

Paradoxos da historiografia e crítica da videoarte no Brasil

Paradoxes in the historiography and critical discourse on video art in Brazil

Mario Caillaux Oliveira

Universidade de Brasília, Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Brasília, DF, Brasil

Resumo

O artigo propõe uma reflexão crítica sobre a historiografia da videoarte no Brasil, no campo da arte contemporânea, questionando as divisões estabelecidas com base nos suportes tecnológicos utilizados pelos artistas. A partir de uma revisão bibliográfica e análise crítica, busca-se problematizar os discursos cristalizados que tratam a videoarte como uma linguagem autônoma e, assim, acabam por desconsiderar a multiplicidade de outras práticas com imagens em movimento também adotadas por artistas visuais. O texto aponta alguns paradoxos da crítica e da história da arte, que procuram ao mesmo tempo afirmar a autonomia e desmaterialização dessas obras, enquanto também as classificam e as separam rigidamente de acordo com os meios utilizados para sua produção e/ou exibição. Dessa forma, o artigo defende a ampliação da historiografia da arte brasileira, superando a centralidade do suporte em favor de uma abordagem mais abrangente dessas práticas da arte contemporânea brasileira.

Palavras-chave: Videoarte. Imagens em Movimento. Conceitualismo. Arte Contemporânea Brasileira.

Abstract

This article proposes a critical reflection on the historiography of video art in Brazil, interrogating the categorical divisions established on the basis of the material and technological supports employed in the production of the works. Through a bibliographic review and critical analysis, the study seeks to problematize the crystallized discourses that frame video art as an autonomous language, thereby disregarding the multiplicity of other moving image practices likewise adopted by visual artists. The text highlights certain paradoxes within art criticism and historiography, which simultaneously attempt to affirm the autonomy and dematerialization of these works, while also classifying and rigidly separating them according to the medium used for their production and/or exhibition. Thus, the article advocates for an expanded historiography of Brazilian art, moving beyond the centrality of medium in favor of a broader approach to these practices within contemporary Brazilian art.

Keywords: Video Art. Moving Images. Conceptualism. Brazilian Contemporary Art.

A política das artes e a construção de uma narrativa crítica sobre as imagens em movimento

Walter Zanini, no artigo *Videoarte: uma poética aberta*, termina o seu texto fazendo a pergunta retórica: “A videoarte no Brasil? Ela existe” (Zanini, [1978] 2013, p. 170). Mais do que um estilo linguístico, essa colocação tem a função de afirmar a videoarte de maneira autônoma, como uma linguagem artística e com uma voz que reivindica e procura construir sua própria história. Essa narrativa, que foi sendo sedimentada e lapidada ao longo das últimas décadas, pelo próprio Zanini e por diversos outros pesquisadores, acabou por inaugurar um segmento da historiografia da arte contemporânea brasileira: a história da videoarte.

Entretanto, é interessante voltar à pergunta de Zanini, não no intuito de questionar a existência da videoarte, mas sim de pensar como esses discursos foram replicados e “redescobertos” ao longo das últimas décadas. Em alguns casos, isso aconteceu sem um questionamento e uma problematização de aspectos importantes presentes nessas histórias. Assim, o objetivo deste artigo não é tanto responder, mas sim levantar algumas questões que revelam paradoxos relevantes para a própria compreensão da história da arte contemporânea brasileira como um todo, e não apenas de maneira específica sobre a utilização do vídeo como um suporte artístico.

Vários pesquisadores (Machado, 2001, p. 23; Mello, 2008, p. 75; Parente, 2009, p. 101-102) apontam que a videoarte no Brasil começou a se desenvolver em meados dos anos de 1970, com experimentos de artistas visuais que buscavam tensionar as fronteiras tradicionais da arte. Entretanto, é importante destacar que esse fenômeno, de artistas visuais trabalhando com aspectos que envolvem imagens em movimento¹, já vinha sendo elaborado e estava em plena ebulição em nosso país, pelo menos desde os anos de 1960, por meio de outros suportes, como a película cinematográfica (35mm e 16mm), o Super-8 e os então chamados audiovisuais — projeções em sincronia com uma banda sonora.

Esses novos suportes foram utilizados como instrumentos para dar vazão aos questionamentos estéticos e éticos que esses artistas vinham articulando em suas pesquisas individuais. Essas transformações não eram restritas a meios e tecnologias específicas, como também não ficavam confinadas apenas a museus e galerias. Esses seriam apenas alguns dos métodos utilizados para essas novas práticas e proposições experimentais que avançavam em múltiplas direções e que, de maneira genérica, muitas vezes foram classificadas como práticas conceituais.

Então, se vamos problematizar alguns dos paradoxos dessa historiografia da videoarte em nosso país, o primeiro ponto a ser destacado é esse: por que uma parcela da crítica realizou essa diferenciação pelo suporte? Será que de fato os artistas visuais, ao utilizarem a tecnologia do vídeo em vez do Super-8 e/ou dos audiovisuais, por exemplo, estavam realmente procurando afirmar uma nova linguagem independente das outras práticas com as imagens em movimento, como nos dá a entender a pergunta de Zanini no início do artigo? Ou será que eles estavam se utilizando dos meios acessíveis e possíveis para se expressarem e, neste caso, atuando em um cenário mais amplo e menos específico?

Para ajudar a entender essas questões, destaco o trabalho que a pesquisadora Patrícia Mourão também vem realizando nos últimos anos, questionando e problematizando a construção dessas narrativas a respeito da videoarte no Brasil. Em um texto recente, intitulado *O dialeto da diferença: o início da videoarte brasileira*, Mourão diz que a utilização do suporte do vídeo em trabalhos artísticos não representa uma ruptura no desenvolvimento da arte brasileira, como afirmaram parte dos autores citados. Em suas palavras: “ao contrário do que sugere uma boa parte das narrativas centradas na novidade da mídia do vídeo, [a

¹ Neste artigo, estamos nos referindo às imagens em movimento como a utilização de dispositivos, a película cinematográfica, o vídeo, a imagem digital e a sincronia de fotografias com trilha sonora, conhecida como audiovisuais. Reconhecemos, porém, a amplitude desse conceito, que pode se expandir para diversas outras possibilidades, como os aparelhos cinecromáticos de Abraham Palatnik, peças do futurismo italiano, entre outros.

videoarte] põe-se em linha de continuidade com debates que marcam o campo cultural brasileiro” (Mourão, 2024, p. 2). Por essa visão, esses trabalhos continuavam agenciando problemáticas que estavam em pauta no debate artístico, como o experimentalismo e o conceitualismo. Mais à frente no artigo, a pesquisadora completa o raciocínio: “essa é uma problemática que atravessa a arte brasileira ao longo de praticamente todo o século XX: a busca de uma identidade e linguagem própria para a arte no país” (Mourão, 2024, p. 7).

Sendo assim, se não houve uma ruptura no plano artístico, como Mourão e nós acreditamos, essa autonomia do meio é construída através da narrativa crítica e historiográfica. Nesse sentido, parece haver dois tipos de autonomia que nem sempre convergem: uma crítica (meio/suporte) e uma artística (poética). Em seu artigo, Mourão ainda sinaliza como um dos possíveis fatores para esse descasamento, uma mudança na constituição do quadro teórico dos estudos da videoarte no país. Em suas palavras:

Ainda que sob o aspecto material o suporte institucional e acadêmico não seja suficiente para sustentar a prática, do ponto de vista discursivo, teórico e conceitual, será decisivo. Dali em diante, grande parte dos estudos sobre a videoarte no Brasil virão sob o guarda-chuva da teoria da comunicação, em especial a semiótica anglo-saxônica (Mourão, 2024, p. 10).

Essa mudança de foco nos estudos acadêmicos pode ser compreendida dentro de um contexto mais amplo de transformação no cenário artístico nacional: a busca pela construção de uma nova política cultural no país. A partir da segunda metade da década de 1970, a chamada “política das artes” — como ficou conhecido esse fenômeno — buscou criar condições de profissionalização e consolidação do circuito das artes visuais. Muito em função do acirramento das condições políticas, associadas a questões artísticas internacionais e ao desejo de construção de sistema de arte mais robusto, esse movimento atuou em diversos setores, como na academia e no mercado de arte, procurando ocupar espaços e consolidar a arte contemporânea em nosso país.

A “política das artes” buscou uma atualização e a construção de possíveis pontes de contato, como forma de romper o isolamento político-cultural brasileiro. Como destacaram as pesquisadoras Martha Telles e Fernanda Torres (2023, p. 27): “Serão justamente o caráter distópico [...], assim como a formulação de novas estratégias de política das artes, as contribuições fundamentais desses artistas e críticos da década de 1970 para o debate das artes e da cultura do país”. Dessa maneira, aos poucos foram sendo incorporadas à literatura e aos estudos diversas questões que estavam em desenvolvimento nos principais centros de arte

do mundo.² Essa divisão pelo suporte e pelos meios na arte brasileira também pode ser vista como um reflexo do movimento de incorporação e atualização de temas da história da arte hegemônica, que costuma analisar esses trabalhos de maneira isolada.³

A maioria dessas abordagens coloca em uma posição privilegiada a tecnologia empregada tanto na produção como na exibição. Como sublinhou o pesquisador americano Jonathan Walley, em relação a uma produção estadunidense ligada ao cinema estrutural dos anos 1970: “Ainda persiste um consenso entre os acadêmicos de que os cineastas de vanguarda desse período seguiram a tendência da arte modernista em direção à purificação específica do meio: a redução do objeto de arte aos componentes físicos ou materiais essenciais de seu meio” (Walley, 2003, p. 17, tradução nossa⁴). Essa afirmação pode ser expandida para o campo da crítica das imagens em movimento.

De maneira geral, continua-se atribuindo um valor excessivo aos suportes e analisando essas obras de arte contemporânea que agenciam imagens em movimento sob forte influência do meio — uma característica marcante da crítica do alto modernismo. Na maioria dos casos da produção brasileira, esses trabalhos não problematizam, em sua poética, questões específicas relacionadas ao meio pelo qual foram construídos. Muitas das obras em vídeo poderiam ser realizadas em película ou em suportes digitais, sem prejuízo ao trabalho. Assim, essas divisões acabam por favorecer, principalmente, a construção de uma crítica independente. Como destacou a pesquisadora Patrícia Mourão, em outro momento de seu artigo:

Quase todos os esforços historiográficos desde então tomaram as experimentações com o audiovisual como um circuito independente, irmanado com tendências internacionais (conceitualismo, performance, body art) e relacionado apenas lateralmente com o quadro ampliado da arte brasileira e seu universo de preocupações (Mourão, 2024, p. 10).

² Como exemplo dessas buscas por conexões e pela atualização da literatura nessa época, destacamos o caso da *Revista Malasartes*, editada por um grupo de artistas e intelectuais que, além de apresentar produção e reflexão próprias, publicavam traduções de textos seminais da arte contemporânea, como *A arte depois da filosofia*, de Joseph Kosuth, *O problema do provincianismo*, de Terry Smith, e *A educação do a-artista*, de Allan Kaprow.

³ É curioso lembrar que no Brasil, alguns anos antes, um dos principais pontos elaborados pelo neoconcretismo, tanto na sua produção artística como também na sua produção teórica, foi justamente a problematização da divisão das categorias tradicionais da arte. Por exemplo, na teoria do não-objeto, de Ferreira Gullar, como o próprio poeta diz: “[...] a pintura e a escultura atuais convergem para um ponto comum, afastando-se cada vez mais de suas origens. Tornam-se objetos especiais – não-objetos –, para os quais as denominações de pintura e escultura já talvez não tenham muita propriedade” (GULLAR, [1960] 1987, p. 240). Nesse sentido, ao realizar essa divisão da história da arte em meios distintos — uma história da videoarte, separada de uma história de filmes de artistas etc —, de certo modo estamos nos afastando desse ideal neoconcreto, que nos dias de hoje é bastante valorizado.

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

Essa divisão em categorias distintas, realizada pela historiografia e crítica da arte, ocorre inclusive quando a tecnologia utilizada já está obsoleta, como no caso da videoarte. Com isso, torna-se necessário construir novos adendos e arranjos conceituais para essas teorias. Um desses exemplos pode ser constatado na proposta elaborada por Arlindo Machado, que busca em suas análises reforçar a centralidade do vídeo em relação a tecnologias mais novas. Segundo Machado: “Se considerarmos vídeo a sincronização de imagem e som eletrônico, sejam eles analógicos ou digitais, [...] então podemos concluir que hoje quase tudo é vídeo e que, longe de estar moribunda, essa mídia acabou por ocupar um lugar hegemônico [...]” (2007, p. 16). O problema dessa construção que Machado propõe é justamente que o vídeo não se torna sinônimo das imagens em movimento de maneira mais ampla, em todas as suas outras formas de produção e exibição, como o Super-8, os audiovisuais etc., como uma espécie de campo ampliado. Pelo contrário, ele se torna genérico apenas para as produções mais recentes, produzidas e exibidas em imagem digital, enquanto toda uma produção em outros suportes, que também agenciam as imagens em movimento e que surgiram antes ou em paralelo às primeiras utilizações do vídeo por artistas, ficam marginalizadas por essa visão do pesquisador.⁵

Nesse contexto, surge um paradoxo que pode ser descrito da seguinte maneira: a arte contemporânea busca uma ampliação de linguagens e práticas, incorporando em seu repertório novos campos de conhecimento sem uma aparente distinção e hierarquização. Isso tenderia a diminuir a importância do meio tanto na construção como também na avaliação crítica e historiográfica de um objeto artístico. Entretanto, a crítica e a história da arte, concomitantemente, procuram afirmar como categorias distintas, de maneira específica, vários desses suportes (videoarte, filmes de artista, *mail* arte, xerox etc.).

As imagens em movimento na arte contemporânea

Independentemente de seu suporte, o que esses trabalhos trazem é a incorporação de novos sentidos para o campo das artes, ampliando as possibilidades poéticas de cada pesquisa de maneira individual. Não se trata de artistas visuais tentando ser diretores de TV ou de cinema, mas de artistas que acrescentam outras formas de expressão à sua pesquisa.

⁵ Cabe ressaltar que essa separação não se dá apenas pelos teóricos da videoarte; também existe toda uma linha de pensamento que exclui a videoarte das experiências realizadas sobre película cinematográfica, que seriam os chamados de filmes de artista.

Em texto sobre a mostra *Expoprojeção 73*, que organizou nos anos 1970 com a exibição de trabalhos em diversos suportes que articulavam o movimento da imagem com a dimensão sonora, a crítica de arte Aracy Amaral destaca que:

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

Esses novos campos de atuação e experimentação foram gradualmente sendo explorados por artistas visuais, mas, como Amaral destaca, essa nova dimensão também esbarrava em questões financeiras e técnicas. Em relação ao conhecimento da técnica e do uso “correto” que esses equipamentos tecnológicos impunham, a partir de meados da década de 1960, de algum modo esse obstáculo diminuiu com o desenvolvimento de dispositivos voltados a um público amador, principalmente o aparelho de vídeo *Portapak*, desenvolvido pela Sony, como também do Super-8, desenvolvido pela Kodak.

As facilidades oferecidas por essas tecnologias caíram como uma luva aos anseios dos artistas, que passavam a se preocupar mais com os conceitos e com o processo criativo do que com o domínio e a especialização de uma técnica. Como ressaltou a pesquisadora Glória Ferreira, a respeito dessa redefinição da função artística que ocorreu na arte nesse período:

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

No Brasil do início dos anos de 1970, quando a utilização de dispositivos de imagens em movimento começou a ganhar força no universo das artes visuais, muitos desses artistas se encontravam no exílio, por questões políticas ou outros motivos — como a obtenção de prêmios de viagens em salões e concursos, ou mesmo pela busca de internacionalização de suas carreiras. Artistas como Rubens Gerchman, Anna Maria Maiolino, Antonio Dias, Iole de Freitas, Hélio Oiticica, Raymundo Colares, entre outros, foram alguns dos principais incentivadores do uso dessas práticas no universo das artes visuais no Brasil.

Antonio Dias, que residia na Europa desde o fim dos anos 1960, foi um dos primeiros a explorar o uso das imagens em movimento como parte integrante de sua poética. Em 1971, ele desenvolveu a série

Illustration of Art, que, além de pinturas e objetos, incluía um conjunto de filmes, em uma tentativa de “descrever a própria fenomenologia do fazer artístico, procurando, por processos metalinguísticos, mostrar a virtualidade da imagem e a autossuficiência da arte”, como destacou a curadora de arte Ligia Canongia (1981, p. 27). Como o próprio título da série revela, essas obras problematizam o próprio fazer artístico e a condição da arte. Os filmes são criados com planos fixos, quase sem movimento. O quadro é construído de forma bastante objetiva e controlada, tanto na sua composição como também em relação ao tempo de cada ação e de cada corte.

Essa série de trabalhos de Antonio Dias reflete justamente um momento de aproximação de sua poética com ideias conceituais. Nesse sentido, é importante ressaltar que esse conjunto de obras não se restringe a um único suporte; ele abarca diversos meios e materiais, como pinturas, objetos e trabalhos com imagens em movimento. A maioria dessas obras com imagem em movimento da série *Illustration of Art* é composta por películas de Super-8, mas existem pelo menos dois vídeos que integram esse conjunto (Mello, 2008, p. 85-86; Hosni, 2021, p. 64).

Muito mais do que apontar um suposto pioneirismo de Antonio Dias no uso do Super-8 e do vídeo por artistas brasileiros, o importante a ser ressaltado sobre esse conjunto de obras é a maneira com a qual Dias utiliza e articula diversos tipos de suportes em uma mesma série de trabalhos. Isso só é possível porque a sua problematização não está no meio, na sua especificidade, mas sim na ideia que o artista quer transmitir e executar. No caso dessa série, como falamos anteriormente, é a própria arte.

Essa tônica presente nas práticas artísticas internacionais e brasileiras daquela época muitas vezes é vista hoje sob esse grande guarda-chuva do conceitualismo. De toda maneira, essas atitudes representavam a busca por uma utilização mais livre e despretensiosa dos meios e dos suportes, dando uma ênfase maior à experiência e às ideias que esses objetos ou propostas suscitavam. Inclusive, a incorporação ao universo das artes visuais de práticas que agenciam o tempo e a narrativa, como nas imagens em movimento, é resultado direto dessa abertura que os artistas desse período se permitiam.

Nesse sentido, é importante observar que, quando um artista como Hélio Oiticica se matriculou em um curso de produção cinematográfica na Universidade de Nova York, por exemplo, sua intenção não era a construção de uma estética a partir do meio, mas sim compreender como esse suporte poderia ser utilizado

em seu pensamento artístico, que já vinha sendo constituído desde os anos 1950. O próprio Oiticica relata suas intenções e a rotina do curso, em correspondência:

[...] curso de 3 meses uma vez por semana até maio: chris também está nele comigo: é ótimo pois se aprende tudo de mais novo como informação, além de filmes que projetam: o teor do curso é só para film production, sem entrar em estética de cinema e outras coisas (graças a deus) [...] quanto a equipamento de vídeo, não sei se compro em sociedade com alguém (affonso beato, ou gerchman; mas gerchman quer fazer com vários amigos, o que não é nada bom pra mim, pois 4 sócios num equipamento é demais; sai tudo por 1500 dólares, com gravador, lentes francesas, e monitor pequeno, ou adaptador para aparelho de tv etc.); o fato é que posso projetar os filmes nessas tais salas (ainda dá, com as entradas, pra pagar o gasto do filme que é quase nada: 10 dólares por meia hora, vejam só). Segundo o meu professor, vídeo tape vai, no futuro próximo, enterrar 16 mm e super 8 (que poderia ter aplicação sempre limitada), e pode se tornar comercialíssimo. vamos ver (Oiticica, 1971a).

Neste relato, é curioso notar toda a empolgação de Oiticica ao descobrir as possibilidades dessas novas tecnologias com as quais estava tomando contato. Todavia, ressaltamos que, desde sempre, toda essa sua curiosidade por equipamentos e suportes se restringe a uma condição técnica e não estética, como o próprio artista destaca no trecho acima. Na carta de Oiticica, fica claro que sua ideia de trabalhar com imagens em movimento foi bastante particular e estava aliada às suas práticas anteriores. Essa linha condutora do corpo de sua obra, que começa com os *Metaesquemas*, passa pelos *Relevos Espaciais* e *Parangolés* e desemboca nos *Penetráveis*, inclui também as experiências com imagens em movimento, nas quais podemos considerar seu ponto alto a série *Cosmococa*, assim como o projeto ainda não realizado *Helena inventa Ângela Maria* (1975).

Entretanto, naquele ano de 1971, suas dúvidas e questionamentos de como pôr em prática esses anseios ainda eram grandes, e as conversas com artistas e amigos sobre essas questões técnicas eram frequentes e de interesse mútuo. Em outra correspondência, endereçada ao artista Carlos Vergara, que estava no Rio de Janeiro e também vinha realizando alguns trabalhos com imagens em movimento, Oiticica compartilhou suas dúvidas e projetos:

[...] vai ser bom porque então poderemos conversar sobre a coisa de vídeo tape que é precária e complicada, [...] você recebeu o número do [radical] software que mandei pela ana? well, aquilo é importante ler e tomar conhecimento das coisas; [...] o que acho de vídeo tape: é fácil demais por isso mais difícil: tem-se que ter in mind o que se quer: por enquanto quero coisas com super 8: vai lento, mas os primeiros reels (ainda não montados) ficaram ótimos; depois de montados, então farei cópias (pois se desgastam too quick) e devo enviar uma para ivan – waly (Oiticica, 1971b).

Apesar de todo o interesse de Oiticica pelo videotape, até onde foi possível pesquisar, ele nunca realizou nenhuma experiência com esse tipo de suporte. No entanto, sem dúvida, foi um dos principais

divulgadores e incentivadores das experiências com imagens em movimento no âmbito da arte contemporânea brasileira, mesmo estando fora do país. Uma das maneiras de incentivo encontradas pelo artista foi o envio, em suas correspondências, de informações sobre a cena da qual estava participando, como também de exemplares da revista alternativa *Radical Software*⁶, como o próprio artista relata no trecho da carta enviada para Vergara. Porém, parece que nem Vergara nem Oiticica deram prosseguimento ou tiveram interesse em aprofundar seus trabalhos com essa tecnologia.

Já Rubens Gerchman, que também se encontrava em Nova York e fazia parte desse mesmo círculo, acabou se tornando um entusiasta do vídeo. Em depoimento no início da década de 1990, Gerchman comentou:

Quando vi o vídeo fiquei entusiasmado. Aí eu levei o Glauber [Rocha] para ver e ele esculhambou: ‘isso não vai durar’. O Glauber era o cinema mais puro. Ele dizia que isso era coisa da vanguarda nova-iorquina, mas depois começou a dar valor. Eu acho que o programa ‘Abertura’ foi uma influência dos vídeos que ele viu em Nova York (Byington, 1994).

A mesma recepção inicial de Glauber Rocha com a tecnologia do vídeo, fria e desinteressada, também foi percebida no ambiente artístico no Brasil de forma geral, relata o artista carioca: “Saí de Nova York em 1972 com uma ferramenta quente, cheguei aqui, não tinha nada [...]. Ninguém queria saber do vídeo, era um desânimo total. A gente não sabia o que ia acontecer” (Byington, 1994).

Apesar desse relato de Gerchman, nesse período estavam em forte ebulição as experiências com imagens em movimento em outros suportes, como o Super-8 e os audiovisuais, não apenas no campo das artes visuais, mas também na poesia e em diversas outras linguagens. Nos principais polos culturais do Brasil, colunas em jornais, como *Geleia Geral* de Torquato Neto, serviam de plataforma e divulgação dessas experiências. Essas cenas surgiam de forma independente e criativa em outras localidades, como em Minas Gerais, principalmente por meio dos experimentos audiovisuais de artistas como Paulo Fogaça e Beatriz Dantas; na Bahia, onde, com o estímulo das Jornadas da Bahia, artistas visuais como Chico Liberato passaram a desenvolver uma série de filmes e animações; ou ainda no Recife, onde artistas e poetas como Jomard Muniz de Brito, Paulo Bruscky e Daniel Santiago desenvolveram uma série de filmes experimentais.

⁶ *Radical Software* foi uma revista alternativa que circulou em Nova York por alguns anos na década de 1970. Editada por Beryl Korot, Phyllis Gershuny e Ira Schneider, ela abordava o uso da tecnologia do vídeo de maneira artística e política. A primeira edição foi lançada na primavera de 1970. Para ver alguns números da revista: www.radicalsoftware.org Acesso em: 17 jul. 2025.

Assim, a falta de interesse a que Gerchman se refere parece ser direcionada à tecnologia, e não à linguagem das imagens em movimento, pois a utilização de suportes como o Super-8, audiovisuais e até películas em 16mm e 35mm estavam sendo amplamente difundidas em diversos campos da cultura brasileira. O alto custo de aquisição do equipamento e das fitas de vídeo, que precisavam ser importadas nesse início dos anos de 1970, era um fator importante que, aparentemente, dificultava a sua popularização.

Algumas questões sobre a historiografia da videoarte no Brasil

Em 1974, a curadora norte-americana Suzanne Delehanty solicitou ao historiador da arte Walter Zanini informações sobre trabalhos em vídeo produzidos no Brasil, para integrar uma mostra no Institute of Contemporary Art, na Filadélfia. Imbuído da missão de mapear e enviar indicações para sua colega, Zanini repassou a proposta/desafio para um grupo de artistas em São Paulo, entre os quais Regina Silveira, Donato Ferrari e Gabriel Borba Filho, que, infelizmente, não conseguiram equipamentos para desenvolver essas propostas. Concomitantemente, Zanini faz a mesma provocação à artista carioca Anna Bella Geiger, que conseguiu o empréstimo do equipamento, por meio de um diplomata.

Do grupo em torno de Bella Geiger faziam parte inicialmente Ivens Machado, Fernando Cocchiarale e Sonia Andrade. Junto com Antonio Dias, que estava em Milão, formaram uma das principais representações nacionais da mostra no museu norte-americano, que pretendia traçar um panorama mundial de obras com esse veículo. O Brasil foi uma das maiores representações nacionais na mostra, ficando atrás, em número de trabalhos exibidos, apenas de Estados Unidos, Alemanha e Japão.

Foi dessa forma, segundo a grande maioria dos textos historiográficos dos últimos 50 anos, que surgiram os primeiros trabalhos de videoarte no Brasil. A partir disso, a produção de videoarte, que era rarefeita, começou a se desenvolver com mais força em nosso país.

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

É interessante observar que, segundo essa narrativa, a produção nesse formato teria começado apenas alguns meses antes, justamente para poder participar da exposição. Entretanto, no texto de Zanini a que Arlindo Machado faz menção no trecho acima, alguns parágrafos antes, as seguintes frases:

As informações sobre o vídeo artístico no Brasil, anteriores a esses anos (início da década de 1970), além do que mencionamos anteriormente, são poucas e em geral imprecisas. Experiências laboratoriais foram realizadas na ECA-USP, porém delas não ficaram rastros. No Rio, o pintor mineiro Ângelo de Aquino foi um dos primeiros a compreender o alcance da mídia, o que é também o caso de Rubens Gerchman, durante sua estada em Nova York, e do marchand Ralph Camargo, que adquiriria equipamento portátil e em cuja galeria haviam sido filmadas entrevistas (perdidas) de Mira Schendel e Lygia Clark (Zanini, 1997, p. 238-239).

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

Outra experiência anterior realizada por um artista visual com o vídeo e que merece ser registrada, mas que tinha como objetivo principal a propaganda, é a vinheta animada da TV Cultura de São Paulo, criada por Fernando Lemos. Em reportagem publicada na revista *GAM*, esse trabalho é descrito da seguinte maneira: “Símbolo animado de aproximadamente 30 segundos, ligado à apresentação da estação. A estrutura e a lógica do símbolo são visualmente abertas ao telespectador: ele se constrói e se explica através da sugestão da análise magnética” (*GAM*, 1968, p. 40). Apesar de toda a sua criatividade na busca pela construção de uma animação em preto e branco utilizando apenas recursos gráficos, a peça tem uma finalidade específica de informar e marcar a televisão da Fundação Padre Anchieta de São Paulo, que era transmitida no canal 2 do sinal aberto de teledifusão, e não nos parece que ela tinha pretensões autônomas como uma obra de arte.

Fato é que, pelo menos até quase o fim da década de 1970, a maior parte do uso do vídeo por artistas visuais ocorreu por meio de empréstimos de empresas de televisão, universidades e museus, ou de equipamentos trazidos por pessoas que viajavam ao exterior e traziam em sua bagagem. A própria história do grupo carioca que conseguiu viabilizar sua produção com o empréstimo de uma câmera de um amigo

diplomata se enquadra nesse cenário. Todavia, esse dado de coincidência e acaso não é tão desprezível e imprevisto como a maioria dos textos dão a entender. Esse diplomata, Jom Tob Azulay, é um cineasta importante, que participava ativamente do cenário artístico carioca e mantinha uma relação de convívio com diversos artistas, principalmente em torno do Museu de Arte Moderna (MAM) do Rio e de sua cinemateca (MAM Rio, 2024, 5 min). No início da década de 1970, Azulay assume posto diplomático em Los Angeles, ao mesmo tempo que começa a estudar e a se interessar por cinema. Nesse período, ele se tornou um divulgador do documentário americano *Brazil: A Report on Torture* (1971), de Haskell Wexler, que denunciava uma série de crimes cometidos pelo Estado brasileiro contra opositores ao regime ditatorial. Azulay acaba saindo do Itamaraty para se dedicar à atividade, que, em suas próprias palavras, lhe “permitia um mínimo de oxigenação: o cinema”. Foi produtor, fotógrafo e roteirista, realizando três longas: *Os Doces Bárbaros* (1978), *Coração a mil* (1983) e *O judeu* (1995) (Rocha, 2011).

Ainda nos Estados Unidos, e já com a ideia de fazer cinema de forma profissional, inspirado nos filmes do cinema direto, adquiriu os equipamentos necessários para a realização de obras em formato de 16mm. Ele é, inclusive, o responsável pela introdução da montagem A&B⁷ no Brasil. Foi quando também comprou a famosa câmera de vídeo *Portapak* da Sony, que serviu para a gravação das obras do grupo carioca. Todavia, é curioso o fato de ele querer fazer cinema de forma profissional, mas, ao mesmo tempo, adquirir uma câmera de vídeo em formato amador, com qualidade de resolução de imagem inferior. Questionado sobre esse fato em entrevista concedida ao autor, Azulay apontou dois episódios aparentemente isolados que, segundo ele, foram responsáveis pela escolha desse equipamento de vídeo. O primeiro foi a dica de Oiticica, em Nova York, para comprar a revista *Radical Software*, do mesmo modo como Hélio tinha feito com Vergara, na carta citada. O segundo episódio foi uma conversa com seu amigo e artista plástico Ângelo de Aquino: “O Ângelo de Aquino me disse: ‘Não volta [dos EUA] sem ter um equipamento deste’. Aí eu trouxe” (Azulay, 2021).

Aquino realizou algumas das primeiras experiências de vídeo com pretensões artísticas em nosso país. Provavelmente teve contato com a tecnologia do videotape na Itália, onde viveu de 1970 até 1972, quando havia uma forte cena da videoarte⁸. Em entrevista ao programa de televisão *Sem frescura*, do ator

⁷ A montagem A&B é uma técnica de montagem de filmes em rolos separados, que tem como principal objetivo diminuir as emendas e “pulos” na montagem.

⁸ É também na Itália, na cidade de Varese, que Antonio Dias realizou no Studio Giacarri, em 1971, *The Illustration of Art/Music*, que muitos pesquisadores consideram o primeiro trabalho de videoarte produzido por um artista brasileiro.

Paulo César Pereio, em 2004, o apresentador recorda esses trabalhos: “Nós participamos de uma conversa com Carlinhos de Oliveira no Luna, quando inauguramos o Luna, tu moravas em cima [...] fazendo vídeo”. Aquino complementa: “Foi um dos primeiros vídeos a serem exibidos como obra de arte no Brasil. O Jomico [Jom Tob] Azulay tinha acabado de trazer uma máquina desse tamanho [...]” (Sem frescura, 2004, 15 min). A exposição a que Aquino se refere é a 8ª Jovem Arte Contemporânea, no MAC/USP, em São Paulo. Na mostra foram apresentados os vídeos da representação brasileira que seriam enviados para a exposição *Video Art* na Filadélfia, em 1975. Fato curioso é que, dos vídeos exibidos na JAC, apenas o de Ângelo não participou da exposição nos EUA.

Do conjunto de artistas que enviaram trabalhos, via MAC/USP, para a mostra na Filadélfia, Aquino era quem possuía um trabalho mais independente. Nesse sentido, sua experiência talvez destoasse do conjunto dos demais trabalhos enviados pelo museu paulista, como os de Anna Bella Geiger, Sonia Andrade, Ivens Machado e Fernando Cocchiarale, que participavam do mesmo grupo. A curadora da mostra nos EUA, Suzanne Delehanty, pede desculpas pela exclusão do trabalho de Aquino da exposição, e procura justificar sua decisão em carta endereçada a Walter Zanini, então diretor do MAC/USP:

Eu sofri em tomar essa decisão: por um lado – do ponto de vista humano – fiquei grata com todo o interesse no projeto e honrada por ele ter nos enviado a fita, via seus bons cuidados. Por outro lado, eu senti, de um ponto de vista estético, que a fita do Sr. Aquino era autoconsciente quando, na verdade, sua intenção era confessional. Assim me pareceu haver uma discrepância entre o resultado e a intenção do artista (Delehanty, 1975 *apud* Aguiar, 2007, p. 90, tradução nossa⁹).

Um dado que dificulta a análise e o entendimento dessa ação por parte da curadora norte-americana é que o trabalho de Aquino está desaparecido¹⁰, o que prejudica a compreensão dessa possível diferença. Para tentarmos ter uma ideia desse trabalho, precisamos recorrer a textos da época, como uma crítica de jornal de Francisco Bittencourt.

⁹ No original: “I agonized over the decision: on the one hand - from a human point of view - I was grateful to everyone interested in the project and honored that he sent tapes to us through your good officer. On the other hand, I felt from an aesthetic point of view that Mr. Aquino's tape was self conscious when, in fact, his intention was confessional. Thus, there seemed to me to be a discrepancy between result and the artist's intention” (Delehanty, 1975 *apud* Aguiar, 2007, p. 90).

¹⁰ O projeto que cuida da obra e da memória de Ângelo de Aquino, comandado por sua filha Eduarda Aquino, vem realizando, com grandes esforços, um trabalho importante de divulgação e preservação do legado do artista. Recentemente, Eduarda nos mostrou dois filmes que poderiam ser o vídeo enviado para Filadélfia. No entanto, ao analisar as imagens, fica claro que se trata de trabalhos realizados em película, que apresentam arranhões e pequenas sujeiras, características desse material fotossensível. Além disso, são filmes sem som, o que os distingue das poucas descrições que temos sobre o vídeo enviado para a Filadélfia. Mesmo assim, os dois filmes apresentados são trabalhos interessantes e importantes, nos quais as semelhanças e afinidades poéticas do período mais conceitualista de Aquino se sobrepõem.

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

No texto, o crítico de arte Francisco Bittencourt traça uma distinção entre o vídeo de Aquino e as demais obras da participação brasileira na mostra norte-americana. Segundo o crítico, o trabalho de Ângelo de Aquino traz um dado autoconfessional e uma liberdade poética que ele não percebe nos demais vídeos. Esses outros trabalhos que participaram da exposição na Filadélfia operariam mais em torno do desenvolvimento de uma ideia singular, o que se aproximaria da noção da arte conceitual, que se desenvolvia com bastante força neste momento em diversos países.

A própria justificativa adotada na escolha dos trabalhos a serem enviados pelo MAC/USP ressalta esse caráter conceitual que todas essas obras carregariam. Como ressaltou Walter Zanini, um dos responsáveis, junto com a curadora Suzanne Delehanty, pela seleção da participação brasileira na mostra norte-americana: “Definiram-se como primeiro item de inclusões obras de natureza conceitual. Indicou-se o tempo máximo de exibição na variação entre 25 e 30 minutos” (Zanini, 2018, p. 268). Mais à frente, Zanini complementa a respeito da viabilização técnica da criação desses trabalhos: “A esperança tornou-se realidade ao poderem contar com a colaboração do cineasta Jom Tob Azulay [...] dispondo do Portapack U-Matic de meia polegada da Sony. Os trabalhos – um conjunto de problemáticas dentro do conceitualismo – foram por ele gravados”¹¹ (Zanini, 2018, p. 269).

Todavia, é interessante observar que os critérios de seleção destacados parecem carregar um paradoxo: ao mesmo tempo que se buscava mapear a produção em um determinado suporte, no caso o vídeo, procurava-se também que as obras fossem de “natureza conceitual”, o que poderíamos entender como um predomínio da ideia em relação ao meio.

¹¹ Zanini realiza uma confusão de formatos de vídeo distintos nessa afirmação. O *Portapack* é um formato de vídeo diferente do *U-Matic*. A câmera de Jom Tob Azulay era um *Portapack* de ½ polegada e rolo aberto. Já o *U-Matic* é um formato também desenvolvido pela Sony, mas que fica contido em uma caixa, e o tamanho de sua fita é de ¾ de polegada.

Entretanto, o que estamos pontuando neste trabalho não é a busca por uma saída desse paradoxo em relação ao meio. Até porque, relembando a frase escrita no *Penetrável da Tropicália* de Hélio Oiticica: “a pureza é um mito”. O que buscamos é realizar uma ampliação desses conceitos e linguagens, a partir da própria crítica e historiografia da arte brasileira. Nesse sentido, é curioso ler outro texto de Francisco Bittencourt, da década de 1970, publicado na *Tribuna da Imprensa* em sua coluna sobre artes plásticas, no qual ele reflete sobre a proliferação dos trabalhos com imagens em movimento no circuito da arte contemporânea. Bittencourt compara essa tendência com a onda de obras que se utilizaram do acrílico alguns anos antes, quando esse material se tornou popular no país.

Quem não se lembra do surgimento do acrílico na praça? Houve, então, um deslumbramento geral, criaram-se até salões do acrílico, e verdadeiros exércitos puseram-se a trabalhar com o novo material, numa brincadeira gigantesca e cara. A crítica foi envolvida e passou a emitir conceitos não sobre a produção final em si, mas sobre a beleza do acrílico e suas possibilidades de uso. [...] Hoje, o que resta de todo aquele bricabraque que tenha somado para a evolução da arte no Brasil? Na verdade, a obra e a intenção de dois ou três criadores cujo talento está muito além do mero material que foi empregado (Bittencourt, [1975] 2016, p. 104).

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

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

Sem dúvida, eram caminhos possíveis para o desenvolvimento desse novo suporte, mas, na grande maioria dos casos, as práticas artísticas não seguiram esses trajetos. Hoje em dia, olhando em retrospectiva, as análises dessa conjuntura nos parecem utópicas e até certo ponto ingênuas. Entretanto, devemos

destacar o papel pioneiro desses autores, que construíam uma crítica ao mesmo tempo que buscavam apontar possíveis desdobramentos, ainda no calor dos acontecimentos.

Hoje em dia, passados quase 50 anos e com todas as transformações que as tecnologias sofreram, além das modificações no modo de exibição dessas obras, não nos parece fazer muito sentido continuar com toda essa separação por tecnologias que foi feita na historiografia das imagens em movimento, até porque muitos desses meios já quase nem existem mais. A tecnologia digital tomou conta desse cenário, e trabalhos criados em vídeo são exibidos em enormes projeções, do mesmo modo que obras realizadas em película são expostas em pequenos televisores. Justamente é interessante e enriquecedor perceber as variedades de abordagens e práticas que esses trabalhos suscitam, independentemente de seus suportes. Quase nenhum desses artistas, principalmente nessa época no Brasil, se dedicou ou se dedica exclusivamente a um único meio de expressão. A múltipla utilização de meios e linguagens, sem uma distinção e hierarquização, é uma herança e uma característica marcante da arte contemporânea brasileira.

Mario Caillaux Oliveira

Doutor em Teoria e História da Arte pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade de Brasília (UnB), pesquisa as relações entre as imagens em movimento e a arte contemporânea. Mestre em Artes Visuais pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Graduado em Comunicação Social pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-Rio).

Brasília, Distrito Federal, Brasil.

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-6829-0273>

E-mail: marcaillaux@gmail.com

Referências

AGUIAR, Carolina Amaral de. **Videoarte no MAC-USP: o suporte de ideias nos anos 1970**. 2007. Dissertação (Mestrado em Estética e História da Arte) - Estética e História da Arte, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007. DOI: 10.11606/D.93.2007.tde31082022-112713. Acesso em: 20 jan. 2025.

ALMEIDA, Cândido José Mendes de. **O que é vídeo**. São Paulo: Nova Cultural: Brasiliense, 1985.

AMARAL, Aracy. ExpoProjeção 73: 40 anos depois. 73 In: AMARAL, Aracy; CRUZ, Roberto Moreira S. Cruz (org.) **ExpoProjeção 1973 -2013**. São Paulo: Sesc Pinheiros, 2013.

<https://doi.org/10.46391/ALCEU.v25.ed56.2025.494>

ALCEU (Rio de Janeiro, online), v. 25, n. 56, p.7-25, maio/ago. 2025

ANTIN, David. Video: The Distinctive Features of the Medium. *In: Video Art*. Philadelphia: Institute of Contemporary Art (ICA) University of Pennsylvania, 1975.

AZULAY, Jom Tob. **Entrevista concedida ao autor**. Rio de Janeiro, 12 nov. 2021.

BITTENCOURT, Francisco. Obstáculos e videoteipe. [1975]. *In: LOPES, Fernanda; Predebon, Aristóteles A. (org.) Francisco Bittencourt: arte dinamite*. Rio de Janeiro: Tamanduá Arte, 2016. p. 155-158.

BITTENCOURT, Francisco. A nova Onda da Tecnologia Avançada. [1975]. *In: LOPES, Fernanda; Predebon, Aristóteles A. (org.) Francisco Bittencourt: arte dinamite*. Rio de Janeiro: Tamanduá Arte, 2016. p. 102-104.

BYINGTON, Maria. **Videoarte Brasil: Os pioneiros**. Rio de Janeiro: CCB-Bio, 1994.

CANONGIA, Ligia. **Quase cinema: cinema de artistas no Brasil, 1970/80**. Rio de Janeiro: Edição Funarte, 1981.

FERREIRA, Glória. **Arte como questão: anos 70 = Art as Question: the 1970s**. São Paulo: Instituto Tomie Ohtake, 2009.

GAM (Galeria de Arte Moderna). Rio de Janeiro. n. 16, 1968.

GULLAR, Ferreira. Teoria do não-objeto [1960]. *In: COCCHIARALE, Fernando; GEIGER, Anna Bella (org.) Abstracionismo; geométrico e informal: a vanguarda brasileira nos anos cinquenta*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1987.

HOSNI, Cássia Takahashi. **Zona Cinza e a espacialização da imagem em movimento: instalações audiovisuais na Bienal de São Paulo e na Biennale di Venezia**. Tese (Doutorado em Arquitetura e Urbanismo) – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo. São Paulo, 2021.

MACHADO, Arlindo. As três gerações do vídeo Brasileiro. **Sinopse Revista de Cinema**, v. 3, n. 7. São Paulo: CINUSP, 2001. Disponível em: http://200.144.255.199/publicacoes/revista_sinopse. Acesso em: 20 set. 2022.

MACHADO, Arlindo. As linhas de força do vídeo brasileiro. *In: MACHADO, Arlindo (org.) Made in Brasil: três décadas do vídeo brasileiro*. São Paulo: Iluminuras, 2007.

MELLO, Christine. **Extremidades do vídeo**. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2008.

MAM Rio. **Conversa com Jom Tob Azulay sobre O judeu e sobre sua carreira**. YouTube, 21 nov. 2024. Disponível em: <https://www.youtube.com/live/6W9dAqvRgxc?si=nvDo6dPDm8lw8ZXP>. Acesso em: 17 jul. 2025.

MOURÃO, Patrícia. O Dialeto da diferença: o início da videoarte no Brasil. *In: Anais do 33º Encontro Anual da Compós*, 2024, Niterói: Compós/Galoá, 2024. Disponível em: <https://proceedings.science/compos/compos-2024/trabalhos/o-dialeto-da-diferenca-o-inicio-da-videoarte-no-brasil?lang=pt-br>. Acesso em: 12 out. 2025.

<https://doi.org/10.46391/ALCEU.v25.ed56.2025.494>

OITICICA, Hélio. [**Correspondência**]. Destinatário: Raymundo Amado. Nova York, 17 fev. 1971a. Documento PHO 1094/71.

OITICICA, Hélio. [**Correspondência**] Destinatário: Carlos Vergara. Nova York, 27 maio 1971b. Documento PHO: 1141/71.

PARENTE, André. Marca Registrada: vídeo e registro na obra de Letícia Parente. In: COSTA, Luiz Cláudio. (org.) **Dispositivos de registro na arte contemporânea**. Rio de Janeiro: Contracapa Livraria/FAPERJ, 2009.

ROCHA, Juliana. Minha história: Jom Tob Azulay, filho pródigo. São Paulo: **Folha de S.Paulo**, 8 mar. 2011. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/poder/po0803201108.htm>. Acesso em: 20 set. 2022.

SEM FRESCURA. Direção: Lara Velho. Rio de Janeiro: Canal Brasil, 2004. Programa de Televisão. Disponível em: <https://youtu.be/2BGh9QfMIw8?si=3uCddk1QGAPwt-AA>. Acesso em: 17 jul. 2025.

TORRES, Fernanda Lopes; TELLES, Martha (org.) **O papel da crítica na formação de um pensamento contemporâneo de arte no Brasil na década de 1970**. Rio de Janeiro: NAU Editora, 2023.

WALLEY, Jonathan. The Material of Film and the Idea of Cinema. Contrasting Practices in Sixties and Seventies Avant-Gard Film. In: **October**, Vol. 103 (Winter, 2003), pp. 15-30. The MIT Press. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/3397606>. Acesso em: 19 jan. 2025.

ZANINI, Walter. Primeiros Tempos da Arte/Tecnologia no Brasil. In: DOMINGUES, Diana. **A arte no século XXI: a humanização das tecnologias**. São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1997.

ZANINI, Walter. Videoarte: uma poética aberta. [1978] In: FREIRE, Cristina (ORG.) **Walter Zanini: escrituras críticas**. São Paulo: Annablume: MAC USP, 2013.

ZANINI, Walter. A vídeo arte no Brasil. In: JESUS, Eduardo (Org.). **Walter Zanini: vanguardas, desmaterialização, tecnologias na arte**. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2018, pp. 240-273.

Recebido em 22 de julho de 2025.

Aprovado em 15 de outubro de 2025.

Este artigo é publicado em acesso aberto (Open Access) sob a licença Creative Commons Attribution Non-Commercial (CC-BY-NC 4.0), que permite que outros remixem, adaptem e criem a partir do seu trabalho para fins não comerciais, e embora os novos trabalhos tenham de lhe atribuir o devido crédito e não possam ser usados para fins comerciais, os usuários não têm de licenciar esses trabalhos derivados sob os mesmos termos.