do vídeo “UAKTI”, Eder Santos, 1987
 Fonte: Print do vídeo VB na TV <https://vimeo.com/80087344>

UAKTI é fruto de uma atividade coletiva, que mescla música, performance, dança e vídeo. Partindo da concepção e roteiro de Eder Santos, a obra desenvolve-se pelos entrecruzamentos dessas linguagens. Segundo Howard S. Becker, sociólogo da arte que sistematiza os padrões de cooperação de obras artísticas:

Todo trabalho artístico, tal como toda a atividade humana, envolve a atividade conjugada de um determinado número, normalmente um grande número, de pessoas. É devido à cooperação entre essas pessoas que a obra de arte que observamos ou escutamos acontece e continua a existir. As marcas dessa cooperação encontram-se sempre presentes na obra. (BECKER, 2010, p. 27).

A videoarte, em sua grande maioria, segue um padrão colaborativo de criação, semelhante ao da produção de um filme, mas em escala menor. Em uma entrevista cedida ao jornal O Estado de S. Paulo em 13 de março de 1996 para Gabriel Bastos Junior, Santos fala do incômodo que tinha em relação a artistas plásticos trabalharem sozinhos, e completa: “quando você trabalha com vídeo tem de partir do princípio que é um trabalho em equipe” (JUNIOR, 1996). Partindo da premissa de que o processo de construção de uma obra de videoarte se evidencia mais importante que a obra final em si (MACHADO, 1997), nos deparamos com a metodologia apresentada por Becker (2010) em seu livro “Mundos da Arte”, publicado originalmente em 1982, que prioriza os padrões de cooperação de uma obra. Entre suas ideias geradoras, o autor reconhece três como as mais importantes, que são: a ideia de ação conjunta ou coletiva, que abrange todas as pessoas envolvidas no processo, inclusive as consideradas menos importantes; a ideia de comparação, que contrapõe dois agentes a fim de mostrar que ao

utilizar o mesmo meio ou método pode-se adquirir resultados diferentes; e por último a ideia de processo, que coordena passo a passo toda a etapa da produção e quais os seus resultados (BECKER, 2010).

Para demonstrar a segmentação de tarefas que levaram a concretização do vídeo “UAKTI” — segmentação também presente nas outras obras de Santos —, apresentamos abaixo um quadro com as respectivas divisões do trabalho, modelo que é recorrentemente utilizado pelos videoartistas, afim de creditar toda a equipe envolvida:

Quadro 01 - UAKTI	
FORMATO	U-matic
DURAÇÃO	06’49”
DATA	1987
IMAGENS	Eder Santos, Guto Cortes, F. Laurentys
DIREÇÃO	Eder Santos
PRODUÇÃO	EMvideo
MÚSICA	Uakti (Marco Antônio Guimarães, Paulo Santos, Artur Andrés, Décio Ramos)
BAILARINO	Haroldo Alves
CÂMERA	Bellini Andrade, Marcus Nascimento, Evandro Rogers
CRIAÇÃO	Eder Santos
EDIÇÃO	Eder Santos
SONORIZAÇÃO	Bemol
ROTEIRO	Eder Santos
FOTOGRAFIA	Evandro Rogers
SINOPSE	Diluídos na água em meio a peixes, adornos de aquários e outros elementos, o grupo Uakti faz sua versão do Bolero de Ravel

Fonte: Site oficial de Eder Santos <http://www2.uol.com.br/edersantos/single.htm>

Nesse exemplo, e em muitos outros que podem ser citados, “o artista encontra-se deste modo no centro de uma rede de cooperação onde todos os intervenientes realizam um trabalho indispensável à consumação da obra” (BECKER, 2010, p. 46). Partindo do roteiro criado por Eder Santos, firmado a parceria com o grupo musical Uakti e o bailarino Haroldo Alves, começou-se a busca por uma equipe de apoio para colocar em prática a ideia. Sobre o processo

de construção da obra, o Videobrasil oferece um importante relato do artista que consta em um dos compilados do VB na TV, que transcrevemos a seguir:

Esse foi a maior loucura de todos, porque eu levei dois, três meses editando aquele vídeo. Tive que gravar na hora, peixe tá ali, o vídeo tá aqui [gesticulando com as mãos], o cara tá dançando, eu já recortava na hora, e “vai lá mexe no peixe gente”, mexiam no peixe e ia fazendo [risos]. Tudo ao vivo, é quase um peixe vivo o negócio. (SANTOS, transcrição VB na TV 30 anos PGM2⁶⁷).

Como o artista preza em pontuar, UAKTI é quase um videoclipe, quase um musical, mas também é quase uma videoperformance, quase uma videocolagem. Se trata de um vídeo cheio de recortes e interferências que utiliza de imagens padrão de defeito da televisão como estética, como os chuviscos (que podem ser visualizados na Figura 33), captando, ora o grupo musical, proferindo a sua versão do Bolero de Ravel por meio de instrumentos diferenciados em contato com bacias de água; ora o bailarino Haroldo Alves interagindo com a música; e ora os peixes do aquário que nadam pelas imagens e rosas que aparecem e desaparecem; mesclando-as de diversas formas, fazendo-as interagir em diferenciados enquadramentos.

Quando comparado com as videoperformances realizadas no Brasil na década de 1970, esse vídeo adquire outro patamar, mais hibridizado, em que a sua linguagem (estética) passam a ser melhor exploradas. O defeito se torna efeito. A deficiência de sua imagem eletrônica passa a ser o principal fator de exploração estética desse meio. A mescla ou mixagem de imagens é uma das práticas mais recorrentes utilizada por Santos e por videoartistas. De acordo com Dubois (2004), três procedimentos são recorrentes neste terreno: a sobreimpressão, que visa sobrepor duas ou várias imagens, de modo a realizar um duplo efeito visual, através da transparência ou estratificação; os jogos de janelas, sob inúmeras configurações de recortes e justaposições; e a incrustação, que combina dois fragmentos de imagem de origens distintas, a partir de flutuações formais (luminosidade ou cor). Alguns autores apontam Eder Santos como o anunciador de uma “estética da interferência” no Brasil, por suas obras ressaltarem ruídos, distorções e desconstruções com a imagem. Segundo Machado:

Como acontece em grande parte da produção videográfica, mas aqui com muito mais ênfase, a obra de Santos é constituída predominantemente de ruídos, interferências, “defeitos”, distúrbios do aparato técnico e, às vezes, roça mesmo os limites da visualização. (MACHADO, 2007, p. 27).

⁶⁷ Link de acesso do vídeo: <https://vimeo.com/80087344>

Após UAKTI, Santos, juntamente com Marcus Vinícius e Lucas Bambozzi, criaram o vídeo “Mentiras e Humilhações” (1988), obra que seria retrabalhada mais tarde como videoinstalação. O vídeo, de caráter espectral, mistura linguagem poética e imagens em super-8, lembrando a memória e seus fantasmas. As imagens da casa e seus respectivos cômodos são, aos poucos, preenchidos com uma luz etérea, sobrepostas em aparições de imagens que remetem ao passado. Tais imagens recorrem a visões de memória que o artista tem pretensão de evocar, implícitas nas palavras faladas de uma senhora em voz *off*, recitando o poema “Liquidação” de Carlos Drummond de Andrade:

A casa foi vendida com todas as lembranças / todos os móveis todos os
pesadelos / todos os pecados / cometidos ou em via de cometer / a casa foi
vendida com seu bater de portas / seu vento encanado sua / vista do mundo /
seus imponderáveis / por vinte, vinte contos. (ANDRADE, 1993, p. 503).

Apresenta um retrato da decadência de famílias, mostrando em vez de um ritmo alegre de uma família numerosa, com suas festas, recepções e reuniões, a vida em *slow-motion*, onde tudo cheira a passado. Antes do poema ser recitado, prevalece a música de um piano tocando, com barulhos concomitantes de talheres e pratos batendo, copos sendo preenchidos com algum líquido, entre outros sons, o que nos remete a uma pessoa realizando alguma refeição do dia. O vídeo inicia com cenas externas da casa, passando posteriormente para seu interior, local em que os “fantasmas” se sobressaem. As imagens vão sendo cada vez mais tomadas pela luz espectral. A perda desse local físico é elucidada pela planta da casa, que é apresentada em uma das cenas. A temporalidade nessa obra é singular, uma vez que demonstra a degradação de imagens que remetem a um local concreto (físico), sendo corroídas pela ação do tempo (etéreo). Uma cena que ilustra essa passagem do tempo, é quando a câmera enquadra em *contra-plongée* uma parte superior externa da casa, captando parte do céu com nuvens que passam, aludindo a uma metáfora do tempo, volátil, efêmero, intransigente. Acerca dessas insinuações de mudanças nas percepções do tempo e do espaço, o historiador e crítico de arte Andreas Huyssen trata-a como sendo característica do nosso momento histórico. Segundo o autor:

A memória como obsedante e sombria, e não plenamente transparente, a sombra da memória escurecendo um presente predominantemente esquecido, os locais de violência e os espaços de esquecimento, tudo isso, a esta altura, tornou-se central para um discurso político e cultural cada vez mais amplo em todo o mundo, tanto nas artes quanto no campo do ativismo dos direitos humanos. (HUYSEN, 2014, p. 57).



Figura 34 – Frames do vídeo “Mentiras e Humilhações”, Eder Santos, 1988

Fonte: Print do vídeo <https://vimeo.com/148266002>

A hibridização entre vídeo e poesia, que essa obra apresenta, de acordo com Arlindo Machado (1997) é uma das conquistas mais interessantes da videoarte, em que se recupera o texto verbal inserindo-o no contexto da imagem, descobrindo assim novas relações significantes entre códigos aparentemente distintos. No Brasil, foram os concretistas e seus herdeiros que anteriormente mais investigaram essas relações, tendo a videoarte herdado esse legado (MACHADO, 1997).

Ao mesclar lembranças do passado da casa, com o presente, Santos está materializando algo que talvez não exista mais, mas que de alguma forma ficou marcado em sua memória, e dessa forma se obstina a seguir vivendo, apesar de que possa não mais subsistir materialmente. Para o crítico e historiador de arte Hal Foster (2004), a sombra que paira sobre a arte contemporânea é mais literalmente espectral ou fantasmagórica, que “configura tanto a um morto que regressa como a um fantasma cujo esperado retorno se repita”⁶⁸ (2004, p. 130), ou em tais obras que se configura alguma perda de algo que não mais existe, ou procura recordar por meio de objetos ou signos antigos o espírito de um passado social, assim como Eder Santos evoca em “Mentiras e Humilhações”. O nostálgico vídeo ganhou o prêmio de “Melhor Vídeo Experimental” no 5º Rio Cine Festival de 1989, e outros dois prêmios no 6º Festival Videobrasil, de “Melhor Direção” e “Melhor Fotografia”, em 1988.

⁶⁸ Original: “[...] configura tanto a un muerto que regressa como a un fantasma cuyo esperado retorno se repite una y otra vez.” (FOSTER, 2004, p.130)

A partir do momento em que Santos adentra de forma efetiva nesse universo de festivais de vídeo, sendo reconhecido por eles pelos prêmios, conseguimos traçar o seu amadurecimento percorrendo as suas produções, que se deslocam além da tela do monitor de televisão, em seu formato *single channel*⁶⁹. O vídeo *Rito & Expressão* (1989), que foi criado inicialmente para esse formato, acaba extravasando seus limites ao participar do 7º Festival Videobrasil. A obra *single channel* foi aceita para participar da mostra competitiva na categoria “videoarte”, no entanto, em virtude de um convite feito pelos organizadores do festival, acabou se transformando na videoinstalação “Oremos” (1989).



Figura 35 – Frame do vídeo “Rito & Expressão”, Eder Santos, 1989
Fonte: Print do vídeo <https://vimeo.com/album/2630179/video/85397318>

No vídeo *single channel*, com base na tese “O negro no Barroco Mineiro: o caso da Igreja do Rosário de Ouro Preto” de Cristina Ávila e Maria do Carmo Andrade Gomes, publicada pela Revista do Departamento de História da UFMG em 6 de julho de 1988, o artista concebe a busca por resgatar um momento perdido na história, reconstruindo um ato do passado. Na tese, as autoras enfatizam a mescla da cultura negra com a católica através da construção dessa igreja. Segundo as autoras:

Os negros não deixaram de lado as expressões que lhes eram mais próprias — o ritmo, a música e a dança, que transformaram festas e procissões religiosas em manifestações onde o sagrado e o profano se contundem e se integram, como são exemplos os reisados, congados, batuques e tamborzeiros. No aspecto devocional, fundiu elementos da sua própria cultura à religião dominante que lhe foi imposta, sincretizando santos e virgens. (ÁVILA; GOMES, 1988, p. 75).

⁶⁹ Refere-se a obras que envolvem uma única fonte eletrônica (VHS, U-matic, DVD, etc) apresentada num dispositivo de reprodução e exibida utilizando um único modo de visualização (tal como um monitor ou projeção).

A evocação da história cultural da igreja, um edifício Barroco construído no séc. XVII, remete a um passado cultural e sociológico específico, pertencente à cultura negra africana. No vídeo, Santos recorre ao primitivo utilizando de materiais usados na construção, como terra, madeira, pedra, barro e tinta, enquanto um poema de Affonso Ávila, que fala das curvas do barroco, é ora descrito em imagem (ver terceiro frame da Figura 35). O humano, o social e o cultural encontram-se no vestuário africano e em alguns objetos rituais, a exemplo dos búzios e contas (sementes usadas na confecção de colares, entre outros). Ao se apropriar de tais materiais, objetos e vestimentas próprias da cultura africana, Santos está naturalmente memorando um passado africano de rituais e costumes praticamente extintos aqui no Brasil. Além de levantar questões históricas de um passado colonial, o videoartista evoca um retorno a uma sociedade escravocrata, de uma cultura submissa que deixou muitos vestígios dela em nosso país. Por mais que a igreja ainda exista, o gesto de reconstruir, de reencenar algo do passado, remete a uma vontade de resgatar algo perdido na história social, servindo também de fonte de conhecimento, no sentido de que muitos desconhecem tal fato histórico. Com isso, Eder Santos enaltece a influência dos negros, em dominação europeia, na construção de nosso passado, em que muitos historiadores tentaram apagar essa influência. Nessa obra é levantado o binário corriqueiro: memória *versus* esquecimento. Huyssen pontua que “as diferentes formas de esquecimento são parte da memória” e “lembrar significa ler vestígios; requer imaginação, atenção do olhar, construção” (2014, p. 68).

Ao reconhecer essa obra como um resgate de um fato histórico do passado, que fora camuflado por mitos, afim de apagar as influências culturais dos negros, o artista cria um lampejo de reconhecimento no “agora”, influenciando o observador a pensar de maneiras criticamente novas na política da memória. Os temas trabalhados nas obras de Santos estão intrinsicamente ligados às influências recebidas pelo local em que vive, uma região mineira de forte cultura barroca. Raramente suas fontes de inspirações se estendem para além da região em que reside. O artista recorre frequentemente a poetas e historiadores conterrâneos. Podemos elucidar de exemplo os já citados, Carlos Drummond de Andrade, que é natural de Itabira e morou em Belo Horizonte; e Cristina e Affonso Ávila⁷⁰, naturais de Belo Horizonte. Com isso ele retrabalha o local em virtude do global, uma vez que o meio (o vídeo) o qual utiliza é globalizado, mas as suas temáticas se voltam para o território em que vive/reside.

⁷⁰ O escritor Affonso Ávila é pai da historiadora de arte Cristina Ávila.

No espaço do “redondo” no MIS, por meio de andaimes, foi construída a videoinstalação “Oremos”, simulação de uma catedral barroca mineira. O vídeo “Rito & Expressão” foi projetado em oito monitores (que representavam os passos da Paixão de Cristo), situados quatro de cada lado (como na Figura 36). Três telões foram colocados no ambiente: um tomou lugar do “altar-mor”, local da igreja em que se situa a imagem do santo que a representa; e outros dois foram colocados acima dos bancos, fazendo alusão ao teto pintado das igrejas, que serviam para prolongar sua estrutura em direção aos céus. Nessas telas, o artista projetou imagens de outro vídeo criado para a obra. O vídeo é uma mescla de nuvens em movimento com imagens de anjos e da arquitetura da própria Igreja do Rosário. As nuvens e os anjos fazem analogia ao teto de uma Igreja Barroca. No catálogo do 7º Videobrasil é apresentado o seguinte ensaio/poema do próprio artista, referente a obra:

Aos deuses, os sentimentos / Aos humanos, as imagens / É com profundo pensar / Que anunciamos a cerimônia em vídeo / De pedra, lamas e flores / De batimentos e *slows* / Como que tomadas, as pessoas se ligam / E rezam ao som dos monitores / Sentados na igreja voltamos-nos para cima / E com o pensar oramos a Deus: / A Deus que nos deu as nuvens e os telões / os vídeos projetores a cores. / A Deus que nos deu o telão maior. / A Deus que nos deu sintonia fina. / E por carregamento (*loading*) vemos os / Ritos e Expressão. / E joga na bandeira / ô / Oi joga na bandeira / ô / Oi joga fogueira / ô / Oi roda Pomba Gira / ô / Oi pega na bandeira / ô / Atira a primeira pedra / Aquele que já passou / Oi roda a roda girou / Põe fogo na roda oi / Oi joga na fogueira ô / Arrebenta assim o Rosário / E por carregamento (*loading*) / Rito e Expressão. (VII FESTIVAL FOTOPTICA VIDEOBRASIL, 1989, p. 25).

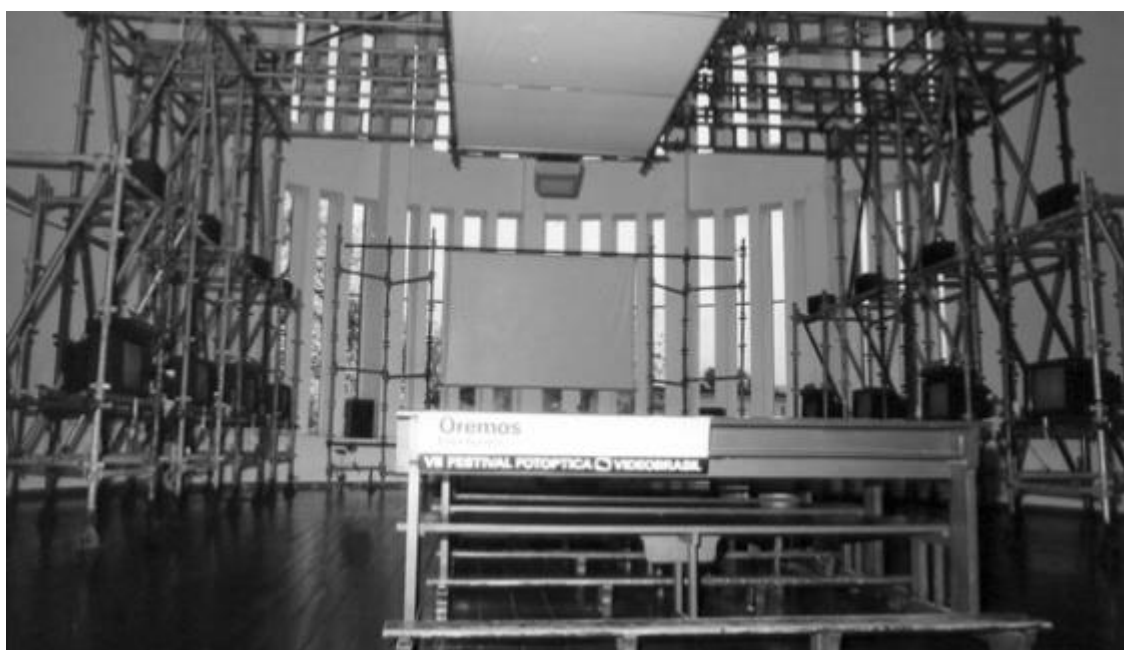


Figura 36 – Videoinstalação “Oremos”, Eder Santos, 1989

Fonte: Site Videobrasil <http://site.videobrasil.org.br/festival/arquivo/festival/programa/1402077>

A videoinstalação de Santos demarca um momento de expansão do Festival Videobrasil, trazendo para o espaço expositivo uma grande plataforma para imersão do espectador, e pode ser considerada a primeira no festival a utilizar de projetores de vídeo em sua montagem. Segundo Roberto Moreira S. Cruz (2010), o artista lançou mão de três projetores modelo Sony CRT VPH 1000, que incidiam imagens nos telões, recriando simbolicamente o ambiente de uma capela. Sobre a construção da obra, Eder Santos relata:

A gente fez no estúdio. O roteiro foi chegando nisso. Acabou vindo um pessoal de um centro espírita que deu um monte de coisas, todos os búzios... No final, eu montei a igreja com os bancos do centro espírita, foi uma confusão. Depois, a última cena era uma Folia de Reis — gravada no estúdio — que misturava com capoeira... e acabou nesse vídeo. (SANTOS, 2010, p. 16).

Essa videoinstalação coloca em pauta a questão do dispositivo e da experiência do público. O conceito de dispositivo foi primeiramente desenvolvido em relação ao cinema, contaminando depois outros campos teóricos, se devendo “ao fato de que as obras de arte e as imagens não se apresentam mais necessariamente sob a forma de objetos, uma vez que se ‘desmaterializam’, e se ‘dispersam’ em articulações conceituais, ambientais e interativas” (PARENTE, 2008, p. 51-52). Alguns autores propõem em pensar os dispositivos imagéticos na atualidade como experiência que constitui a obra, e segundo Victa de Carvalho:

Se a imagem é sempre uma experiência, se não existe arte sem a experiência do sensível, é preciso então compreender o que está em jogo quando nos referimos a uma arte do virtual. Apenas pensando o virtual como uma categoria estética e não como uma descoberta tecnológica, é que podemos analisar as produções contemporâneas como produtoras de novas subjetividades. O real não se opõe ao virtual, mas aos ideais de verdade que ele expressa. Desse modo, uma arte do virtual seria uma arte de constantes construções e desconstruções, de permanentes atualizações e virtualizações, onde a obra acontece em um processo temporal, sendo o tempo o operador que coloca em crise a verdade do mundo. O tempo como mudança, como novo. (CARVALHO, 2008, p. 40).

Com isso, são desenvolvidas noções de dispositivo expandido que engendram “uma rede de agenciamentos de elementos heterogêneos, relativos a um determinado momento histórico, onde a tecnologia é uma de suas faces, junto com a arquitetura, a cognição, os afetos e discursos” (CARVALHO, 2008, p. 40). Segundo alguns autores, a exemplo de Anne-Marie Duguet (2002), foi a videoarte que provocou esse processo de desterritorialização do cinema, fazendo-o passar a uma reformulação de seu dispositivo, levando-o a pensar as passagens “entre

imagens”. O vídeo seria o dispositivo privilegiado capaz de levar ao extremo a experiência com a imagem, criando novas temporalidades e promovendo uma indistinção dos corpos — do observador e da imagem (CARVALHO, 2008). Nessa concepção, e a exemplo da videoinstalação apresentada, o dispositivo criado deve ser acionado, senão a obra permanece em puro estado de virtualidade.

Dessa forma, o dispositivo expandido adentra inúmeras possibilidades, acerca da sensação causada pelo espectador e, retornando à videoinstalação de Santos, era de um constante movimento, devido à transitoriedade das imagens e dos efeitos que as curvas do barroco, em constante rotação, causavam.

Sentados no banco da “Igreja Eletrônica”, os “fiéis” poderiam contemplar as imagens de forma aleatória, sem uma narrativa predeterminada, seja dos televisores situados nas laterais, ou do teto e do altar-mor, e poderiam assim rezar ao som dos monitores, assim como proposto no ensaio/poema criado pelo artista, apresentado acima. Em “Oremos”, o ambiente instalativo mobiliza o visitante para novas compreensões da imagem em diferentes modalidades temporais e marca uma passagem de expansão para o Festival Videobrasil, sobre o qual Solange Farkas relata:

A relação com as artes visuais foi uma coisa que foi acontecendo processualmente, com uma perspectiva de estrutura de produção bem maior, que é a passagem do cubo preto para o cubo branco, que é esse lugar do vídeo que sai dessa sala escura e começa a se relacionar com o espaço arquitetônico, com outras linguagens, e que precisa de um lugar apropriado, ou seja, espaço de galeria, continuamos claro, sempre com o cubo preto ali do lado, óbvio, mas esse lugar mais híbrido. (FARKAS, transcrição do vídeo DEPOIMENTO | 30 ANOS | SOLANGE FARKAS⁷¹)

Por coincidência, a virada para a década de 1990 marca uma mudança na trajetória artística de Eder Santos. Imerso no mundo das imagens como criador perspicaz, o artista, mesmo com uma produção madura e repleta de significados — que percebemos ao percorrer suas obras iniciais —, tinha pouca consciência do potencial artístico desses vídeos, que começou a vislumbrar ao construir essa primeira videoinstalação em 1989.

3.2 – Rede de contatos internacionais

O início da década de 1990 para a trajetória de Eder Santos pode ser contada de várias perspectivas que serviram para impulsionar sua carreira. Não sabemos ao certo se foi no ano de

⁷¹ Link de acesso para o vídeo: <https://vimeo.com/album/2630179/video/87182638>

1989 ou 1990 que a artista nova yorkina Joan Logue, em virtude do Festival de Inverno da UFMG, veio ao Brasil dar uma oficina de vídeo no festival. Face ao problema de não terem equipamentos de edição para terminarem a oficina nas dependências da universidade, solicitaram o término ao pessoal da produtora EMvídeo. Na época, Santos era o editor, e foi ele o responsável por ajudar Logue a editar os vídeos dos alunos (SANTOS, 2010).

Segundo Santos (2010), a artista ficou por lá uma semana, fato que propiciou conhecê-la melhor, possibilitando que ela apresentasse alguns de seus vídeos a ele. Com isso, Santos mostrou a Logue os vídeos mais maduros que havia feito até o momento, “Europa em 5 minutos”, “UAKTI”, “Mentiras e Humilhações” e “Rito & Expressão” (SANTOS, 2010). Sobre o episódio, o artista relata:

Na hora que ela terminou de ver os vídeos, ela estava chorando, e disse: “Você fez um vídeo que eu sempre quis fazer na minha vida. Você vai para Nova York, e eu vou te apresentar para todos os videoartistas”. E eu nem sabia que eu fazia isso: videoarte. Eu já estava fazendo, tinha quatro vídeos. Daí a 15 dias, eu fui para Nova York. Fiquei 15 dias na casa dela, no Soho, e conheci todo mundo, toda essa gente que trabalha com videoarte. Conheci muita gente. Aí eu deixei meus vídeos lá na distribuidora, *Electronic Arts Intermix*, (www.eai.org), que já distribuía a Joan Logue. E um ano depois eles resolveram me distribuir. (SANTOS, 2010: p.23)

Dentre os videoartistas para os quais Logue o apresentou em Nova York, estava o pai da videoarte, Nam June Paik, então vizinho da artista, que morava no mesmo prédio, no Soho em Nova York. Além do contato com a distribuidora EAI (Electronic Arts Intermix), que até a atualidade distribui suas obras, sendo o único artista brasileiro presente em seu catálogo, Logue apresentou outras figuras importantes que abriram portas para a carreira internacional de Santos. Uma das pessoas com a qual fez contato através dela foi Barbara London, então curadora associada ao Departamento de Mídia e Arte da Performance do MoMA (Museum of Modern Art) de Nova York, amizade que mais tarde lhe renderia o convite para expor em uma mostra coletiva no museu (SANTOS, 2010).

Ainda em 1990, Santos participa de alguns festivais. No 8º Festival Videobrasil, em que apresenta “Não vou à África porque tenho plantão” (1990), ganha o prêmio especial de viagem a Montbeliárd⁷². Já no Festival de Vídeo de Canela, do Rio Grande do Sul, exhibe “Rito & Expressão” e recebe o prêmio de Melhor Vídeo Experimental. Participa, ainda nesse ano, da exposição coletiva Arizona Media Arts Center, em Tucson, EUA. Durante o 8º Festival

⁷² Prêmio de residência artística que havia sido iniciado em 1989 no Festival, no qual Sandra Kogut foi a primeira contemplada. (Retroceder Cap. II)

Videobrasil, Santos é chamado por um dos convidados internacionais presente no evento, o holandês Tom Van Vliet, para participar da 9ª edição do World Wide Video Festival, em Haia, na Holanda, com o vídeo “Não vou à África porque tenho plantão” (1990).

Através do prêmio concedido a Santos pelo Videobrasil, em 1990, no qual ganhou uma viagem para Montbéliard na França, proporcionou ao artista o contato com novas tecnologias mais avançadas no Centre International de Création Vidéo. O evento realizado em junho de 1991, com um mês de duração, influenciou Santos a criar “Essa coisa nervosa” (1991) ao retornar ao Brasil. O vídeo é o segundo da trilogia que começou com “Não vou à África porque tenho plantão”, e terminaria com o longa “Enredando as pessoas” (1995). Segundo o site EAI, em “Essa coisa Nervosa”:

[...] Santos questiona como percebemos e recebemos informações através da mídia. Santos escreve: “Perdidos em nossas criações, devemos usar meios artificiais, como jornais e outras mídias, para simular o conhecimento do que está ao nosso redor, criando heróis, cidades, personagens, ícones e monumentos, o resultado é esta imagem nervosa, essa imagem que não para, este diálogo rápido, esta leitura dinâmica e superficial da essência do ser humano”. Uma trilha sonora de condução propulsa o espectador através de uma frenética paisagem transcultural⁷³. (Descrição da obra no site EAI⁷⁴).

No MoMA, em 1992, esse mesmo vídeo integrou a coletiva “Committed Visions”, feito a convite da curadora Bárbara London. Segundo o comunicado de imprensa do museu, a obra de Santos “examina os estratos hierárquicos e rituais na cultura brasileira” (PRESS RELEASE MOMA, 1992, p. 1). Além de Santos, participaram mais sete videoartistas: Rhonda Abrams (canadense), Breda Beban (sérvia), Nancy Buchanan (americana), Péter Forgács (húngaro), Hrvoje Horvatić (tcheco), Zacharias Kunuk (canadense) e Rea Tajiri (americana).

Ainda em 1991, segundo cronologia de eventos apresentada em seu livro depoimento organizado por Marília Andrés Ribeiro (2010), as obras de Santos teriam integrado outras duas mostras coletivas nos Estados Unidos, a saber: Brazilian Videos, que aconteceu em Berkeley, na Universidade da Califórnia; e New Artists from EAI, Anthology Films Archive, em Nova Iorque. As premiações e participações a partir de então se tornam frequentes, e optamos por ressaltar apenas as mais relevantes para o estudo.

⁷³ Tradução livre da autora, original: “[...] Santos questions the ways we perceive and receive information through the media. Santos writes: “Lost in our creations, we must use artificial means, such as newspapers and other media to simulate knowledge of what is around us. In doing so, we create heroes, cities, characters, icons and monuments. The result is this nervous thing, this image that doesn't stop, this quick dialogue, this dynamic and superficial reading of the essence of the human being”. A driving soundtrack propels the viewer through a frenetic trans-cultural landscape.”

⁷⁴ Link de acesso: <https://www.eai.org/titles/essa-coisa-nervosa>

A primeira obra comissionada pelo Videobrasil, em 1992, é uma videoinstalação de Santos, “The Desert in My Mind”, em que projeta imagens captadas do deserto do Vale da Morte (Death Valley), na Califórnia (EUA). De acordo com reportagem feita por Antonio Gonçalves Filho (1992), do jornal Folha de S. Paulo, a escolha pelo artista de filmar o deserto veio de um sonho místico, enquanto sobrevoava o México, em que uma voz anunciava o porquê seu nome ser quase um anagrama de “deserto”. Meses depois, o artista teria partido para o deserto californiano afim de gravar as imagens, inspiradas no filme “Zabriskie Point” (1970) de Michelangelo Antonioni — cineasta ao qual Santos sempre manifestou admiração — que também teve como cenário o mesmo deserto. Fugindo da abordagem onírica exposta pelo jornal, Santos expõe ao Videobrasil: “Os americanos viviam me falando da nossa floresta, então resolvi conhecer o deserto deles” (VIDEOBRASIL; SESC SP, 2015, p. 117).

As imagens gravadas no deserto com a sua equipe se transformaram na videoinstalação “The Desert in My Mind”, que chamou a atenção dos jornais pelo alto valor de produção. Segundo a reportagem de Filho (1992), custou aproximadamente 70 mil dólares, ou cerca de 480 milhões de cruzeiros. Segundo o site do Videobrasil, a videoinstalação ocupou um espaço de 90 m², em que o artista simulou um deserto. Santos teria usado 15 toneladas de areia, embora tivesse, inicialmente, a ideia de utilizar pedras de verdade, afim de simular as montanhas de Death Valley, fato que não ocorreu (FILHO, 1992). No ambiente instalativo, as cenas captadas são geradas por vídeo-disco⁷⁵, através de oito canais sincronizados por computador, e projetadas sobre as areias, que simulam as dunas do deserto. Um fator inovador da videoinstalação, é a mudança climática que foi pensada pelo artista, afim de proporcionar ao público uma maior imersão no ambiente, que tende a promover a experiência de realmente estar em um deserto. As temperaturas são manipuladas por ar-condicionado, simulando o clima do deserto, onde as temperaturas tendem a ser altas durante o dia, indo até 48°C, e baixas durante a noite, chegando a cair até 4°C. O projeto do artista pode ser visto na Figura 37, abaixo:

⁷⁵ Disco no qual estão armazenadas imagens que são projetadas através de aparelho eletrônico apropriado. Geralmente os aparelhos são situados no teto e se movimentam, fazendo com que a imagem se locomova.

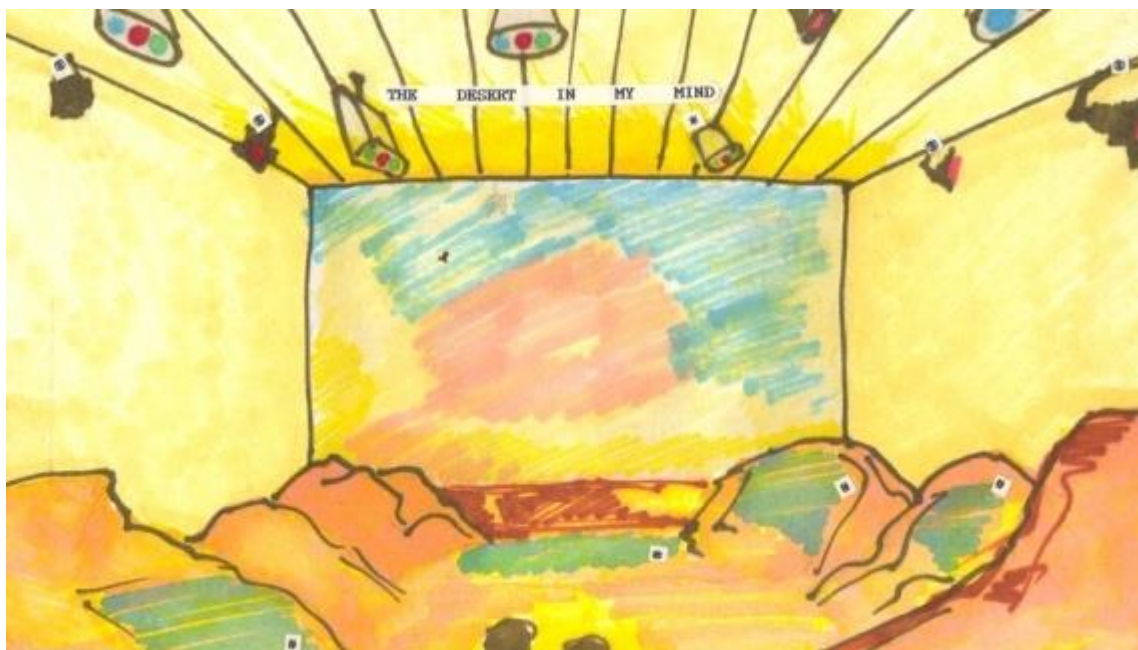


Figura 37 – Desenho-projeto “The Desert in My Mind”, Eder Santos, 1992.
 Fonte: Site Videobrasil <http://site.videobrasil.org.br/acervo/obras/obra/96126>

A música original criada para a videoinstalação foi novamente uma parceria com Paulo Santos, do grupo musical UAKTI, e a trilha sonora feita por Stephen Vitiello. Ao projetar as imagens sob as dunas de areia, Santos cria um ambiente virtual que conta com a participação do espectador, promovendo inúmeras sensações. São imagens de serpentes no deserto, temperatura atingindo seus picos mais altos, causando espantos, reflexos da lua durante a noite, que promovia um clima mais apaziguador e romântico. Segundo Arlindo Machado, na videoinstalação:

[...] os espectadores deviam caminhar sobre as imagens, com toda a carga semântica desmistificadora que pode existir no ato de pisar as imagens. Não satisfeito com isso, Santos introduz ainda manchas de luz pulsantes sobre a superfície da tela, ruídos visuais simulando os arranhões característicos dos velhos filmes cinematográficos, compromete a estabilidade da imagem através de interferências sobre o sinal de controle vertical ou através de uma câmera “tremida”, que lembra os exercícios ingênuos dos amadores. (MACHADO, 2007, p. 28).

Segundo Filho (1992), outras imagens projetadas também foram muito marcantes, principalmente aquelas que Santos captara do *Devil's Golf Course*, local do deserto que antes havia sido coberto pelo lago Manly, e que após ter sido evaporado, restou apenas sal e minerais que foram dissolvidos pela água e formaram “esculturas” naturais. Comenta também que “a câmera parece seguir os passos de um demônio, atormentado pela aridez do deserto e tentando não tropeçar na tradição narrativa do cinema” (FILHO, 1992).



Figura 38 – Fotografia da videoinstalação “The Desert in My Mind”, Eder Santos, 1992.
Fonte: Print do vídeo VB na TV PGM3 <https://vimeo.com/80612655>

Das paisagens de “ruínas” naturais captadas do *Devil’s Golf Course*, Santos involuntariamente retoma questões da degradação do meio ambiente causado pela ação do tempo e questões climáticas. As ruínas naturais, apresentadas por essas imagens, podem ser indicadas como referentes às ruínas arquitetônicas que são trabalhadas por artistas contemporâneos como temática, que exploram os restos e fragmentos de sociedades passadas. Segundo o restaurador Márcio Anacleto de Sousa Júnior, “as ruínas possuem também uma dimensão onírica porque são espaços para a fantasia e a especulação imaginativa, um convite à arte de construir ou reconstruir mentalmente” (2017, p. 136), uma definição que beira a intensão do artista ao construir a obra, em que profere: “Eu também caminho na direção daquele deserto que existe dentro de todo ser humano — o deserto das miragens e imagens que vemos em nossos sonhos”⁷⁶. Com isso, o artista combina um ambiente de realidade virtual criado por ele, com a capacidade criativa e imaginativa do visitante, induzindo-o não só a entrar em um local fantasioso, mas fazendo com que também se remetam aos sonhos e devaneios pessoais. Mescla assim o virtual com o onírico, em um simulacro que mimoseia a aridez do deserto. Por meio dessa obra, Santos ganhou o prêmio de melhor instalação do ano, pela Associação Paulista de Críticos de Arte (APCA), em 1993.

⁷⁶ Trecho de autoria do artista retirado do site Videobrasil, link de acesso: <http://site.videobrasil.org.br/acervo/obras/obra/96126>

Devido ao grande destaque dentro do Videobrasil, com sucessivas participações e premiações, Santos é convidado a dirigir a décima edição do festival, quanto apresenta na mostra competitiva o vídeo “Janaúba” (1993), em que procura, em vez de atacar a banalização do audiovisual, “recuperar alguma espécie de energia primordial das artes visuais, ou restabelecer o sentido e a força das imagens, que se teriam perdido no atual oceano de imagens industriais” (MACHADO, 2007, p. 44).

Janaúba é inspirado no filme “Limite” (1930) de Mário Peixoto e recria a cena clássica dos personagens a bordo de um barco que chega vagarosamente por um rio. O vídeo faz menção ao nome do filme, por meio do poema/texto que é contido no vídeo, de autoria de Marcus Vinícius do Nascimento:

Tem o limite / Tem o limite que o tempo de vida útil limita / e começa a se contrair mais ainda puxando o lençol da superfície do mundo. / Tem o limite que o tempo de vida útil limita / esfolando a terra que arde / tem o limite que o tempo de vida útil limita / e acaba num toco de madeira estorricado / tem o limite / o erro nas estórias / o erro nas estórias é atentar o demônio da estrada / o demônio da estrada não quer parte com estranhos / o demônio da estrada não quer parte com estranhos / só ficar consumindo espíritos ensimesmados / o demônio da estrada não quer parte com estranhos / só ficar consumindo espíritos ensimesmados / que acham que vão longe / queimação dos infernos / depois de horas remoendo os porquês das dores incessantes / depois de horas remoendo os porquês das dores incessantes / pegação sem motivo, sem amor perfeito demais que tome conta de toda a vida / tem o limite e tem o carro de boi / tem o limite e tem o carro de boi / que na parte baixa do mundo é mais afastado de Deus / por isso é que a ponta do chifre dos ruminantes não alcança o limite / tem o limite a um palmo / um palmo é a medida do visível / dado que amores quase cegos têm pouco alcance⁷⁷.

⁷⁷ Texto/poema extraído do vídeo Janaúba (1993), autoria de Marcus Vinícius do Nascimento. Link para acesso do vídeo: https://www.youtube.com/watch?v=SAMmRcBQ_Co



Figura 39 – Frames do vídeo “Janaúba”, Eder Santos, 1993.
 Fonte: Print do vídeo https://www.youtube.com/watch?v=SAMmRcBQ_Co

Nesse vídeo, Santos reutiliza imagens captadas do Death Valley (EUA), como a cena da cobra se arrastando pela areia do deserto (Figura 39), e trata, principalmente, em sua narrativa poética, da questão da vida no interior, uma vez que o nome da obra Janaúba se refere a uma pequena cidade mineira. O poema/texto manifestado no vídeo em linguagem escrita concede toda a confluência da temática, agregando um sentido narrativo junto às imagens e tecendo sobre a liquidez do tempo e a vida útil imposta a tudo e todos, o que nos induz a pensar nos limites que nos são colocados. Versa sobre a mesmice cotidiana e os hábitos que nos impedem de avançar, estagnando tudo, percorrendo e remoendo os mesmos fracassos. Essa obra, além de ganhar como melhor vídeo no décimo Videobrasil, também ganha uma menção honrosa no V Festival Internacional de Vídeo, em Vigo, na Espanha (SANT’ANNA, 2010).

Santos, em abril de 1996, viria a ser o primeiro brasileiro a apresentar uma videoinstalação no World Wide Video Festival, que acontecia na cidade de Haia, na Holanda⁷⁸. A videoinstalação, “O Lago e a Montanha” (1996) foi composta por quatro laser videodiscos, cinco projetores de vídeo, dois amplificadores, quatro caixas de som, um lago artificial e uma montanha artificial, como exemplificado na Figura 40. O áudio, sendo dois situados atrás da montanha e dois à margem do lago, reproduzia diferentes ambientações: uma para o lago e outra para a montanha.

⁷⁸ A 23ª Bienal Internacional de São Paulo aconteceu de 06 de outubro a 08 de dezembro de 1996.

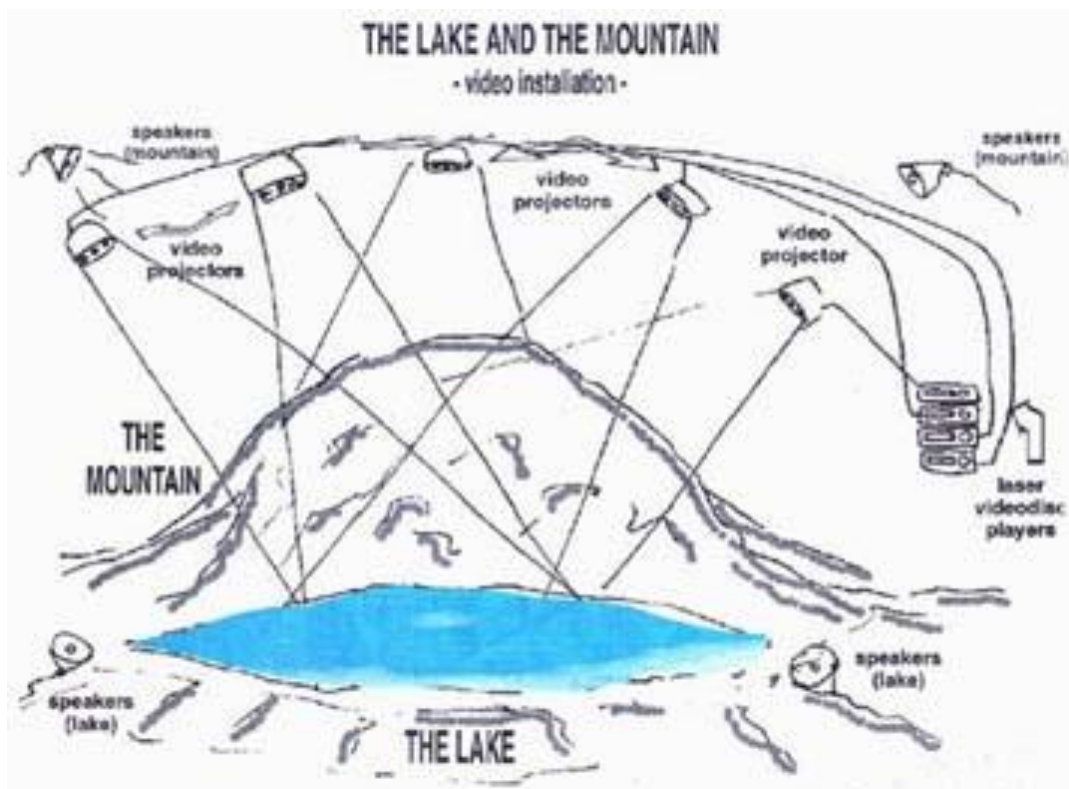


Figura 40 – Projeto da videoinstalação “O Lago e a Montanha”, Eder Santos, 1996
 Fonte: Site 23ª Bienal Internacional de São Paulo <http://www.23bienal.org.br/universa/pubres.htm>

Segundo o artista, que criou o próprio texto curatorial, as imagens:

[...] se transmutam pela superfície de projeção, o cinema escolhe a grande tela para mostrar as riquezas da profundidade ótica da lente fotográfica. A profundidade de campo das imagens do cinema se contrapõe à imagem plana do vídeo. As imagens foram confinadas a espécies de cartões postais que recortam e reduzem paisagens tornando-as simples trechos desordenados dentro da confusão informativa da era da reprodutibilidade técnica. A TV (monitor), no caminho de seus elétrons, explode irradiando à visão dos homens a imagem plana das redes de comunicação mundial. A proposta da projeção de imagens em suportes como a montanha e o lago tentam recuperar a contemplação da paisagem, tentam trazer de volta a experiência orgânica da observação. Contando com esses propósitos típicos da cultura oriental, o I Ching — livro das mutações — surge como elemento que se soma à mutabilidade das imagens e da superfície - montanha e lago. (SANTOS, 1996).

A presença de Santos em um festival dessa magnitude compondo uma obra de destaque em seu espaço, repercute de várias formas tanto no exterior, pois se tratava de um festival que era local de encontro de muitos agentes da arte, quanto no Brasil. Segundo Carlos Henrique Santiago (1996), da agência do Folha de S. Paulo de Belo Horizonte, o festival da Holanda, que aconteceu no Museu de Haia, contou com a presença de Catherine David, então diretora da

“Documenta X”, de Kassel (Alemanha). Através da notícia anunciada por Santiago (1996) no Brasil, podemos constatar a visibilidade que alcançaria.

3.3 - Inserção em circuitos artísticos tradicionais no Brasil

O artista percorre um caminho inverso ao ser reconhecido no ambiente das artes plásticas no Brasil. Primeiro circula por mostras em grandes museus e festivais estrangeiros, para posteriormente participar de exposições artísticas brasileiras. De acordo com o artista, ele passa a ficar mais conhecido no meio das artes plásticas após participar do projeto Arte-Cidade, de intervenções urbanas na cidade de São Paulo, criado pelo filósofo e curador Nelson Brissac Peixoto, que teve início em 1994, sendo concluído em 2002.

Ao todo o projeto se apresentou por meio de quatro exposições, tendo as duas primeiras ocorridas em 1994, nomeadas de “Cidade sem Janelas” e “Cidade e seus Fluxos”. A primeira exposição, a qual Eder Santos fez parte, “Cidade sem Janelas”, ocupou o edifício abandonado do Matadouro Central da Vila Mariana, e a segunda aconteceu em três edifícios e no espaço público do Vale do Anhangabaú. A terceira mostra, de 1997, “A Cidade e suas Histórias”, teve como cenário a estrada de ferro da cidade, ocupando ainda dois parques industriais abandonados. A última, “Arte/Cidade Zona Leste” conclui-se em 2002 e interveio em vários locais na zona leste paulista, contando com muitos artistas estrangeiros em sua participação (PEIXOTO, 2013).

A primeira mostra contou com a participação de quinze artistas⁷⁹, dentre eles, Eder Santos. Segundo Nelson Brissac Peixoto, os galpões do antigo matadouro:

[...] abrigam um mundo subterrâneo e sombrio. Um espaço desprovido de memória, do qual só restam a estrutura fabril e resquícios mecânicos da atividade esquecida. As grossas paredes de tijolos, as vigas de ferro, as portas e janelas cerradas exercem um peso opressor. Universo maquinal marcado pela corporeidade, onde o arado fende a terra e a alavanca move as engrenagens. Esforço humilde contra um mundo coagido pela força da gravidade. Ao oposto do impulso contemporâneo à transparência e leveza, à tentativa de evitar a compacidade do mundo pelas torres e arranha-céus, temos um confronto direto com o volume esmagador da matéria. Os artistas aqui reunidos atuam sobre a espessura das coisas. Em vez de uma expectativa de transcendência, eles olham para baixo, para o que tem densidade e concretude, o que puxa para o chão (PEIXOTO, 1994).

⁷⁹ Os artistas participantes da mostra “Cidade sem Janelas”, são: André Klotzel, Annemarie Sumner, Antonio Saggese, Arnaldo Antunes, Arthur Omar, Carlos Fajardo, Carmela Gross, Cássio Vasconcellos, Eder Santos, Enrique Dias, Jorge Furtado, José Resende, Livio Tragtenberg, Marco Giannotti, e Susana Yamauchi. (PEIXOTO, 2013)

Em um espaço interno do matadouro, Santos projeta três vídeos em superfícies irregulares de terra (Figura 41), nomeando a obra de “Trem de Terra” (1994). As imagens projetadas foram filmadas da janela de um trem em movimento, causando um efeito de movimento em um local imóvel, em que tudo passa rapidamente, sem sair do lugar. Sobre as três imagens projetadas, Ismail Xavier constata que:

É nítida a subjetivação do olhar pelo constante movimento de câmera-na-mão que explora texturas. Na oscilação, portanto, entre o explorar geometrias com disciplina e o construir este olhar-projeção de um sujeito, as três imagens de Eder retomam pesquisas da vanguarda dos anos 20: franquear os limites da percepção, fazer ver o que não se oferece ao olhar desarmado, tencionar o campo do visível, questionar o senso comum e convidar a uma nova vivência da cidade. O nervosismo das imagens assinala uma dinâmica que nos ultrapassa. E o desconcerto faz desta itinerância do olhar não bem uma flanerie mas o enfrentamento de uma opacidade radical. (XAVIER, 1994).



Figura 41 – Trem de Terra, Projeto Arte-cidade/Cidade sem Janelas, Eder Santos, 1994
Fonte: <https://www.artecidadelinhametalica.org/anteriores/>

Após a participação nesse projeto, criado na gestão de Ricardo Ohtake enquanto Secretário da Cultura do Estado de São Paulo (1992-1994), Santos viria a ser convidado a integrar uma mostra tradicional do Museu de Arte Moderna de São Paulo, “Panorama da Arte Brasileira”, realizada desde 1969. Nessa mostra, que ocorreu de outubro a novembro de 1995, houve a reinauguração do museu, que se encontrava fechado por dois meses para reformas. Nela, Santos integrou o “Programa de artista” com o vídeo Janaúba (1993), ao lado do artista

multimídia gaúcho Rafael França (1957-1991). Nessa exposição, participaram importantes nomes da arte brasileira, tal qual Cildo Meireles, Arthur Omar, Miguel Rio Branco, entre outros. A presença na mostra foi importante para dar visibilidade ao trabalho de Santos no circuito artístico tradicional, agregando significativo valor em sua trajetória e reconhecendo de forma simbólica o suporte com o qual o artista trabalha.

No ano seguinte, em 1996, Santos seria convidado a integrar a mostra Universalis/Brasil, um segmento da XXIII Bienal Internacional de São Paulo, curada por Nelson Aguilar e Agnaldo Farias. A proposta desse segmento foi repartir o globo em sete macroregiões (Brasil, África/Oceania, América Latina, América do Norte, Ásia, Europa Ocidental, Europa Oriental), confiando a curadores eleitos para cada delas o trabalho em selecionar de cinco a sete artistas para representar esse mundo artístico com o que havia de mais emergente e singular, em um momento em que as identidades nacionais se liquefizeram com o processo de globalização (CANCLINI, 1997).

Em Universalis/Brasil, seis artistas foram selecionados por Aguilar e Farias para representar o país, o já citado Eder Santos, mais, Arthur Barrio, Geórgia Kyriakakis, Nelson Felix, Flávia Ribeiro e Roberto Evangelista. Dentre a multiplicidade de formas e poéticas particulares de artistas brasileiros, Agnaldo Farias firma a proposta da mostra:

Tal como foi concebida, a mostra Universalis tenta estabelecer um campo de discussão sobre esse estado de coisas que caracteriza a vida contemporânea. O fato de haver elegido como tema o processo de desmaterialização pelo qual vem passando a obra de arte há pelo menos 30 anos serve para aprofundar ainda mais o debate. Do mesmo modo, o convite efetuado a seis outros curadores, cada qual ligado a uma região do planeta, tem como finalidade demonstrar como um mesmo problema, além de suscitar leituras variadas, irrompe, como é o caso, em diferentes poéticas, cujas especificidades justificam-se pelo modo como cada uma delas se inscreve em circunstâncias históricas bem definidas, dentro de um horizonte ideológico que lhe é particular, ou ainda, dito à luz de Guimarães Rosa, que se desenvolve a partir de margens singulares. (FARIAS, 1996).

Santos expôs na Bienal a videoinstalação “Memória de Ferro” (1996), em que utilizou para compô-la dez toneladas de minério de ferro trazidas de Minas Gerais, três vídeo-discos, três projetores de vídeos, três telas de seda, espelhos, som ambiente e iluminação especial. Fazendo o espectador caminhar pelo chão irregular e confrontando-o frente a espelhos, onde projetada a imagem em vídeo de uma mulher, sugere aos participantes uma presença virtual, criando um contato fictício entre o eu e o outro. A projeção virtual da mulher sugere uma presença fantasmática, em que simula, no ambiente da instalação, um deslocamento da história

das minas de ferro. A sua presença fantasmática parece incorporar o sentido de um passado histórico das Minas Gerais, de exploração e colonização. Como o nome da obra já insinua, “Memória de Ferro” faz uma metáfora da memória desse passado árduo, de uma sociedade que não esquece a sua história tão facilmente. Uma memória resistente que não irá relegar ao esquecimento.

Ainda de forma a ver seu crescimento em confluência com o Festival Videobrasil, nesse mesmo ano, 1996, o artista integraria o júri da décima primeira mostra, que homenageia Nam June Paik, designado pelo evento como o pai da videoarte. Foram exibidas quatro instalações e duas mostras retrospectivas da obra *single channel* de Paik, cobrindo o período de 1969 a 1995. Nesse ano, além de integrar o júri, Santos, comissionado novamente pelo festival, exhibe a instalação/performance com projeções de imagens em vídeo e música eletrônica, intitulada “Passagem de Mariana” (1996), em que revisita os sete pecados capitais em uma parceria com Paulo Santos e o grupo UAKTI.

Dentre as frequentes participações de Santos em circuitos alternativos de exibição de vídeos, vemos a extensão de festivais do mundo inteiro para circuitos artísticos tradicionais, que ocorreram acentuadamente na segunda metade da década de 1990. Desde então, Eder Santos vem sido recorrentemente reconhecido como um dos maiores produtores de arte multimídia do Brasil, com uma extensa produção que tem o vídeo como suporte principal de suas criações. Na virada para o século XXI, o artista já viria a realizar as primeiras exposições individuais, em espaços no Brasil como o Palácio das Artes e o Museu da Pampulha, em Belo Horizonte, a Galeria Brito Ciminio (uma das galerias que representa suas obras⁸⁰), em São Paulo, o Museu de Arte Moderna da Bahia, em Salvador, os Centros Culturais Banco do Brasil, de Brasília e do Rio de Janeiro, entre outros espaços.

Sobre os CCBBs — onde as exposições individuais de Santos foram realizadas em 2009, ambas intituladas Galeria das Almas/Altar das Virgens — Nei Vargas da Rosa destaca que sua política “privilegia propostas com forte apelo de *marketing*, decisão que excluiu da grade de programação projetos para artistas em início de trajetória em detrimento de exposições com artistas consagrados” (2014, p. 61). Tal fator é apresentado pelo autor como muito problemático, pois ao retirar artistas iniciantes da sua grade de exposições, consequentemente produtores culturais e curadores em início de trajetória também acabariam prejudicados, pois dificilmente um artista consagrado iria associar seu nome a produtores e curadores com pouca

⁸⁰ A outra galeria que representa as obras de Eder Santos é a Galeria Celma Albuquerque, de Belo Horizonte.

experiência no mercado (ROSA, 2014). A escolha por elucidar tal fator, é apenas para firmar o reconhecimento que Santos como artista viria a atingir nos anos 2000.

Com muitas exposições realizadas tanto no Brasil quanto fora dele, pudemos associar o crescimento artístico de Eder Santos ao transpassar o espaço fechado da tela da TV para compor ambientes participativos e sensoriais com projeções de imagens. Tais ambientes, ou videoinstalações, foram essenciais para se fazer reconhecer no meio das artes plásticas convencionais e esse desenvolvimento deve muito ao apoio que o Videobrasil forneceu, dando espaço e financiando seus projetos.

Eder Santos, recém-chegado no campo como videoartista, pôde fazer carreira através do Videobrasil e encontrou ali um espaço e apoio profícuo para a criação e desenvolvimento de suas obras. Vimos a sua passagem do vídeo *single channel* para a construção de ambientes com projeções e diversos outros materiais, alcançando grandes dimensões. Através de sua primeira grande videoinstalação, “*The Desert in My Mind*” (1992), comissionada e exibida pelo Videobrasil, Santos ganha visibilidade por sua obra trabalhar importantes questões do contexto da arte contemporânea. Assim, aos poucos passa a ser inserido em projetos curatoriais no Brasil, como o Arte/Cidade (1994), proposto por Nelson Brissac Peixoto, que abriu portas para integrar outras proposições, como a 23ª Bienal Internacional de São Paulo, de 1996. Tais projetos, foram importantes para agregar valor simbólico a sua carreira como artista e fizeram com que fosse reconhecido nesse universo.

Em suma, o artista, que inicia sua carreira participando de circuitos alternativos de exibição de vídeo, passa de um reconhecimento pelo suporte para uma imersão ampla no universo da arte contemporânea mundial, inserindo-o em projetos curatoriais, que se definem a partir de eixos conceituais ou de linguagens. Deixa de ser reconhecido em função do suporte e da mídia específica, passando a se reconhecer como artista contemporâneo e multimídia. Após receber o bilhete de entrada para transitar nesse universo, que lhe confere capital simbólico, o artista sai de um contexto específico de linguagem e suporte para adentrar e integrar um todo geral.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Constatamos, ao decorrer da dissertação, que a produção artística com o vídeo, desde seus primórdios, despontou como uma nova categoria de arte, em função de um suporte específico. A década de 1970 foi marcada pelo amadorismo e pelas videoperformances, em função do desconhecimento em manipular aquela tecnologia recente ao público comum daquele período, pois o acesso às câmeras de vídeo se encontravam particularmente nas mãos das empresas de televisão. Apresentar tal fato fundamentou alguns dos motivos pela maior parte das produções do período serem realizadas em um único enquadramento, ou com cortes bruscos, e até explicar o porquê das câmeras de vídeo serem escassas, tendo pouquíssimos artistas acesso a uma.

Mostramos que muitos artistas tinham projetos de produções com o vídeo, que foram inibidos pela falta de aparelho para produção, necessidade que só foi suprida pela compra de uma câmera de vídeo por Walter Zanini para o MAC-USP, em fins de 1976. Além de disponibilizar a câmera para os artistas produzirem, Zanini enquanto diretor do museu propiciou a criação de várias exposições para essa categoria no ano de 1977, pois em dezembro desse ano o museu interrompeu suas atividades para reforma, permanecendo fechado por quase todo o ano de 1978.

Quando transcrita para o contexto da década de 1980, observamos o grande *boom* do vídeo nesse período e a criação de uma dezena de festivais de vídeo no país para abarcar essas produções. Do Festival Videobrasil, apontamos a presença dessa categoria, tanto na mostra competitiva, quanto fora dela. E a arte nesse contexto se evidencia como um chamariz de público, de forma a afiliar valor simbólico e legitimar o festival.

No decorrer das edições, averiguamos o crescimento dessa vertente artística, principalmente no momento em que canais de televisão passam a incorporar gradativamente produtores independentes, dando espaço a eles em seus programas, no sentido de renovação da televisão brasileira. Na medida em que foram incorporados por esse sistema, a vertente da arte do vídeo foi passando de auxiliar do festival, no período das duas etapas aqui apresentadas (1983-1990), a foco principal a partir da edição de 1992. No que concerne ao período da década de 1980, apresentamos as edições do festival apontando a presença da videoarte e seu lugar no festival. De modo a apresentar um exame mais detalhado, elegemos um artista para estudo de caso, Eder Santos, de forma a comparar com as mudanças do festival.

Através da trajetória de Santos, em conformidade com o Videobrasil, podemos concluir que durante as duas primeiras etapas não havia um conhecimento detalhado sobre videoarte, e na medida em que foi rompendo essa incompreensão, foi-se criando plataformas para o entendimento desse segmento, que começara a assumir novas dimensões no festival e novos questionamentos na produção de Eder Santos. No festival, esse estranhamento foi superado através da presença de mostras internacionais de videoarte e por cursos e *workshops* agregados a programação do evento. Em relação a Santos, o sentido em reconhecer suas obras como videoarte se deu por contatos de estrangeiros, pela videoartista Joan Logue, ou pela presença de diretores de festivais de outros países, como o diretor do *World Wide Video Festival* Tom Van Vliet, entre outros.

Findada a crise do início dos anos 1990, sob o breve governo de Fernando Collor de Mello, que sucateou investimentos de várias esferas, inclusive da cultura, o Videobrasil, após a edição de 1990, viria voltar apenas em 1992 com periodicidade bienal, e com orçamento recorde para sua realização. Retoma com grandes transformações, a principal delas a parceria firmada com o SESC-SP, local em que passa a acontecer, e a volta das leis de incentivo. Nesse período, que concerne à terceira etapa do festival, o festival cresce em tamanho, passando a comissionar obras de artistas frequentes no evento. A primeira obra comissionada, em 1992, foi uma videoinstalação de Eder Santos, “*The Desert in My Mind*”, trabalhada nessa dissertação, e foi um dos pontapés iniciais que indicavam as mudanças que estavam por ocorrer no período.

No contexto artístico da década de 1990 vimos que ele é atravessado por uma multiplicidade de mídias e suportes, em que o caráter conceitual das obras passa a sobrepor cada vez mais os aspectos materiais no repertório de classificações elaborado pelos novos curadores. No que concerne à produção da arte com o vídeo, vimos o Videobrasil servir de espelho para as instituições ou proposições que procuravam incorporar esse tipo de arte em seus contextos. Principalmente a partir de “*The Desert in My Mind*” (1992), que Santos passa a ser visto além do circuito pelo qual transitava, ao trabalhar questões de dispositivo expandido na obra, integrando o visitante. Um projeto curatorial a qual fez parte em 1994 e que abriu inúmeras portas para adentar esse universo em definitivo foi o de intervenções urbanas Arte/Cidade, pensado por Nelson Brissac Peixoto. Após esse projeto, viria a integrar o projeto curatorial de Nelson Aguilar e Agnaldo Farias no segmento Universalis da 23ª Bienal Internacional de São Paulo, de 1996.

Ainda em 1994, o Videobrasil se transformou em um festival de Artes Eletrônicas, firmando o caráter artístico do evento e preterindo seguir como um espaço que procura dar voz

as produções à margem do sistema dominante, uma vez que abre sua mostra competitiva a todos produtores do Sul geopolítico. Contudo, evidenciamos que o Videobrasil ao longo de sua trajetória procurou dar suporte a formas de produções emergentes de cada período, principalmente àquelas que não encontravam um espaço para sua legitimação, a exemplo do vídeo, das artes eletrônicas, das produções de artistas do Sul geopolítico, entre outros. Concluímos também que essas alterações são estratégicas na sua manutenção, uma vez que as incorporações que são feitas durante as edições, são realizadas de forma a dar continuidade em sua trajetória, que é constantemente ameaçada por diversos fatores, principalmente a de defasagem tecnológica. As produções com o vídeo e outras artes eletrônicas foram por muito tempo o principal foco do festival, até se expandir a todas formas artísticas em 2011, e sua permanência é importante, principalmente, dentre outros fatores, por ser um dos principais guardiões da memória videográfica do Sul geopolítico.

Finalizamos dizendo que, a diluição da videoarte durante a década de 1990, envolve diversos processos que não só tem a ver com a convergência das mídias, mas com as transformações e a ampliação do universo da arte no geral, que impactam na produção e nas formas de categorizar as artes visuais na contemporaneidade. Nesse processo, a produção que envolve o vídeo não é mais vista sob o suporte, uma vez que pode haver vários, mas sim em um contexto conceitual e processual mais amplo.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AGUIAR; Carolina Amaral de. *Videoarte no MAC-USP: o suporte de idéias nos anos 1970*. Dissertação de mestrado. Programa Interunidades em Estética e História da Arte da Universidade de São Paulo; 2007.
- ALAMBERT, Francisco; CANHÊTE, Polyana. *Bienais de São Paulo: da era do museu à era dos curadores*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2004.
- ALONSO, Rodrigo. Hacia una genealogía del videoarte argentino. In: BAIGORRI, Laura (Org). *Video em Latinoamérica: Una historia crítica*. Madrid: Brumaria, 2008.
- _____. *Hacia una des-definición del video arte*. 2005. Disponível em: <<http://www.roalonso.net/es/videoarte/desdefinicion.php>>. Data de Acesso: 20/08/2016
- AMARANTE, Leonor. *As Bienais de São Paulo: 1951 a 1987*. São Paulo: Projeto, 1989.
- ANDRADE, Carlos Drummond de. *Obra Poética*. Rio de Janeiro: Aguillar, 1993.
- ANJOS, Moacir dos. O tempo do sul. In: ASSOCIAÇÃO CULTURAL VIDEOBRASIL; SERVIÇO SOCIAL DO COMÉRCIO SESC SP. *Videobrasil: Três décadas de vídeo, arte, encontros e transformações*. São Paulo: Edições Sesc São Paulo: Videobrasil, 2015. p. 210 – 217
- ANTIN, David. Vídeo: as características distintas do meio. In: *VIDEO ART*, Institute of Contemporary Art University of Pennsylvania, Philadelphia – Pennsylvania, January 17 to February 28. Catálogo, 1975. pp. 57-72
- AUMONT, Jacques. *As teorias dos cineastas*. Campinas, Papirus, 2004.
- _____. *Moderno? Porque o cinema se tornou a mais singular das artes*. São Paulo: Ed. Papirus, 2008.
- ÁVILA, Cristina; GOMES, Maria do Carmo Andrade. *O negro no Barroco Mineiro: O caso da Igreja do Rosário de Ouro Preto*. Revista do Departamento de História, Belo Horizonte, n. 6, jun. 1988. pp. 69-76
- BAIGORRI, Laura (Org). *Video em Latinoamérica: Una historia crítica*. Madrid: Brumaria, 2008.
- BARBAUM. “O caminho das vertigens”. Texto Catálogo, In: *VII Festival Fotoptica Videobrasil*, 1989. p. 25
- BARROS, Roberta. *Elogio ao toque: ou como falar de arte feminista a brasileira*. São Paulo: Martins Fontes Paulista, 2016.
- BATTCOCK, Gregory. *A nova arte*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1986.
- BECKER, Howard S. *Mundos da arte*. Lisboa: Livros Horizonte, 2010.
- BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*, volume 1. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- BENTES, Ivana. Vídeo e cinema: Rupturas, reações e hibridismo. In: *Made in Brasil: Três décadas de vídeo no Brasil*. São Paulo: Ed. Iluminuras, 2007. pp. 111-128

BERGER, John. *Modos de ver*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

BORDEN, Lizzie. Instruções na videoarte. In: *VIDEO ART*, Institute of Contemporary Art University of Pennsylvania, Philadelphia – Pennsylvania, January 17 to February 28. Catálogo, 1975. pp. 75-89

BORDWELL, David. *Sobre a história do estilo cinematográfico*. São Paulo: Ed. Unicamp, 2013.

BOURDIEU, Pierre. *A distinção: crítica social do julgamento*. São Paulo: Edusp; Porto Alegre, RS: Zouk, 2007a.

_____. *A economia das trocas simbólicas*. Introdução, organização e seleção Sérgio Miceli. São Paulo: Perspectiva, 2007b.

_____. Algumas propriedades dos campos. Em: *Questões de Sociologia*. Lisboa: Fim de Século, 2003a. pp. 119 - 126

_____. Alta costura e alta cultura. Em: *Questões de Sociologia*. Lisboa: Fim de Século, 2003b. pp. 205 – 215

_____. *A produção da crença: contribuição para uma economia dos bens simbólicos*. São Paulo: Zouk, 2002.

_____. *As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

BUENO, Maria Lucia. *Artes plásticas no século XX: modernidade e globalização*. São Paulo: Editora Unicamp, 1999.

_____. *Fluxo e contrafluxos*. In: (Catálogo) Rede de Tensão. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado; Paço das Artes, 2001. pp. 80-84

BUENO, Maria Lucia (Org.). *Sociologia das artes visuais no Brasil*. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2012.

BULHÕES, Maria Amélia (org.). *As novas regras do jogo: o sistema da arte no Brasil*. Porto Alegre: Zouk, 2014.

CAMNITZER, Luis; FAYER, Jane; WEISS, Rachel (Orgs). *Global Conceptualism: Points of Origin, 1950s-1980s*. New York: Queens Museum, 1999. pp. 53–71

CANCLINI, Néstor García. *Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. São Paulo: Edusp, 1997.

_____. *O mundo inteiro como lugar estranho*. São Paulo: Edusp, 2016.

CANONGIA, Ligia. *O legado dos anos 60 e 70*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2005.

_____. *Quase cinema: Cinema de artista no Brasil, 1970/80*. Rio de Janeiro, Edição Funarte, 1981.

CAPISTRANO, Tadeu (org.). *Benjamin e a obra de arte: técnica, imagem, percepção*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

CARVALHO, Victa de. *Dispositivo e experiência: relações entre tempo e movimento na arte contemporânea*. Revista Poiésis, n.12, nov. 2008. pp.39-50

CAUQUELIN, Anne. *Arte contemporânea: uma introdução*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

CHRISTOFOLETTI, Patricia Ferreira Moreno. *América em transe: Cinema e revolução na América Latina (1965-1972)*. Tese de doutorado. Programa de Pós-Graduação em história da Universidade Federal Fluminense; 2011.

COCCHIARALE, Fernando. Primórdios da videoarte no Brasil. In: *Made in Brasil: Três décadas do vídeo brasileiro*. São Paulo: Ed. Iluminuras, 2007. pp. 61-68

COCCHIARALE, Fernando; PARENTE, André. *Filmes de artista: Brasil 1965-80*. Rio de Janeiro, Metropolis Produções Culturais, 2007.

COSTA, Cacilda Teixeira da. *Arte no Brasil 1950-2000: Movimentos e meios*. São Paulo: Alameda, 2004.

_____. Videoarte no MAC. In: *Made in Brasil: Três décadas do vídeo brasileiro*. São Paulo: Ed. Iluminuras, 2007. pp. 69-73

COSTA, Luiz Cláudio da (Org.). *Dispositivos de registro na arte contemporânea*. Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria / FAPERJ, 2009.

COSTA, Luiz Cláudio da. Uma questão de registro. In: COSTA, Luiz Cláudio (Org.). *Dispositivos de registro na arte contemporânea*. Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria / FAPERJ, 2009a.

_____. O registro na arte contemporânea: inscrições de visibilidades, discursos e temporalidades como séries da obra. In: COSTA, Luiz Cláudio (Org.). *Dispositivos de registro na arte contemporânea*. Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria / FAPERJ, 2009b.

COTRIM, Cecilia; FERREIRA, Glória (Orgs.). *Escritos de Artista: Anos 60/70*. Rio de Janeiro: Jorge ZAHAR Editor, 2009.

COUCHOT, Edmond. Da representação à simulação: evolução das técnicas e das artes da figuração. In: PARENTE, André (Org.). *Imagem-máquina: a era das tecnologias do virtual*. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1993. pp. 37-48

COUTO, Maria de Fátima Morethy. *Por uma vanguarda nacional: a crítica brasileira em busca de uma identidade artística (1940-1960)*. São Paulo: Editora da Unicamp, 2004.

COUTO, Ronaldo Graça (org.). *O valor da obra de arte*. São Paulo: Metalivros, 2014.

CRANE, Diana. *Ensaio sobre moda, arte e globalização cultural*. São Paulo: SENAC, 2011.

CRIMP, Douglas. *Sobre as ruínas do museu*. São Paulo: Martins Fontes, 2015.

CRUZ, Roberto Moreira S. *Imagens projetadas: Projeções audiovisuais e narrativas no contexto da arte contemporânea*. Tese de Doutorado. Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Semiótica da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo; 2010.

DANTO, Arthur C. *Após o fim da arte: A arte contemporânea e os limites da história*. São Paulo: Odisseus Editora, 2006.

DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo*. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

DEMILLY, Christian. *Arte em movimentos e outras correntes do século XX*. São Paulo: Cosac Naify, 2016.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *A imagem sobrevivente: história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.

_____. *Diante do tempo: História da arte e anacronismo das imagens*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015.

DUARTE, Paulo Sergio. Anos 70 – a arte além da retina. In: *Anos 70: Trajetórias*. Vários autores. São Paulo: Iluminuras: Itaú Cultural, 2005. pp. 133-145

DUBOIS, Philippe. *Cinema, vídeo e Godard*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

_____. Um “efeito cinema” na arte contemporânea. In: COSTA, Luiz Cláudio da (Org.). *Dispositivos de registro na arte contemporânea*. Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria / FAPERJ, 2009.

DUGUET, Anne-Marie. *Déjouer l'image: Créations électroniques et numériques*. Nîmes: Éditions Jacqueline Chambon, 2002.

ECO, Umberto. *Apocalípticos e Integrados*. São Paulo: Editora Perspectiva S.A., 1976.

FARIAS, Agnaldo. *Apresentação: Notas a margem*. In: FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO. *Universalis: Catálogo*. São Paulo: FBSP, outubro/dezembro, 1996.

FARKAS, Solange; MORAES, Marcos. Tempo, deslocamento, hospitalidade: uma conversa sobre residências artísticas. In: VIDEOBRASIL, Associação Cultural; SESC SP, Serviço Social do Comércio. *Em residência: rotas para pesquisa artística em 30 anos de Videobrasil*. São Paulo: Sesc SP: Videobrasil, 2013. pp. 11-19

FARKAS, Solange. Arquivo vivo: Uma entrevista com Solange Farkas / Por Fabio Cypriano. In: VIDEOBRASIL, Associação Cultural; SESC SP, Serviço Social do Comércio. *Memórias inapagáveis: um olhar histórico no Acervo Videobrasil / Organização de Agustín Pérez Rubio*. São Paulo: Edições Sesc São Paulo: Videobrasil, 2014.

_____. O Videobrasil e o vídeo no Brasil: Uma trajetória paralela. In: *Made in Brasil: Três décadas do vídeo brasileiro*. São Paulo: Ed. Iluminuras, 2007. pp. 219-223

_____. O real como matéria. In: VIDEOBRASIL, Associação Cultural; SESC SP, Serviço Social do Comércio. *Videobrasil: Três décadas de vídeo, arte, encontros e transformações*. São Paulo: Sesc SP: Videobrasil, 2015. pp. 4-5

FECHINE, Yvana. O vídeo como um projeto utópico de televisão. In: *Made in Brasil: Três décadas de vídeo no Brasil*. São Paulo: Ed. Iluminuras, 2007. pp. 85-110

FILHO, Paulo Venâncio. *A presença da arte*. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

FOSTER, Hal. *Este funeral es por el cadáver equivocado*. In: *Diseño y delito*. AKAL, 2004. pp. 123-169

_____. *O retorno do real*. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

FREIRE, Cristina. *Arte Conceitual*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2006.

_____. *Poéticas do Processo: Arte Conceitual no museu*. São Paulo: Editoras Iluminuras, 1999.

- FREIRE, Cristina (Org.). *Walter Zanini: Escrituras críticas*. São Paulo: Ed. Annablume/MAC-USP, 2013.
- FREITAS, Artur; EGG, André; KAMINSKI, Rosane (orgs). *Arte e política no Brasil: modernidades*. São Paulo: Perspectiva, 2014.
- FREITAS, Artur. *Arte de guerrilha*. São Paulo: Edusp, 2013.
- GEIGER, Anna Bella. Anna Bella Geiger: Um depoimento. In: *Made in Brasil: Três décadas do vídeo brasileiro*. São Paulo: Ed. Iluminuras, 2007. pp. 75-80
- GREEN, James N.. *Apesar de vocês: oposição à ditadura brasileira nos Estados Unidos, 1964-1985*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- GREENBERG, Clement. *Arte e cultura: ensaios críticos*. São Paulo: Cosac Naify, 2013.
- HEINICH, Nathalie. *A sociologia da arte*. São Paulo: Edusc, 2008.
- HUYSEN, Andreas. *Culturas do passado-presente: modernismos, artes visuais, políticas da memória*. Rio de Janeiro: Contraponto: Museu de Arte do Rio, 2014.
- _____. *Memórias do modernismo*. Rio de Janeiro: UFRJ Editora, 1996.
- ISOLA, Ivan Negro. *Vídeo Brasil*. In: 1º Festival de Vídeo Brasil (catálogo), 1983.
- JAREMTCHUK, Dária. *Anna Bella Geiger: passagens conceituais*. São Paulo: Edusp / Belo Horizonte: C/ Arte, 2007.
- JESUS, Eduardo de. Imagens que Deslizam. In: SANTOS, Eder. *Eder Santos: Depoimento*. Entrevista e Organização: RIBEIRO, Marília Andrés. Belo Horizonte: C/ Arte, 2010. pp. 03-05
- JÚNIOR, Mário Anacleto de Sousa. O conceito de ruína e o dilema da conservação em arte contemporânea. *Revista ARA*, n.2, Grupo Museu/Patrimônio FAU-USP, outono/inverno, 2017. pp.133-157
- KOSUTH, Joseph. A arte depois da Filosofia. In: COTRIM, Cecília; FERREIRA, Glória (Orgs.). *Escritos de Artista: Anos 60/70*. Rio de Janeiro: Jorge ZAHAR Editor, 2009. pp. 210-234
- KRAUSS, Rosalind. *Vídeo: a estética do narcisismo*. In: *Arte & Ensaios: Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais – EBA/UFRJ*, ano XV, nº 16, julho de 2008. pp. 144-157
- LEAL, Plínio Marcos Volponi. *Um olhar histórico na formação e sedimentação da TV no Brasil*. In: VII Encontro Nacional de História da Mídia: Mídia alternativa e alternativas midiáticas. *Anais*. Fortaleza: Unifor, 2009. pp.01-18
- LEWITT, Sol. Parágrafos sobre Arte Conceitual. In: COTRIM, Cecília; FERREIRA, Glória (Orgs.). *Escritos de Artista: Anos 60/70*. Rio de Janeiro: Jorge ZAHAR Editor, 2009. pp. 176-181
- LIMA, Fernando Barbosa. Nossas câmeras são os seus olhos. In: *Televisão & Vídeo*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1985. pp. 07-18
- LIMA, Fernando Barbosa (Org.); MACHADO, Arlindo; PRIOLLI, Gabriel. *Televisão & Vídeo*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1985.

- LIPPARD, Lucy R. *Six years: The dematerialization of the art object from 1966 to 1972*. Berkeley: University of California Press, 1997.
- LONDON, Barbara. O vernáculo na luz. In: LUCIANA BRITO GALERIA. Eder Santos: Catálogo. São Paulo: Rush Gráfica Editora, 2010. p. 23
- LORENTE, J. Pedro. *Los museos de arte contemporâneo: noción y desarrollo histórico*. Gijón: Ediciones Trea, 2008.
- MACHADO, Arlindo (Org.). *Made in Brasil: Três décadas de vídeo no Brasil*. São Paulo: Ed. Iluminuras, 2007.
- MACHADO, Arlindo. *Arte e mídia*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2007.
- _____. *A arte do vídeo*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1990.
- _____. As linhas de força do vídeo brasileiro. In: *Made in Brasil: Três décadas de vídeo no Brasil*. São Paulo: Ed. Iluminuras, 2007. pp. 15-47
- _____. *Os anos de chumbo: mídia, poética e ideologia no período de resistência ao autoritarismo militar (1968 – 1985)*. Porto Alegre: Sulina, 2006.
- _____. Pioneiros do vídeo e do cinema experimental na América Latina. In: *Significação – Revista de cultura audiovisual*, n. 33, 2010, USP, Brasil. pp. 21-40.
- _____. *Pré-cinemas & pós-cinemas*. São Paulo: Papirus, 1997.
- _____. Notas sobre uma televisão secreta. In: *Televisão & Vídeo*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1985. pp. 53-75
- MACHADO, Arlindo. Adote um Satélite. Texto Catálogo, In: *VII Festival Fotoptica Videobrasil*, 1989. p. 26
- MACIEL, Kátia; REZENDE, Renato. *Poesia e videoarte*. Rio de Janeiro: Editora Circuito: FUNARTE, 2013.
- MALMACEDA, Luise Boeno. A videoarte na XII Bienal de São Paulo: Institucionalização de um novo meio. In: Cristina Feire (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. pp. 183-187.
- MALRAUX, André. *O museu imaginário*. Lisboa: Edições 70, 2015.
- MANGUEL, Alberto. *Lendo imagens*. São Paulo: Companhia das Letras,
- MARI, Marcelo. *Frederico Moraes: a crise da vanguarda construtiva no Brasil (1960-70)*. Revista Palíndromo, v.4, nº 8, pp.83-98, ago./set., 2012.
- MATTOS, Sérgio. *História da televisão brasileira: uma visão econômica, social e política*. Petrópolis: Editora Vozes, 2002.
- MCLUHAN, Marshall. *Os meios de comunicação como extensões do homem*. São Paulo: Editora Cultrix, 2005.
- MELLO, Christine. *Extremidades do vídeo*. São Paulo: Ed. Senac São Paulo, 2008.
- MENDES, Ricardo. *Bienal de São Paulo 1973: Flusser como curador: uma experiência inclusa*. Revista Ghrebh-, v.1, n. 11, 01 mar. 2008.

MORAIS, Frederico. *Artes plásticas: a crise da hora atual*. Rio de Janeiro: Editora Paz e Terra S/A, 1975.

NAGIB, Lúcia. *O cinema da retomada: Depoimentos de 90 cineastas dos anos 90*. São Paulo: Ed. 34, 2002.

PALHARES, Taisa Helena Pascale. *Aura: a crise da arte em Walter Benjamin*. São Paulo: Editora Barracuda, 2006.

PARENTE, André. *Cinema de exposição: o dispositivo em contra-campo*. Revista Poiésis, n.12, nov. 2008. pp.51-63

PECCININI, Daisy Valle Machado (Org.). *Arte novos meios/multimeios: Brasil 70/80*. São Paulo: Fundação Armando Alvares Penteado, 2010.

PEIXOTO, Nelson Brissac. *Intervenções urbanas: Arte/Cidade*. São Paulo: Edições Sesc/Editora Senac, 2013.

_____. Cidade sem janelas. In: PEIXOTO, Nelson Brissac. *Intervenções urbanas: Arte/Cidade*. São Paulo: Edições Sesc/Editora Senac, 2013.

PRIOLLI, Gabriel. A tela pequena no Brasil grande. In: *Televisão & Vídeo*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1985. pp. 19-52

_____. Mil telas e centenas de canais depois. In: VIDEOBRASIL, Associação Cultural; SESC SP, Serviço Social do Comércio. *Videobrasil: Três décadas de vídeo, arte, encontros e transformações*. São Paulo: Sesc SP: Videobrasil, 2015. pp. 44-49.

ROSA, Nei Vargas da. O estado e o empresariamento do Sistema da arte. In: BULHÕES, Maria Amélia (Org.). *As novas regras do jogo: o sistema de arte no Brasil*. Porto Alegre: Zouk, 2014. pp. 45-76

RUSH, Michael. *Novas mídias na arte contemporânea*. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

SANT'ANNA, Sabrina Mara. Cronologia. In: *Eder Santos: Depoimento*. Entrevista e Organização: RIBEIRO, Marília Andrés. Belo Horizonte: C/ Arte, 2010. pp.85-91

SANTOS, Eder. *Eder Santos: Depoimento*. Entrevista e Organização: RIBEIRO, Marília Andrés. Belo Horizonte: C/ Arte, 2010.

_____. Depoimento. In: NAGIB, Lúcia. *O cinema da retomada: Depoimentos de 90 cineastas dos anos 90*. São Paulo: Ed. 34, 2002. pp. 431-434

_____. Entrevista (sem autoria). In: *Que fim levaram todas as flores – Eder Santos*. Museu de Arte Moderna da Bahia: Catálogo. Bahia: MAM, junho, 2008.

_____. O lago e a montanha. In: FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO. *Universalis*: Catálogo. São Paulo: FBSP, outubro/dezembro, 1996.

_____. Entrevista à Jacopo Crivelli Visconti. In: LUCIANA BRITO GALERIA. *Eder Santos*: Catálogo. São Paulo: Rush Gráfica Editora, 2010. pp. 28-31

VIDEOBRASIL, Associação Cultural; SESC SP, Serviço Social do Comércio. *Em residência: rotas para pesquisa artística em 30 anos de Videobrasil*. São Paulo: Sesc SP: Videobrasil, 2013.

_____. *Memórias inapagáveis: um olhar histórico no Acervo Videobrasil* / Organização de Agustín Pérez Rubio. São Paulo: Edições Sesc São Paulo: Videobrasil, 2014.

_____. *Videobrasil: Três décadas de vídeo, arte, encontros e transformações*. São Paulo: Sesc SP: Videobrasil, 2015.

VILLAS BÔAS, Gláucia Kruse. Concretismo. In: *Sobre a arte brasileira: da pré-história aos anos 1960*. BARCINSKI, Fabiana Werneck (Org.). Edições Sesc São Paulo: Editora WMF Martins, 2015. pp. 264-293

VIRILIO, Paul. *Estética da desapareição*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2015.

WU, Chin-Tao. *Privatização e cultura: a intervenção corporativa nas artes desde os anos 1980*. São Paulo: Bontempo, 2006.

XAVIER, Ismail. *Sétima arte: Um culto moderno*. São Paulo, Editora Perspectiva, 1978 (Debates 142).

_____. As figurações do tempo. In: PEIXOTO, Nelson Brissac. *Intervenções urbanas: Arte/Cidade*. São Paulo: Edições Sesc/Editora Senac, 2013.

ZAGO, Renata Cristina de Oliveira Maia. As bienais nacionais de São Paulo: 1970-76. Tese de doutorado. Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade Estadual de Campinas; 2013.

ZANINI, Walter. Duas décadas difíceis: 60 e 70. In: *Walter Zanini: escrituras críticas*. Cristina Freire (Org.). São Paulo: Ed. Annablume/MAC-USP, 2013a. pp. 339-360

_____. Primeiros tempos da arte/tecnologia no Brasil. In: DOMINGUES, Diana (Org.). *A arte no século XXI: a humanização das tecnologias*. São Paulo: Editora da UNESP, 1997. pp. 233-242

_____. Versão Ampliada (2012/2013). In: *Walter Zanini: escrituras críticas*. Cristina Freire (Org.). São Paulo: Ed. Annablume/MAC-USP, 2013b. pp. 149-155

_____. Vídeo-arte: uma poética aberta. In: *MUSEU DA IMAGEM E DO SOM*. Encontro Internacional de Videoarte, São Paulo, 1.: 13 a 20 de dezembro de 1978. São Paulo: Catálogo, 1978. pp. 1-13

_____. Depoimento concedido a Daisy Peccinini em agosto de 1985. In: *Arte novos meios/multimeios: Brasil 70/80*. São Paulo: Fundação Armando Alvares Penteado, 2010. pp. 123-125

ARTIGOS DE JORNAL

AGUILAR, José Roberto. “Vídeo: Arte/uma forma”. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 26 jun. 1977.

BITTENCOURT, Francisco. “A obra aberta de Frederico Morais”. *Tribuna da Imprensa*, Rio de Janeiro, 24 jan. 1975a.

BITTENCOURT, Francisco. “Um compromisso com o mundo”. *Tribuna da Imprensa*, Rio de Janeiro, 5 fev. 1975b.

BITTENCOURT, Francisco. “Um compromisso com o mundo (II)”. *Tribuna da Imprensa*, Rio de Janeiro, 12 fev. 1975c.

BITTENCOURT, Francisco. “A nova onda da tecnologia avançada”. *Tribuna da Imprensa*, Rio de Janeiro, 26 fev. 1975d.

BITTENCOURT, Francisco. “Expressão, Arte e Tecnologia”. *Tribuna da Imprensa*, Rio de Janeiro, 24 mar. 1975e.

BITTENCOURT, Francisco. “MAC de São Paulo”. *Tribuna da Imprensa*, Rio de Janeiro, 18 abr. 1975f.

BORDIN, Dagoberto. “Cinco dias para conhecer os melhores vídeos do Brasil”. *Folha da Tarde*, São Paulo, 09 set. 1987.

CORREA, Rogério. “Os destaques do Videobrasil”. *Informática Popular*, São Paulo, 22 set. 1987.

COSTA, Cacilda Teixeira da. “Vídeo no MAC”. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 11 set. 1977a.

COSTA, Cacilda Teixeira da. “As vídeo-reportagens de duas amazonas”. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 16 out. 1977b.

COSTA, Cacilda Teixeira da. “Vídeo fora dos museus”. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 01 jan. 1978.

FABRIS, Annateresa. “Vídeo Made in Brasil”. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 26 jun. 1977.

FILHO, Antonio Gonçalves. “Videobrasil cria deserto no Sesc Pompéia. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 23 set. 1992.

FILHO, Rubens Ewald. “O vídeo veio para ficar”. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 28 ago. 1984.

FOLHA DE S. PAULO. “A Video Art feita por brasileiros”. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 21 mai. 1977.

FOLHA DE S. PAULO. “Aysha Quinn traz 7 vídeos”. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 06 out. 1988.

FOLHA DE S. PAULO. “No MIS, a videoarte do “papa” Ira Schneider”. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 12 set. 1987.

FOLHA DE S. PAULO. “O grande festival da imagem independente”. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 21 out. 1985.

FOLHA DE S. PAULO. “Polêmica marca o Videobrasil”. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 05 set. 1987.

GOMES, Márión Strecker. “Artistas deslumbrados com a máquina”. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 24 de ago. 1984.

HELENA, Arcelina. “Videoarte: um novo instrumento para investigar o real”. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 30 dez. 1974.

INFORMÁTICA POPULAR. “Videobrasil incentiva a produção independente”. *Informática Popular*, São Paulo, 08 set. 1987.

JORNAL DO BRASIL. “No MAM, o incrível jardim das tevês”. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 28 jan. 1976.

JORNAL DO BRASIL. “Zanini defende a vídeoarte de brasileiros”. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 22 dez. 1978a.

JORNAL DO BRASIL. “Regime do AI-5 acaba à meia-noite de hoje”. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 31 dez. 1978b.

JORNAL DA TARDE. “Festival: a estranha fusão de Aysha”. *Jornal da Tarde*, São Paulo, 05 out. 1988.

JORNAL DA TARDE. “O canal do vídeo no Brasil”. *Jornal da Tarde*, São Paulo, set. 1987.

JUNIOR, Gabriel Bastos. “Eder Santos ultrapassa os limites do monitor”. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 13 mar. 1996.

LEMO, Fernando C. “Vídeo-arte: uma história que está começando”. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 26 jun. 1977.

LEMO, Fernando C. “A vídeo-arte em discussão”. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 01 jan. 1978.

MARA, Alberto. “Video-arte em debate: Três artistas se defendem criticando quem os ataca”. *O Globo*, Rio de Janeiro, 11 jun. 1977.

MARTINHO, Teté. “Vídeo: no clima da entrega dos prêmios”. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 16 set. 1987.

MORAIS, Frederico. “Vídeo-arte norte-americana no MAM”. *O Globo*, Rio de Janeiro, 25 jan. 1976a.

MORAIS, Frederico. “A vídeo-arte no Brasil”. *O Globo*, Rio de Janeiro, 29 jan. 1976b.

MORAIS, Frederico. “Vídeo-arte: Revolução cultural ou um título a mais no currículo dos artistas”. *O Globo*, Rio de Janeiro, 29 jan. 1976c.

MORAIS, Frederico. “Video-arte: tempo e contratempo”. *O Globo*, Rio de Janeiro, 10 fev. 1976d.

MORAIS, Frederico. “Uma forma de expressão bem tediosa”. *O Globo*, Rio de Janeiro, 09 dez. 1977.

NERY, Mario. “Daniel Minahan mostra seus trabalhos no Videobrasil”. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 06 out. 1988.

ODRI, Claudio. “Muita fumaça, pouco fogo e nenhum calor”. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 02 set. 1986.

ODRI, Claudio. “Um ensaio geral chamado Videobrasil”. *Gazeta de pinheiros*, São Paulo, 10 set. 1987.

O ESTADO DE S. PAULO. “A obra polêmica da estrela Aysha Quinn”. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 04 out. 1988.

O ESTADO DE S. PAULO. “Câmeras ação. É o V Festival Fotoptica”. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 14 jul. 1987.

O GLOBO. “MAM apresenta arte através de vídeo-tape”. *O Globo*, Rio de Janeiro, 07 out. 1973a.

O GLOBO. “O vídeo pede passagem”. *O Globo*, Rio de Janeiro, 08 set. 1987.

O GLOBO. “Vídeo Arte levou muita gente ao MAM”. *O Globo*, Rio de Janeiro, 08 out. 1973b.

PONTUAL, Roberto. “Presença do vídeo”. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 04 set. 1975a.

PONTUAL, Roberto. “Vídeo-evidente”. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 05 nov. 1975b.

PONTUAL, Roberto. “Vídeo-arte, um novo canal”. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 28 jan. 1976a.

PONTUAL, Roberto. “De fora e de dentro”. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 05 fev. 1976b.

PONTUAL, Roberto. “Vídeo-arte, de Lisboa a Tóquio: Ascensão, apogeu ou queda?”. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 29 mai. 1978.

PRIOLLI, Gabriel. “Amadurecimento dificulta seleção”. *Jornal da Tarde*, São Paulo, 05 out. 1988.

ROMAGNOLI, Luiz Henrique. “Vídeo-arte: A TV contra a TV”. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 31 dez. 1978.

SANTIAGO, Carlos Henrique. “Panorama de arte brasileira reinaugura MAM”. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 23 out. 1995.

_____. “Videoinstalação de Éder Santos é exibida na Holanda”. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 30 abr. 1996.

VÍDEO JORNAL. “Juri popular é a novidade do 5º Festival de Vídeo Brasil”. *Vídeo Jornal*, campinas, jun. 1987.

ZANINI, Walter. “A vídeo arte no seu limiar”. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 23 nov. 1975.

ZANINI, Walter. “Atuação do vídeo”. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 01 jan. 1978.

CATÁLOGOS

I Festival de Vídeo Brasil, 1983.

II Festival Fotoptica - MIS de Vídeo Brasil, 1984.

III Videobrasil, 1985.

IV Videobrasil, 1986.

V Festival Fotoptica Videobrasil, 1987.

VI Festival Fotoptica Videobrasil, 1988.

VII Festival Fotoptica Videobrasil, 1989.

8th Fotoptica International Video Festival, 1990.

9º Festival Internacional Videobrasil, 1992.

10º Videobrasil Festival Internacional de Arte Eletrônica, 1994.

11º Videobrasil Festival Internacional de Arte Eletrônica, 1996.

12º Videobrasil Festival Internacional de Arte Eletrônica, 1998.

13º Videobrasil Festival Internacional de Arte Eletrônica, 2001.

14º Videobrasil Festival Internacional de Arte Eletrônica - Deslocamentos, 2003.

15º Videobrasil Festival Internacional de Arte Eletrônica – Performance, 2005.

16º Festival Internacional de Arte Eletrônica SESC_Videobrasil. – São Paulo: Edições SESC SP, Associação Cultural Videobrasil, 2007. 256 p.

17º. Festival Internacional de Arte Contemporânea SESC_Videobrasil / SESC São Paulo; Associação Cultural Videobrasil; curadoria geral de Solange O. Farkas. – São Paulo: Edições SESC SP, 2011 –. 256 p.: il. fotografias; edição bilíngue (português/inglês).

18º. Festival Internacional de Arte Contemporânea SESC_Videobrasil / SESC São Paulo; Associação Cultural Videobrasil; curadoria geral de Solange O. Farkas. – São Paulo: Edições SESC SP, 2013 –. 256 p.

LUCIANA BRITO GALERIA. *Eder Santos*: Catálogo. São Paulo: Rush Gráfica Editora, 2010. 65 p.

Exposição Rede de Tensão, Paço das Artes - SP, de 29 de maio a 19 de agosto de 2001.

FUNDAÇÃO Bienal De São Paulo. *XII Bienal de São Paulo*: Catálogo. São Paulo: FBSP, outubro/novembro, 1973. 305 p.

FUNDAÇÃO Bienal De São Paulo. *XIII Bienal de São Paulo*: Catálogo. São Paulo: FBSP, outubro/dezembro, 1975. 467 p.

FUNDAÇÃO Bienal De São Paulo. *XIV Bienal Internacional de São Paulo*: Catálogo. São Paulo: FBSP, outubro/dezembro, 1977. 381 p.

FUNDAÇÃO Bienal De São Paulo. *15ª Bienal Internacional de São Paulo*: Catálogo. São Paulo: FBSP, outubro/dezembro, 1979. 309 p.

FUNDAÇÃO Bienal De São Paulo. *23ª Bienal Internacional São Paulo*: Catálogo geral dos participantes. São Paulo: FBSP, outubro/dezembro, 1996a. 348 p.

FUNDAÇÃO Bienal De São Paulo. *Universalis*: Catálogo. São Paulo: FBSP, outubro/dezembro, 1996b. 368 p.

EDER SANTOS - Que fim levaram todas as flores. Museu de Arte Moderna da Bahia: Catálogo. Bahia: MAM, junho, 2008.

REDE de Tensão Bienal 50 anos, Ibirapuera - SP, 24 de maio a 29 de julho de 2001.

VIDEO ART, Institute of Contemporary Art University of Pennsylvania, Philadelphia – Pennsylvania, January 17 to February 28, 1975.

CORRESPONDÊNCIAS

14/08/1975. Carta de Jack Boulton para Woody e Steina Vasulka. Inclusão de um tape na mostra VIDEO ART USA da Bienal de São Paulo. Nova York. Arquivo acessado em: 10/08/2016. Disponível em: <http://www.vasulka.org/archive/ExhFest9/'S'/SaoPaulo.pdf>

SITES CONSULTADOS

<http://site.videobrasil.org.br/> consultado em: 13/08/2015

<http://www.eai.org/> consultado em: 13/08/2015

<http://www.roalonso.net/es/videoarte/videoarte.php> consultado em 25/08/2016

<http://continentevideo.com.ar/> consultado em 25/08/2016

<http://www.bienaldeartesmediales.cl/> consultado em 25/08/2016

VÍDEOS CONSULTADOS

DEPOIMENTO | 30 ANOS | CHRISTINE MELLO. Link de acesso:

<https://vimeo.com/87182266>

DEPOIMENTO | 30 ANOS | EDER SANTOS. Link de acesso: <https://vimeo.com/85397318>

DEPOIMENTO | 30 ANOS | SOLANGE FARKAS. Link de acesso:

<https://vimeo.com/album/2630179/video/87182638>

VB na TV | 30 ANOS | PGM1. Link de acesso: <https://vimeo.com/79307406>

VB na TV | 30 ANOS | PGM2. Link de acesso: <https://vimeo.com/80087344>

VB na TV | 30 ANOS | PGM3. Link de acesso: <https://vimeo.com/80612655>

VB na TV | 30 ANOS | PGM4. Link de acesso: <https://vimeo.com/81202383>

VB na TV | PGM5 | NATUREZA E ESPAÇO: RECONFIGURAÇÕES DO OLHAR. Link de acesso: <https://vimeo.com/81664081>

VB na TV | PGM6 | MEMÓRIA, IDENTIDADE E POLÍTICA. Link de acesso:

<https://vimeo.com/82288482>

VB na TV | PGM7 | IMAGINÁRIOS CONTEMPORÂNEOS. Link de acesso:

<https://vimeo.com/82395847>

ANEXOS

ANEXO I

Cronologia de eventos importantes da videoarte no Brasil (1971-1979) (Nacionais e Internacionais)	
1971	• Primeira experiência datada usando equipamento profissional (tape de uma polegada) por Gabriel Borba Filho e dez alunos – entre eles Artur Matuck -, realizando performances, na Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, São Paulo – SP. Os tapes foram apagados para serem reutilizados pelo instituto. • Nesse ano, Antonio Dias, realizou na Itália o vídeo “<i>The Illustration of Art (Music Piece)</i>”, ao que parece, definitivamente perdido.
1973	• A bailarina Analívia Cordeiro tem a coreografia, M 3x3, gravada pela TV Cultura de São Paulo para um festival em Edimburgo. Originalmente foi filmada em uma câmera 16mm, e depois convertida para vídeo. Está conservado e acessível para exibição até a atualidade. • Regina Cornwell traz uma mostra de vídeos dos EUA de 17 artistas norte-americanos para a XII Bienal Internacional de São Paulo, que não puderam ser exibidos por falta de recursos técnicos. • O MAC exibiu a documentação filmada pela TV 2 Cultura do “Passeio Sociológico pelo Brooklin”, em que registra a ação do artista multimídia francês Fred Forest – que viera para a XII Bienal de São Paulo -, acompanhado de artistas e estudantes. • Os suíços Gerald Minkoff e Jean Otth – que também vieram para a XII Bienal – mostraram trabalhos envolvendo o vídeo. Minkoff mostrou vídeos em ambientes privados e Otth levou fotos de seus vídeos que foram expostas pelo MAC, essa segunda ação foi seguida de debates sobre o suporte. • O Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro realizou a mostra “Video Arte Show” do artista brasileiro Carlos Borda, no dia 07 de outubro. Borda havia acabado de voltar dos Estados Unidos, e trouxera consigo, além de nove aparelhos para montagem do “show”, três vídeo-filmes (como eram nomeados

	nos jornais) para a exibição, eram eles: “Performances”, “Hoje eu me vi no VT” e “Subway New York City”. • Ângelo de Aquino faz trabalhos pioneiros da videoarte no Brasil. Rio de Janeiro – RJ.
1974	• Sob convite de Walter Zanini para expor na mostra internacional “<i>Video Art</i>”, que aconteceria no ano seguinte, organizada por Suzanne Delehanty, no Instituto de Arte Contemporânea da Universidade da Pensilvânia, na Filadélfia, quatro artistas conceituais do Rio de Janeiro, Anna Bella Geiger, Fernando Cocchiarale, Ivens Machado e Sônia Andrade, produzem vídeos com câmera emprestada de Jom Tob Azulay. • Os artistas acima, com acréscimo de Ângelo de Aquino, tiveram seus vídeos exibidos na “8ª Jovem Arte Contemporânea” do MAC-USP. • O artista brasileiro Antonio Dias, residente na Itália, participa da “<i>8 Jours Video au Musée des Arts Décoratifs</i>”, em Paris, na França.
1975	• Os artistas brasileiros Anna Bella Geiger, Fernando Cocchiarale, Ivens Machado, Sônia Andrade e Antonio Dias, participam da mostra internacional “<i>Video Art</i>”, que aconteceu no Instituto de Arte Contemporânea da Universidade da Pensilvânia, Filadélfia. • Ângelo de Aquino participa do “<i>Rencontre Internationale Ouverte de Video</i>”, organizado pelo Centro de Arte y Comunicación (CAYC), Buenos Aires, Argentina. A mostra aconteceu no <i>Espace Pierre Cardin</i>, em Paris, França. • Ângelo de Aquino e Antonio Dias participam do “<i>Third International Open Encounter on Video</i>”, organizado pelo Centro de Arte y Comunicación (CAYC), Buenos Aires, Argentina. A mostra aconteceu na <i>Galleria Civica D’Arte Moderna, Palazzo del Diamanti</i>, Ferrara, Itália. • “Exibição de Vídeo de Artistas do Rio de Janeiro”, participação: Anna Bella Geiger, Ivens Machado e Ângelo de Aquino. MAC-USP, São Paulo, SP. • “1ª Mostra de Arte Experimental de Filmes Super-8, Audiovisual e Videotape. Galeria Maison de France, Rio de Janeiro. Participação de Anna Bella Geiger. • “<i>Fourth International Open Encounter on Video</i>”, CAYC, Buenos Aires, Argentina Participam: Sônia Andrade, Regina Vater e Anna Bella Geiger.

	• “XIII Bienal Internacional de São Paulo”, apresentação da mostra <i>Video Art USA</i>, participação: Vito Acconci, Eleanor Antin, John Baldessari, Lynda Benglis, Jim Byrne, Peter Campus, Douglas Davis, Ed Emshwiller, Terry Fox, Frank Gillette, Martha Haslanger, Nancy Holt, Joan Jonas, Allan Kaprow, Beryl Korot, Ira Schneider, Paul Kos, Ernie Kovacs, Richard Landry, Les Levine, Andy Mann, Philip Morton, Bruce Nauman, Dennis Oppenheim, Nam June Paik, Richard Serra, Keith Sonnier, Skip Sweeney, Billy Adler, John Margolies, Steina Vasulka, Woody Vasulka, Bill Viola, Andy Warhol e William Wegman. • “XIII Bienal Internacional de São Paulo”, a delegação japonesa traz vídeos de dois videomakers japoneses, Keigo Yamamoto e Katsuhiro Yamaguchi.
1976	• “<i>Video Art USA</i>”, com a presença de 32 artistas, os mesmos presentes na XIII Bienal de São Paulo. MAM-RJ, Rio de Janeiro – RJ. • “<i>Modern Art in Brazil</i>” – organização do grupo brasileiro: Walter Zanini. Participação: Anna Bella Geiger, Julio Plaza, Regina Silveira, Cildo Meireles, Artur Barrio, Gabriel Borba, Artur Matuck, Marcelo Nitsche, José Roberto Aguilar, Paulo Herkenhoff, Ivens Machado, Bené Fonteles, entre outros. Fotografias, textos, diapositivos, silk-screen, filmes 16mm e super-8, videoteipes. Esta mostra circulou por várias universidades norte-americanas. <i>Kresge Art Center Gallery</i> da Universidade de Michigan, USA. • “Multi-Media II”, participação: Amélia Toledo, Ângelo de Aquino, Julio Plaza, Peter Vogel, Regina Silveira, Klaus Groh, entre outros. MAC-USP, São Paulo – SP. A mostra coletiva apresentou propostas dentro de linguagens conceituais, não se sabe quais artistas expuseram em vídeo. • “<i>I Concetuali di Rio</i>”, participação: Anna Bella Geiger, Fernando Cocchiarale, Miriam Danowski, Paulo Herkenhoff, Letícia Parente, Ana Vitória Mussi e Sônia Andrade. Centri d’arte e cultura Brandalle, Savona, Itália. • O MAC/USP inaugura seu Setor de Vídeo - Carmela Gross, Donato Ferrari, Gabriel Borba Filho, Gastão de Magalhães, Júlio Plaza, Marcelo Nitsche e Regina Silveira realizam trabalhos em vídeo. • “<i>Mostra Internationale Video Dagen</i>”. International Cultural Centrum, Antuérpia/Bélgica. As inscrições dos artistas brasileiros foram realizadas no MAC-USP.

1977	• Criado o Espaço A e B no MAC/USP para apresentação das diversas linguagens de vanguarda (arte em processo, performances e apresentações de arte conceitual). • “Encontro Internacional de Vídeo”, participação: José Roberto Aguilar, Sônia Andrade, Ângelo de Aquino, Anna Bella Geiger, Paulo Herkenhoff, entre outros. Museu de Arte Contemporânea, Caracas, Venezuela. • “<i>Video – Seventh International Open Encounter</i>”, participação: José Roberto Aguilar, Ângelo de Aquino, Letícia Parente, Paulo Herkenhoff, Regina Vater, Miriam Danowski, entre outros. <i>Fundación Joan Miró</i>, Barcelona, Espanha. • “7 artistas do vídeo”, participação: Anna Bella Geiger, Fernando Cocchiarale, Ivens Machado, Letícia Parente, Miriam Danowski, Paulo Herkenhoff e Sônia Andrade. Espaço B, MAC-USP, São Paulo – SP. • “<i>8ª International de Video Art Festival</i>”, participação: Ângelo de Aquino, Anna Bella Geiger, Letícia Parente, Paulo Herkenhoff e Regina Vater. Lima, Peru. • “José Roberto Aguilar e Gabriel Borba” exibem vídeos no Espaço B, MAC-USP. • “8 vídeos de Sônia Andrade” exibidos pelo Espaço B, MAC-USP. • “Rita Moreira e Norma Bahia” exibem vídeos no Espaço B, MAC-USP. • “Vídeos canadenses”, participação: Robert Hamon, Colin Campbell, Don Druick, Lisa Steele, Al Razutis e Noel Harding. Espaço B, MAC-USP, São Paulo – SP. Essa mostra foi seguida por uma conferência de Peggy Galé, curadora de VT de duas universidades canadenses, que estava no Brasil na condição de comissária do Canadá para a Bienal de São Paulo. • “Vídeo MAC”, participação: Carmela Gross, Gabriel Borba, Ivens Machado, José Roberto Aguilar, Letícia Parente, Sônia Andrade, Flávio Pons, Gastão de Magalhães, Julio Plaza, Liliane Soffer, Milon Lanna, Regina Silveira e Marcelo Nitsche. MAC-USP, São Paulo – SP.
1978	• “O que é Arte? São Paulo Responde”, individual de Regina Vater, desenho, gravura, foto, livro, super-8 e videoarte, Galeria de Arte Global, SP. • “Mostra Internacional Videoarte”, SP.

	• “I Encontro Internacional de Vídeo-Arte de São Paulo”, com texto de Walter Zanini, MIS. Os brasileiros que integraram a mostra foram: Anna Bella Geiger, Antônio Carlos Pipoca Rebesco, Bill Martinez, Carmela Gross, Donato Ferrari, Fernando Cocchiarale, Gastão de Magalhães, Geraldo Mello, Helena C. Bueno e Adelino S. Abreu (produziram juntos), Julio Plaza, Letícia Parente, Liliane Soffer, Luiz Antônio M. Simões de Carvalho, Luiz Gleiser, Marcelo Nitsche, Marcelo Espinosa, Miriam Danowski, Paulo Herkenhoff, Regina Silveira, Regina Vater, Rita Moreira e Norma Bahia (expuseram juntas), Roberta Miller e Roberto Sandoval.
1979	• “Multimedia Internacional”, ECA/USP, SP. Organização: Walter Zanini. • Opera do Terceiro Mundo realizada por José Roberto Aguilar, no Centro Pompidou, Paris - vídeo e performance.

ANEXO II

Festivais e Mostras de Vídeo no Brasil criados nos anos 1980⁸¹	
Ano de Criação	Descrição
1982	• 1ª Mostra Nacional de Vídeo (MASP - SP, nov.)
1983	• 1º Vídeo Rio (Centro Cultural Cândido Mendes, RJ - Jan.) • 1ª Mostra de Vídeo de Curitiba (Fundação Cultural de Curitiba, PR - Jun.) • 1ª Mostra de Vídeo de Santo André (Auditório do Centro Cívico, Sto. André - SP - Mar.) • 1ª Mostra de Vídeo Florianópolis (Fundação Cultural, Florianópolis - SC - Abr.) • 1º Vídeo Santos (Clube XV, Santos - SP - Jun.) • 1º Festival Nacional de Vídeo (Sem mais informações) • 1º Festival de Vídeo Brasil (Museu da Imagem e do Som, SP – 08 a 14 de agosto)
1984	• 1ª Mostra de Vídeo (Cuiabá - MT) • 1ª Mostra de Vídeo Araraquara (Araraquara - SP)
1985	• 1ª Semana do Vídeo Independente (UERJ, Rio de Janeiro - RJ)

⁸¹De acordo com pesquisa realizada pela autora em catálogos do Festival Videobrasil e pela presença das produtoras citadas nesses festivais.

ANEXO III

Festival Videobrasil – Mostra Competitiva (1983-2011)⁸²

Edição do Festival/ano	Nº de obras inscritas	Nº de obras selecionadas	Nº de artistas
1º Festival Videobrasil/1983	78, sendo 29 VHS e 49 U-Matic	36, sendo 7 VHS e 29 U-Matic	-
2º Festival Videobrasil/1984	120	60	71
3º Festival Videobrasil/1985	96	50	-
4º Festival Videobrasil/1986	192	40	-
5º Festival Videobrasil/1987	223	50	71
6º Festival Videobrasil/1988	174, sendo 87 VHS e 87 U-Matic	35, sendo 13 VHS e 22 U-Matic	46
7º Festival Videobrasil/1989	160	41	57
8º Festival Videobrasil/1990	200	32	-
9º Festival Videobrasil/1992	304	45	-
10º Festival Videobrasil/1994	239	37	45
11º Festival Videobrasil/1996	438	69	72
12º Festival Videobrasil/1998	Mais de 400 (site não especifica exatamente)	58 vídeos e 12 CD-ROMs	-
13º Festival Videobrasil/2001	644	100 vídeos, 18 CD-ROMs e 17 de Webart	-
14º Festival Videobrasil/2003	765	97 vídeos, CD-Roms e Webart	-
15º Festival Videobrasil/2005	652	130	-
16º Festival Videobrasil/2007	791	66	-
17º Festival Videobrasil/2011	1295	101	-

⁸² Pesquisa baseada em dados divulgados pelo livro “Videobrasil: Três décadas de vídeo, arte, encontros e transformações” (2015) e pelo site: <http://site.videobrasil.org.br/>.

ANEXO IV

Festival Videobrasil – Júri (1983-2011)⁸³

Edição do Festival/ano	Júri
1º Festival Videobrasil/1983	Cândido José Mendes de Almeida, Gabriel Priolli, Henrique de Macedo, José Joffily, Moracy de Oliveira, Walter George Durst, Walter Lima Jr.
2º Festival Videobrasil/1984	Aloysio Raulino, Arrigo Barnabé, Candido José Mendes de Almeida, Enio Mainardi, Goulart de Andrade, Henrique de Macedo, Inácio Araújo, Ivan Isola, João Clodomiro do Carmo, Josias Silveira, Leon Cakoff, Marcelo Rubens Paiva, Moracy de Oliveira, Rubens Ewald Filho, Walter George Durst.
3º Festival Videobrasil/1985	Beth Carmona, Carlos Lombardi, Fernando Faro, Flavio Bitelman, Isabel Silva, Josias Silveira, Luis Fernando Santoro, Rubens Ewald Filho, Walcyrr Carrasco, Walter George Durst.
4º Festival Videobrasil/1986	Cândido José Mendes de Almeida, Décio Pignatari, Marcos Gaiarsa, Sylvio Back, Tetê Vasconcelos, Walter George Durst.
5º Festival Videobrasil/1987	Antonio Calmon, Guilherme Lisboa, João Paulo de Carvalho, Lauro César Muniz, Walter Clark.
6º Festival Videobrasil/1988	José Roberto Aguilar, Marcelo Machado, Maria Elizabeth Ferreira, Ricardo Waddington, Selmo Leisgold, Vinicius Viana.
7º Festival Videobrasil/1989	Dennis Carvalho, Doc Comparato, Isa Castro, Patrícia Travassos, Ricardo Nauenberg, Ricardo Van Steen, Tadeu Jungle.
8º Festival Videobrasil/1990	Arlindo Machado, Augusto Gongorra, Carlos Trilnick, Jean-Marie Duhard, Jill Scott.
9º Festival Videobrasil/1992	Jérôme Lefdup, José Ramón Pérez Ornia, Julien Temple, Marcello Dantas, Peter Callas.
10º Festival Videobrasil/1994	Christine Van Assche, Jorge La Ferla, Marcelo Tas, Michael Mazière, Tom Van Vliet.
11º Festival Videobrasil/1996	Dorine Mignot, Eddie Berg, Eder Santos, John Gillies, Lori Zippay.
12º Festival Videobrasil/1998	David Larcher, Jean-Jacques Benhamou, Sandra Kogut, Steve Seid.
13º Festival Videobrasil/2001	Gilbertto Prado, José-Carlos Mariátegui, Príamo Lozada.
14º Festival Videobrasil/2003	Christine Tohme, Frédéric Papon, Katia Canton, Rodrigo Alonso.
15º Festival Videobrasil/2005	Marcos Moraes, Sergio Edelsztein, Ximena Cuevas.

⁸³ Devido a incongruências entre catálogos e livro de retrospectiva de trinta anos do festival, nos pautamos aqui somente no segundo, por ser uma versão mais recente que julgamos ser a mais correta. In: VIDEOBRASIL, Associação Cultural; SESC SP, Serviço Social do Comércio. *Videobrasil: Três décadas de vídeo, arte, encontros e transformações*. São Paulo: Sesc SP: Videobrasil, 2015.

16º Festival Videobrasil/2007	Berta Sichel, Daniela Bousso, David Cranswick, Jean-Paul Fargier, Martin Mhando.
17º Festival Videobrasil/2011	Agustín Pérez Rubio, Bisi Silva, Gabriela Salgado, Raquel Schwartz, Rodrigo Moura.