

IS Working Papers

3.ª Série, N.º 67

A videoarte no Brasil: uma perspectiva histórica

Thamara Venâncio de Almeida

Porto, maio de 2018

A videoarte no Brasil: uma perspectiva histórica

Thamara Venâncio de Almeida

Instituto de Artes e Design, Universidade Federal de Juiz de Fora, Brasil

E-mail: thamaravenancio@live.com

Submetido para avaliação: março de 2018/ Aprovado para publicação: maio de 2018

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 conceitualização do termo no contexto em que estava envolvido de forma a apresentar a história dessa atividade no Brasil. O estudo procura estabelecer 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.

Palavras-chave: Videoarte, arte contemporânea, Brasil.

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.

Keywords: Videoart, contemporary art, Brazil.

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.

Reflexões acerca da videoarte e seu processo de consolidação no Brasil: a década de 1970

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: 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 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 vídeo-performance (Mello, 2008: 144).

Nessas vídeo-performances, 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, 2009^a: 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 1
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: 44).

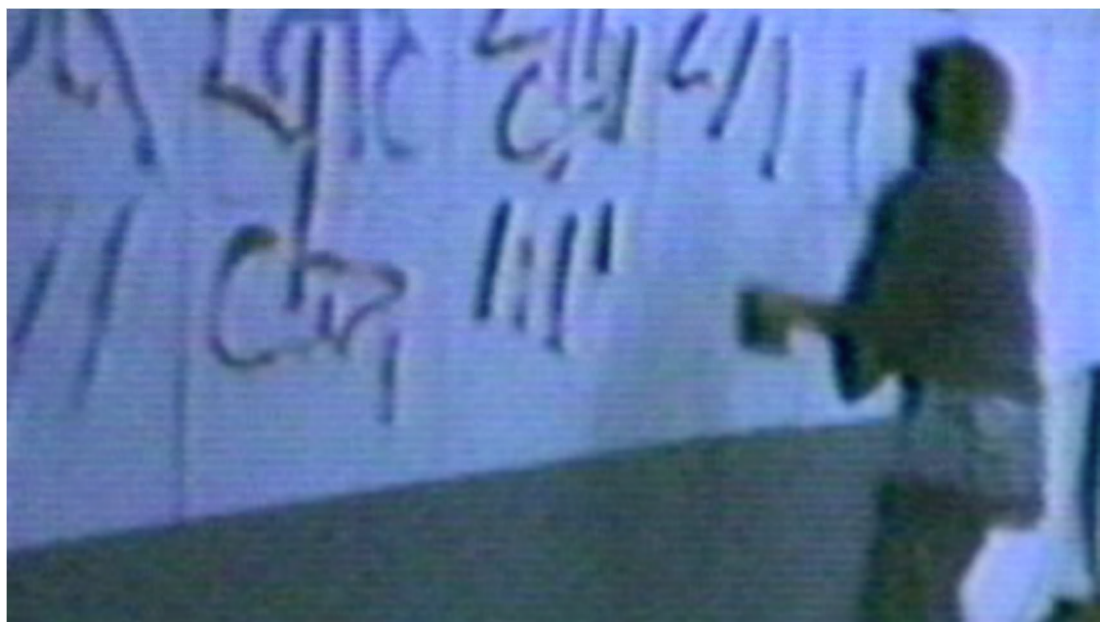
Outra quebra de convenções em relação à televisão, acontece também no vídeo “Versus” (1974), de Ivens Machado, em que há a presença de dois sujeitos, um deles sendo o próprio artista. Frente à postura estática de ambos, posicionados lado a lado, a câmera se movimenta rapidamente da direita para a esquerda, 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 2

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: 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 quarenta anos (Dubois, 2009: 188).

A década posterior, os anos 1980, evidenciou-se como um período fértil para a produção em vídeo, 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).

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 vídeo-instalações, um percurso profícuo nas produções de videoarte brasileira (Rush, 2006; Mello, 2008; Dubois, 2009).

De acordo com Christine Mello, a vídeo-instalação:

[...] 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 vídeo-instalação integra a busca da arte de reorganização do espaço sensório (Mello, 2008: 169).

Ainda conforme a autora, a vídeo-instalação 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 vídeo-esculturas, 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 na década de 1970 e que servirão de antemão para trabalhar seu desenvolvimento como suporte artístico.

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 Iorque, 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: 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: 39). No Brasil, alguns espaços e exposições¹ 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 reprodutíveis, 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: 35).

Desde 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 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

¹ 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.

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: 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 ready-made. 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: 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 artistas² daqui privilegiavam

² Como é o caso de Anna Bella Geiger, Artur Barrio, Antonio Manuel e Cildo Meireles.

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: 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. (Moraes, 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 desconsolo dos marchands) não constituíam objetos vendáveis, mas possíveis circuitos de informação (Costa, 2007: 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 an”, 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 médias 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: 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 ideias 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: 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: 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 videotape só viria a surgir em 1960³, 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 telenovelas⁴, em 1963 (Priolli, 1985). Conforme Sérgio Mattos:

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: 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: 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.

³ Já em outros países há uma discrepância em seu surgimento, seria 1952 segundo algumas fontes, e 1956, segundo outras (Machado, 1990).

⁴ 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).

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 promovidos pelo governo, num período de expansão do capitalismo brasileiro. Foram criadas nesse período, várias medidas legais, como leis, decretos e decretos-lei, a fim 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: 8).

Com isso, as políticas governamentais favoreceram o monopólio de compra de aparelhos, videotapes, 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: 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, a fim 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 Iorque, o alemão Wolf Wostell, produz *TVBurying*, na exposição *Television Décollage* 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: 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 aliados dos meios de produção e que, na melhor das hipóteses, só podiam contar com gravadores e câmeras de precária resolução” (Machado, 1985: 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 micro-televisão. Nem por isso se pode dizer que o conjunto dos trabalhos que aqui foram realizados seja menos inspirado ou menos contundente (Machado, 1985: 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: 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).

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 surgiram 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 ideia para ser um 'suporte de ideias' possível aos artistas (Aguiar, 2007: 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: 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: 237).

Forest participava da XII Bienal de São Paulo, no segmento de Arte e Comunicação que fora proposto e organizado por Vilém Flusser⁵, 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: 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 videotapes não puderam ser exibidos por falta de recursos técnicos (COSTA, 2007). No entanto, em uma pesquisa recente realizada nos arquivos

⁵ 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, ver Mendes (2008).

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: 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: 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 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 Geiger⁶ 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.

⁶ Anna 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.

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 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: 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

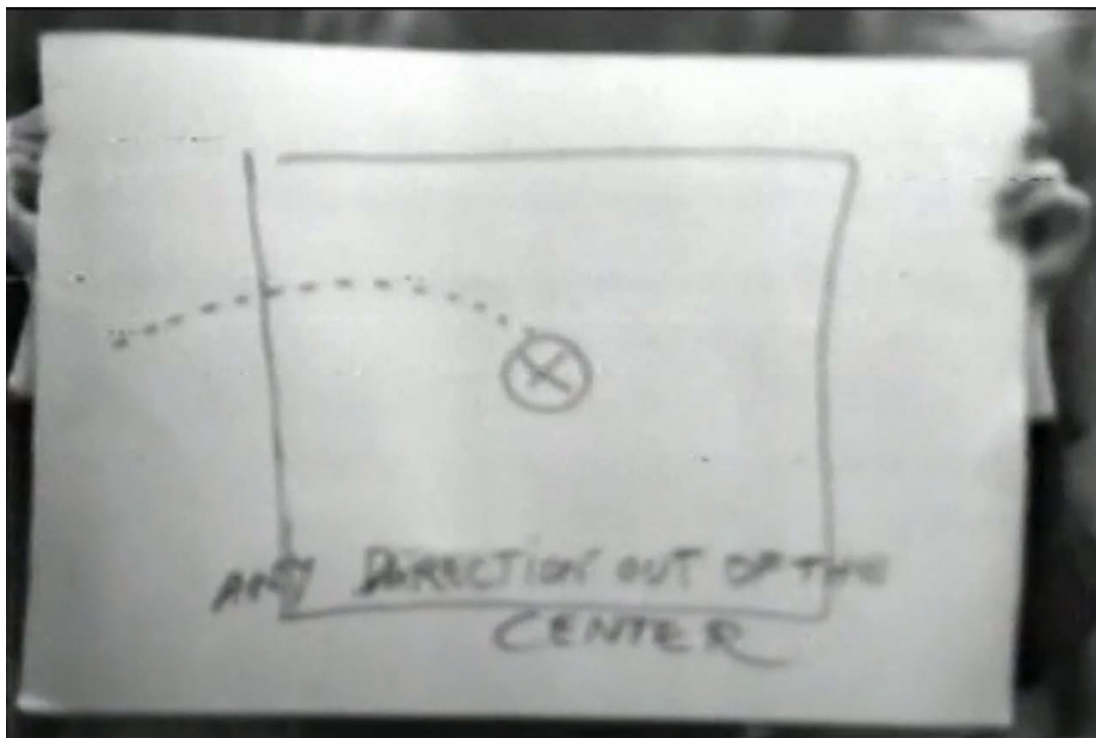


Fonte: Print do vídeo <http://www.vdb.org/titles/centers>.

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 center”⁷.

⁷ Tradução livre da autora: “Qualquer direção para fora do centro”.

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: 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 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: 77).

Rosalind Krauss (2008), analisando obras de vídeo-artistas 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: 146). Como nos EUA, as produções daqui envolvem em maior parte o confronto do corpo do artista com a câmera, constituindo-se basicamente de vídeo-performances. 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 incluídos na 8ª Jovem Arte Contemporânea, organizada por Zanini no MACUSP. 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 partir 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 Cincinnati⁸, Chicago⁹ e Hartford¹⁰. 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. All of them have sound, and the interferences in Cocchiarale's Works are on purpose. The tape operator Jom Tob Azulay made a good work¹¹ (Zanini apud Aguiar, 2007: 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*

⁸ No The Contemporary Arts Center, de 20 de março a 30 de maio de 1975.

⁹ No The Museum of Contemporary Art, de 28 de junho a 31 de agosto de 1975.

¹⁰ No Wadsworth Atheneum, de 17 de setembro a 2 de novembro de 1975.

¹¹ 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 Cocchiarale, Sônia Andrade e Ângelo de Aquino. Todas elas têm som, e as interferências nas obras de Cocchiarale são propositalmente. O operador de câmera Jom Tob Azulay fez um bom trabalho”.

the use of multimedia (rat music and banana for two)". No entanto, o artista enviara o videoteipe 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 videoarte. Ele funcionou como um instigador, um provocador. Mesmo sabendo que não tínhamos equipamento, passou o convite adiante, como uma provocação" (Costa, 2007: 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 Videobrasil, 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 equipas de produção de vídeo e dava apoio a produções eletrônicas. O mais importante para o intercâmbio e a troca com outros países foram os "*Encuentros Internacionales de vídeo*" promovidos pelo CAYC, entre 1974 e 1978¹², 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 35¹³, e Walter Zanini (1975) enfatiza essa Bienal

¹² Os 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

¹³ 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,

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:

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: 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

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 (1975)

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: 142).

Apesar de os artistas brasileiros terem organizado um abaixo-assinado que compromettesse o júri¹⁴ 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 Júri 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 de valor extraordinário à XIII Bienal Internacional (Fundação Bienal de São Paulo, 1975: 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 Katsuhiko 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.

¹⁴ O júri era composto por: Werner Schmalenbach (Alemanha), Rafael Squirru (Argentina), Jean Dominique Rey (França), Fernando Gamboa (México) e Paulo Mendes de Almeida (Brasil).

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: 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 pelas 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 Bienal¹⁵, 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 vídeo-performance.

¹⁵ Link de acesso para a informação: <http://www.bienal.org.br/post.php?i=267>.

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 Leticia 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 vídeo-performance “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.

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 vídeo-performance “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 vai 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.

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 Berch¹⁶, 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 equipa 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 MACUSP. 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

¹⁶ 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: 112).

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.

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 funcionamento¹⁷, 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 se haviam 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

¹⁷ 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.

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 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 Aguilar, 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 vídeo-makers canadenses¹⁸. Essa segunda mostra foi seguida por uma conferência de Peggy Galé, curadora de VT de duas universidades canadenses, que estava no Brasil na condição

¹⁸ Robert Hamon, Colin Campbell, Don Druick, Lisa Steele, Al Razutis e Noel Harding.

de comissária do Canadá para a Bienal de São Paulo (Aguilar, 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.

A XIV Bienal Internacional de São Paulo (1977), sofreu, de acordo com o então presidente Oscar P. Landmann, alterações radicais¹⁹, 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 temas²⁰, um dedicado, em específico, à videoarte. O setor destinado às proposições em videoarte contou com doze obras ao todo, de seis artistas canadenses²¹, dois brasileiros, uma espanhola²², dois suecos²³ e um colombiano²⁴. 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”²⁵ (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).

¹⁹ O fundador e presidente perpétuo, Francisco Matarazzo Sobrinho, ou Ciccilo Matarazzo, havia falecido em 16 de abril desse ano.

²⁰ 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.

²¹ 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).

²² Elvira Alfageme (exibiu uma obra).

²³ Genevieve Calame e Patrick Goetelen (exibiram uma obra em co-autoria).

²⁴ Luis Alfredo Sanchez Crespo (exibiu uma obra).

²⁵ 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.

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 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: 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 artistas²⁶. 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

²⁶ 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.

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).

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”.

Os 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 videotape —, 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 videotapes 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 criatividades. 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 videotape, 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 médias, 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 videotape 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 videotape 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 descontrainda ou à vontade com que vemos TV em casa (Moraes, 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 Cocchiarella. 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 Moraes, 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 videoarte, 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 videoarte partiram para soluções 'escultóricas' ou ambientais, envolvendo outras mídias (audiovisuais 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”²⁷, 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: 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 videoarte 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

²⁷ “Do corpo à terra” aconteceu entre os dias 17 e 21 de abril de 1970 no espaço do Parque Municipal de Belo Horizonte.

empregados pelo Setor de Vídeo do MACUSP, 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. 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 ideia 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 Cocchiarale também expõe a sua opinião:

- A crítica a videoarte é mal feita, porque reduz essa manifestação a uma concepção somente formal. [...] No entanto a crítica que eles fazem aquilo que considera importação de modelo, passa por uma abordagem formalista. Então há uma contradição, porque eu me defino brasileiro porque minha temática o é. A videoarte 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: 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: 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 da videocassete (Mello, 2008).

Referências

- Aguiar, C. A. (2007). *Videoarte no MAC-USP: o suporte de idéias nos anos 1970*. São Paulo: Universidade de São Paulo. Dissertação de mestrado em Estética e História da Arte.
- Alambert, Francisco & Canhête, P. (2004). *Bienais de São Paulo: da era do museu à era dos curadores*. São Paulo: Boitempo Editorial.
- Alonso, R (2008). Hacia una genealogía del videoarte argentino. In Baigorri, L (Org.), *Video em Latinoamérica: Una historia crítica*. Madrid: Brumaria.
- Amarante, L. (1989). *As Bienais de São Paulo: 1951 a 1987*. São Paulo: Projeto.
- Bittencourt, F. (1975, 24 de janeiro). A obra aberta de Frederico Moraes. *Tribuna da Imprensa*.
- Cocchiarale, F. (2007). Primórdios da videoarte no Brasil. In *Made in Brasil: Três décadas do vídeo brasileiro* (pp. 61-68). São Paulo: Ed. Iluminuras.
- Costa, C. T. da. (1977, 11 de setembro). Vídeo no MAC. *Folha de S. Paulo*.
- Costa, L. C. (2007). Videoarte no MAC. In *Made in Brasil: Três décadas do vídeo brasileiro* (pp. 69-73). São Paulo: Ed. Iluminuras.
- Costa, L. C. (2009a). Uma questão de registro. In *Dispositivos de registro na arte contemporânea*. Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria/FAPERJ.
- Duarte, P. S. (2006). Anos 70 – a arte além da retina. In AA.VV, *Anos 70: Trajetórias* (pp. 133-145). São Paulo: Iluminuras/Itaú Cultural.
- Dubois, P. (2009). Um “efeito cinema” na arte contemporânea. In Costa, L. C. (org.), *Dispositivos de registro na arte contemporânea*. Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria / FAPERJ.
- Freire, C. (1999). *Poéticas do Processo: Arte Conceitual no museu*. São Paulo: Editoras Iluminuras.
- Freire, C. (Org.) (2013). *Walter Zanini: Escrituras críticas*. São Paulo: Ed. Annablume/MAC-USP.
- Fundação Bienal De São Paulo (1973). *XII Bienal de São Paulo: Catálogo*. São Paulo: FBSP.
- Fundação Bienal De São Paulo (1975). *XIII Bienal de São Paulo: Catálogo*. São Paulo: FBSP.
- Fundação Bienal De São Paulo (1977). *XIV Bienal Internacional de São Paulo: Catálogo*. São Paulo: FBSP.
- Fundação Bienal De São Paulo (1979). *15ª Bienal Internacional de São Paulo: Catálogo*. São Paulo: FBSP.

Geiger, A. B. (2007). Anna Bella Geiger: Um depoimento. In *Made in Brasil: Três décadas do vídeo brasileiro* (pp. 75-80). São Paulo: Ed. Iluminuras.

III Videobrasil (1985).

Jaremtchuk, D. (2007). *Anna Bella Geiger: passagens conceituais*. São Paulo: Edusp / Belo Horizonte: C/ Arte.

Kosuth, J. (2009). A arte depois da Filosofia. In Cotrim, C. & Ferreira, G. (Orgs.), *Escritos de Artista: Anos 60/70* (pp. 210-234). Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor.

Leal, P. M. V. (2009). 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* (pp. 1-18). Fortaleza: Unifor.

LeWitt, S. (2009). Parágrafos sobre Arte Conceitual. In Cotrim, C. & Ferreira, G. (Orgs.), *Escritos de Artista: Anos 60/70* (pp. 176-181). Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor.

Lippard, L. R. (1997). *Six years: The dematerialization of the art object from 1966 to 1972*. Berkeley: University of California Press.

Machado, A. (1990). *A arte do vídeo*. São Paulo: Editora Brasiliense.

Machado, A. (1997) *Pré-cinemas & pós-cinemas*. São Paulo: Papirus

Machado, A. (2007). *Arte e mídia*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor.

Machado, A. Notas sobre uma televisão secreta. In: *Televisão & Vídeo*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1985. pp. 53-75

Maciel, K. & Rezende, R. (2013). *Poesia e videoarte*. Rio de Janeiro: Editora Circuito/FUNARTE.

Mara, A. (1977, 11 de junho). Video-arte em debate: Três artistas se defendem criticando quem os ataca. *O Globo*.

Mari, M. (2012). Frederico Moraes: a crise da vanguarda construtiva no Brasil (1960-70). *Revista Palíndromo*, 4(8), 83-98.

Mattos, S. (2002). *História da televisão brasileira: uma visão econômica, social e política*. Petrópolis: Editora Vozes.

Mello, C. (2008). *Extremidades do vídeo*. São Paulo: Ed. Senac.

Mendes, R. (2008). Bienal de São Paulo 1973: Flusser como curador: uma experiência inclusa. *Revista Ghrebbh*, 1(11).

Moraes, F. (1975). *Artes plásticas: a crise da hora atual*. Rio de Janeiro: Editora Paz e Terra.

Moraes, F. (1976b, 29 de janeiro). A vídeo-arte no Brasil. *O Globo*.

Morais, F. (1976c, 29 de janeiro). Vídeo-arte: Revolução cultural ou um título a mais no currículo dos artistas. *O Globo*.

Morais, F. (1977, 9 de dezembro). Uma forma de expressão bem tediosa. *O Globo*.

O Estado de S. Paulo (1978, 14 de julho). Câmeras ação. É o V Festival Fotoptica. *O Estado de S. Paulo*.

O Globo (1973a, 7 de outubro). MAM apresenta arte através de vídeo-tape". *O Globo*.

O Globo (1973b, 8 de outubro). Vídeo Arte levou muita gente ao MAM. *O Globo*.

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

Priolli, G. (1988, 5 de outubro). Amadurecimento dificulta seleção. *Jornal da Tarde*.

Priolli, G. (2015). Mil telas e centenas de canais depois. In *VIDEOBRASIL* (pp. 44-49), Associação Cultural; SESC SP, Serviço Social do Comércio.

Romagnoli, L H. (1978, 31 de dezembro). Video-arte: A TV contra a TV. *Jornal do Brasil*.

Rush, M. (2006). *Novas mídias na arte contemporânea*. São Paulo: Martins Fontes.

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

Zanini, W. (1978). Vídeo-arte: uma poética aberta. In *Encontro Internacional de Videoarte* (pp. 1-13), São Paulo: Catálogo.

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

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

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 Iorque. Arquivo acessado em: 10/08/2016. Disponível em: <http://www.vasulka.org/archive/ExhFest9/'S'/SaoPaulo.pdf>

IS Working Papers

3.^a Série/3rd Series

Editora/Editor: Paula Guerra

Comissão Científica/ Scientific Committee: João Queirós, Maria Manuela Mendes, Sofia Cruz

Uma publicação seriada *online* do
Instituto de Sociologia da Universidade do Porto
Unidade de I&D 727 da Fundação para a Ciência e a Tecnologia

IS Working Papers are an online sequential publication of the
Institute of Sociology of the University of Porto
R&D Unit 727 of the Foundation for Science and Technology

Disponível em/Available on: http://isociologia.pt/publicacoes_workingpapers.aspx
ISSN: 1647-9424

IS Working Paper N.º 67

Título/Title

“A videoarte no Brasil: uma perspetiva histórica”

Autora/Author

Thamara Venâncio de Almeida

A autora, titular dos direitos desta obra, publica-a nos termos da licença Creative Commons
“Atribuição – Uso Não Comercial – Partilha” nos Mesmos Termos 2.5 Portugal
(cf. <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/2.5/pt/>).