

Video art without video art: the materiality of production conditions in Brazil in the 1990s

Videoarte sem videoarte:
a materialidade das condições de produção no Brasil dos anos 1990

Fábio Jabur de Noronha
Universidade Estadual do Paraná

Abstract

This paper is about video art in Brazil in the 1990s. It indicates factors for understanding video production in this period, such as: the significant absence of permanent institutional support for the production and exhibition of video art works; the limited ability of most artists to acquire their own equipment; import restrictions and customs duties. Add to them the post-military dictatorship financial crisis and the fact that video art works are mainly presented at biennials and large exhibitions. And, as a result, internationally established video art was only a sporadic reference, especially outside the big cities. I started working with video, computer graphics and telematic networks in the 90s. In such unstable socioeconomic conditions, video art production took place without necessarily having Video art as the main reference - the contents of videocassette cinema were more accessible. I would like to reflect, therefore, on the material conditions for video art in Brazil in the 1990s: how much did a video camera cost? What was the minimum wage at the time? Whose responsibility was it to provide the equipment for the exhibition? What was the role of institutions? What are the disputes between different fields of video? How can the idea of the "independent video explosion" be approached?

Keywords: Video, Videoart, Brazil, 1990, Museum.

Memórias

Era 2002 e nós lecionávamos na PUC-SP. Ao sairmos do prédio, paramos em uma banca de um rapaz que vendia cópias de filmes históricos em DVD. O rapaz, ao ver Arlindo Machado, mostrou-se muito enbaixado em tê-lo entre seus clientes. Animado, abriu uma sacola e nos disse: "Não deixo à vista, mas para as pessoas mais especiais eu mostro. Tenho uma série de palestras gravadas em vídeo aqui comigo". Ficamos admirados. Havia aulas do professor Milton Santos, de ilustres internacionais como o Foucault e Guattari e... do Arlindo Machado! Arlindo ficou atônito. E perguntou: "Mas como assim vocês pedem para gravar a aula e depois comercializam na rua?!". Lembro que ainda não existiam celulares com câmeras nessa época, nem muito menos o YouTube. *As pessoas que tinham uma câmera portátil de vídeo eram realmente muito poucas. Então, encontrar um DVD com aulas gravadas na frente da faculdade era de fato algo inusitado* [grifos meus] (Beigelman 2020).

Giselle Beigelman relembra de uma cena em que Arlindo Machado e ela estavam na Pontifícia Universidade de São Paulo.¹ Lecionavam no contexto específico do Programa de Pós Graduação em Comunicação e Semiótica da PUC-SP (COS), no qual o vendedor de DVDs piratas saberia de seu público de universitários. A cena é curiosa, denota que Machado era conhecido do rapaz "muito enbaixado em tê-lo entre seus clientes". Seria possível sugerir que o rapaz era reconhecido pela qualidade do seu serviço e acesso à universidade: "mas como assim vocês pedem para gravar a aula e depois comercializam na rua?!".

Beigelman dá forma as suas memórias lembrando da dificuldade de acesso às tecnológicas. Objetivamente, o que está posto em seu relato do uso ilegal do vídeo é que o ambiente privado da PUC-SP passa a ser disponível ao entorno de consumidores interessados, que não pertenciam a classe dos 1% dos mais ricos do país.² Existia ali um pequeno circuito de pirataria, da produção à distribuição. A pirataria serve, neste caso, para ajudar a democratizar certos conhecimentos. A afirmação de que "as pessoas que tinham uma câmera portátil de vídeo eram realmente muito poucas" me fez lembrar da escassez de equipamentos para o vídeo, também no contexto local de Curitiba, no sul do Brasil. Geralmente, naquela época, museus e galerias de arte eram os principais destinos das artes visuais – e não o cinema e a televisão, foco dos cineastas e profissionais do vídeo. O vídeo *para as artes visuais* e o *vídeo para a comunicação* tinham (e ainda tem) suportes tecnológicos diferentes, a indústria do vídeo (do cinema de videocassete ao jornalismo) depende de condições materiais diferentes (pelo profissionalismo exigido em cada setor) daquelas do ambiente doméstico de produção do vídeo feito por artistas, com suas câmeras e videocassetes da Zona Franca de Manaus e/ou, muitas vezes, importados.³

O desempenho do mercado de trabalho metropolitano brasileiro na década de 90 deve ser dividido em dois subperíodos distintos. O primeiro tem início em 1990 e vai até a estabilização da economia em 1994. Neste subperíodo, a economia viveu uma forte recessão, com aumento da taxa de desemprego aberto, níveis extremamente elevados de inflação e passou por grandes mudanças estruturais, provocadas principalmente pela abertura comercial. O segundo começa em 1994 e dura até o presente [2000]. Neste subperíodo, não somente a taxa de inflação foi reduzida para níveis bastante baixos (em 1997 foi inferior a 5% a.a.), como a taxa de crescimento do produto se tornou positiva, até 1997, com estagnação a partir deste ano. (Neri, Camargo e Reis 2000, 2)

O sistema econômico brasileiro nos anos 1980 e/ou 1990, na passagem da ditadura para a democracia liberal, impôs situações dramáticas à população. Lembro de viver esta espécie de realismo fantástico e triste, em que as campanhas da “Ação da Cidadania Contra a Fome, a Miséria e Pela Vida” foram lançadas (Cidadania 2023). Lembro-me também das cenas insólitas, devido à hiperinflação, dos milhares de funcionários do comércio de varejo remarcando preços. E para conter tal “escalada dos preços” surgiram figuras auto proclamadas representantes do presidente e reforçadas pela mídia, os “ficiais do Sarney” (sobrenome do presidente José). Os aparelhos de televisão ocupavam, paulatinamente, o centro das casas das famílias. Entre 1988 a 1992, por exemplo, mais de 13 milhões de unidades foram produzidas na Zona Franca de Manaus.⁴ Na virada de uma década para outra, mais de 1/3 da população estava abaixo da linha da pobreza, não tinha renda per capita mínima para consumir a quantidade de calorias diárias recomendadas. Nos anos 1990, em média, 80% da população ganhava até um salário mínimo e 50% dos mais pobres deste total não chegava a meio salário de renda per capita. Os 10% mais ricos ganhavam em média o triplo da segunda faixa dos 10% mais bem pagos; a média do salário destes 20% mais ricos chegou a cerca de 4 vezes à média dos demais 80% da população; e 1% dos brasileiros ganhava em média 20 salários mínimos. Ao final da década, 53,11 milhões de pessoas ainda viviam abaixo da linha da pobreza (Ipeadata 2016 e 2016a).

Anos 2000 e a permanência da falta

Comecei a fazer vídeo nos anos 90, em tais condições socioeconômicas, depois de contatos anteriores com a computação gráfica e as redes telemáticas. Os circuitos das artes visuais e o das comunicações em vídeo (televisão aberta e a cabo, videocassete, etc) qualificam a materialidade de seus produtos com suas estruturas de produção, processamento e distribuição. Conjugados, os dois circuitos desenham configurações possíveis, dos vídeos caseiros aos das grandes emissoras de televisão; e, juntos, mais ou menos articulados, mostram condições de trabalho específicas e implicadas nas tecnologias usadas. A diferença pode ser contratante. Por exemplo, um vídeo gravado nos anos 1990, a partir das artes visuais, sem vínculos institucionais e/ou acesso a equipamentos, apenas com suporte tecnológico de aparelhos domésticos (ainda não populares, como eram os de vídeo) tinha certas características peculiares, era destinado ao museu e a galeria de arte, a ser tratado como videoarte. Outras qualidades apareceriam se o cenário de produção fosse, por exemplo, o das iniciativas dos estudantes da ECA-USP e PUC-SP, com suporte de laboratório e equipamentos; e com perspectivas de vínculos: da televisão comercial aos programas de pós-graduação e editais de fomento. Lembro que, mesmo no início da década seguinte, individualmente, havia dificuldade de acesso à câmera de vídeo portátil, inclusive na PUC-SP (COS).

Dois instituições públicas, quatro eventos

O campo do vídeo não é homogêneo formado e, portanto, casos excepcionais não podem ser generalizados para dar-lhe sensação de unidade. Um ano antes de Beigelman lembrar da raridade das câmeras de vídeo portáteis, fiz uma exposição no Museu da Gravura (espaço público ligado à Fundação Cultural de Curitiba, na capital do estado) e apresentei alguns vídeos, entre outros trabalhos.⁵ *Contornamos* a falta de estrutura do museu para exibição de vídeos, pela utilização dos meus aparelhos misturados com outros retirados de setores da própria instituição, em que um videocassete e um monitor de TV fizessem parte do mobiliário. Expor vídeos não era comum. O segundo exemplo concreto de que a falta de estrutura não havia sido resolvida localmente, desta vez, ocorre no Museu de Arte Contemporânea do Paraná (MAC-PR). A exposição que fiz ali em 2006 aconteceu adaptada, conceitual e materialmente, pois não tive suporte de aparelhos comuns (como já eram o projetor, o videocassete e o monitor de TV) para exibir meus vídeos.⁶ Neste mesmo ano, outro caso vale ser lembrado para mostrar a persistência da falta de estrutura para o vídeo em Curitiba: de forma paliativa, o Museu de Arte Contemporânea do Paraná chegou a contar com o *empréstimo* do equipamento da artista Glaucis de Moraes que, ao saber, escreveu o seguinte:

Era-me até então inédito que uma instituição pública não só fosse desrespeitosa como ainda passasse por cima do direito à propriedade. Recebi um pedido por e-mail de um funcionário do MAC solicitando o empréstimo de meu equipamento (caixas de som, aparelho de DVD e projetor), em uso durante o Salão, para ser utilizado durante 1 único dia em um evento do Museu, o que logo me pareceu estranho, pois se tratava de uma exposição posterior ao Salão, sem nenhuma ligação com o mesmo, totalmente fora do acordo segurado entre Museu e artista. O funcionário encaminhou-me um contrato pelo correio assegurando o equipamento e a data de uso (1 dia!). Qual foi minha surpresa ao buscar o equipamento pessoalmente no Museu 27 dias depois? O equipamento continuava sendo usado há quase trinta dias sem uma comunicação prévia, sem meu conhecimento e muito menos sem meu consentimento (Moraes 2006).⁷

Ainda sobre o MAC-PR, a quarta interação registra o uso de aparelhos tomados de outros artistas. Em 2007 fui selecionado para o 62º Salão Paranaense e ao fim da exposição a videoinstalação *Bikini + morse code* foi incorporada ao acervo do Museu.⁸ Quatro anos depois, a exposição “Desejo de Salão”, promovida pelo Museu de Arte Contemporânea no Museu Oscar Niemeyer, em Curitiba, mostra uma retrospectiva dos Salões desde 1944 (MAC-PR 2011). Recebi um e-mail do museu solicitando o plano de montagem da videoinstalação do acervo do MAC-PR e, ao verificá-la, reparei que o aparelho reproduzidor de DVDs estava com parte quebradas – e também a presença de teias de aranha nos demais objetos. Nunca me foi perguntado se autorizaria que parte do meu trabalho, mesmo sendo um aparelho comum,

fosse de uso corrente da instituição – como parecia ser o caso, nos quatro anos contados da incorporação ao acervo até a nova exibição. Esta visada parcial sobre a estrutura para vídeo no MAC-PR nos anos 2000, se não indicar um modo comum de trabalho nesta instituição, relembra casos excepcionais. Estes casos ajudam a situar a condição do Museu de Arte Contemporânea do Paraná para acolher o vídeo em meados dos anos 2000. Em diálogo com o relato de Beiguelman, sobre a dificuldade geral de acesso a câmeras portáteis, consideraria também a *falta de estrutura de algumas instituições públicas*.

Anos 1990 e os vínculos dos anos 1980

E na década anterior, qual seria a presença do vídeo nas edições do Salão Paranaense? O principal evento de artes visuais do estado do Paraná mostrou, em dez anos, cinco trabalhos em vídeo: dois em 1991, um deles premiado, dois em 1992 e um em 1998. Esta frequência não parece ser suficiente para afirmar que o vídeo (o vídeo no campo da arte) era uma linguagem para ser vista neste museu local de arte contemporânea.

E claro que a produção de vídeo-arte [sic], pela sua complexidade técnica, exige o suporte de um instrumental eletrônico relativamente sofisticado, bem como o domínio de know-how especializado, que equivale a capacidade técnica e intelectual para intervir na própria gênese do complexo imagem/som e quebrar os seus módulos organizativos. Homens como Paik ou Emshwiller trabalharam em laboratórios eletrônicos de instituições universitárias ou estações experimentais de televisão, com a ajuda de engenheiros e analistas de sistemas. Nem é preciso dizer que a situação no Brasil é bem diversa. Jamais, que se tenha notícia, se construiu aqui um sintetizador de vídeo. O trabalho de experimentação e transgressão estética na área da televisão fica restrito a indivíduos e grupos aliados dos meios de produção e que, na melhor das hipóteses, não podem contar senão com gravadores e câmeras de resolução variável de acordo com as condições econômicas do proprietário (Machado 1997, 257).

Mesmo nestes lugares institucionalmente privilegiados, a falta de estrutura é um elemento notável, sustenta sua querela entre figurativo e abstrato – assunto alienígena ao escopo deste artigo.⁹ Ele reconhece tal precariedade nos anos 1980, fazendo-a contrastar com o cenário internacional estadunidense com fartura de equipamentos e técnicos especializados para suporte: “nem é preciso dizer que a situação no Brasil é bem diversa”. A dimensão das expectativas de Machado para o vídeo independente estava ligada diretamente à estrutura da PUC-SP, da USP e do *Videobrasil* – exibido em 1996 na TV Educativa (Televisão 1996). Em 1993, Machado escreve “A experiência do Vídeo no Brasil” e aponta, na última parte do ensaio, uma “Explosão do Vídeo Independente”. Lista muitos artistas e trabalhos realizados nos anos 1980¹⁰ que deveriam estar presentes em “uma abordagem da contribuição do vídeo independente brasileiro” para “enfocar também

experiências singulares [que não puderam ser tratadas no seu artigo], intervenções pioneiras e contribuições de natureza mais decididamente poéticas (1993, 270).”

Ao contrário de outras gerações, que consideravam (e ainda por vezes consideram) a televisão marcada por alguma espécie de pecado original e condenada a encarnar a estrutura mesma de poder das modernas sociedades tecnológicas, os jovens *videomakers* brasileiros acreditavam na possibilidade de se construir uma outra modalidade de televisão, mais criativa e mais democrática, e alimentavam a esperança de que a mídia eletrônica, com suas imensas possibilidades de intervenção técnica, poderia vir a dar expressão a uma sensibilidade nova e emergente (Machado 1993, 254).

A lista de artistas mostra que a “Explosão do Vídeo Independente” depende de vínculos institucionais importantes¹¹, proporcionados pela indústria do audiovisual e sua condição de gestora de verbas públicas e privadas: com verba do FINEP, em 1989, um dos primeiros laboratórios de computação gráfica em universidades brasileiras foi instalado na PUC-SP (COS). Machado (1993, 271) cita os irmãos João Moreira Salles e Walter Salles Jr. (dois banqueiros bilionários¹²) como sendo aqueles que “revelaram a face mais profissional do vídeo independente e a mais bem sucedida inserção na televisão comercial”. Os artistas do vídeo, *videomakers*, vídeo-autores, *videastas*, diretores de vídeo (denominações dos anos 1980 e 1990), incluem em seus processos de trabalho as burocracias dos ambientes institucionais. O vídeo independente foi estruturado pelos contatos com as linguagens dos filmes, novelas, telejornais, programas de auditório, vídeos domésticos, *videogames*, *videarte*, etc. É conhecida a relevância do “setor de VT” do MAC-USP, iniciado 1976, na articulação pontual entre museu e universidade: com formação especializada em vídeo, acesso a equipamentos, suporte para exibição, constituição de acervo, curadoria/crítica especializada (Zanini 1985, 91). Daí, em potência, profissionais e pesquisadores do vídeo terem condições de trabalhar na radicalização da forma do vídeo: “uma sensibilidade nova e emergente”.

Maneirismo e academismo impregnaram não importam que setor da atividade artística. Atinge e atingirá a vídeo-arte, como todo o campo da intermedia, mas a vitalidade de suas pesquisas é uma constatação que torna os aspectos negativos do repertório quantitativo pouco relevantes por ora. O importante é que nessas mensagens existe a consciência “dos meios de operar, de produzir e veicular a arte na sociedade industrial” e o fato de ser “crítica em relação à produção tradicional e pré-industrial” (Zanini 1985, 89).

Os ambientes de pesquisa eram (e ainda são) restritos a uma certa parcela da população. A categorização “Vídeo Independente” indica um possível recorte de classe, feitas as correlações entre os artistas e seus acessos institucionais (ver nota 11).

No cenário econômico dos anos 1980 ou 1990, quais pessoas, por exemplo, poderiam fazer estágio em uma rede de televisão, ser selecionadas para usufruir de programas específicos de suporte ao vídeo, como foi o setor de VT?¹³ Penso que dizer “Explosão do Vídeo Independente” seja projetar formas possíveis para o vídeo. É uma prospecção marcada por limites específicos, o das estruturas dos laboratórios das universidades e sistemas de comunicação estabelecidos, públicos e/ou privados.

No início dos anos 1980, o vídeo passou a ser finalmente incorporado pela televisão com uma frequência mais significativa. Se, no início, a videoarte brasileira foi praticada principalmente por artistas vindos das “artes plásticas”, com percurso traçado em outras práticas artísticas, uma década depois de seu surgimento ela passou a ser praticada principalmente por jovens formados nas faculdades de comunicação. Em 1986, o MAC-USP promoveu uma mostra para lembrar o histórico do vídeo no país – “Vídeo de artista & televisão. A televisão vista por artistas do vídeo” –, publicando um catálogo no qual a organizadora do núcleo de VT da década anterior – que a essa altura não existia mais no Museu (Aguilar 2007, 76).

A presença do vídeo Museu de Arte Contemporânea do Paraná, nas edições do Salão Paranaense, evento de abrangência nacional, fora do eixo Rio-São Paulo, ajuda a situar o alcance do vídeo nos anos 1990, especificamente nos circuitos tradicionais do campo da arte: em dez anos, cinco trabalhos em vídeo. O vídeo também aparece pouco em um dos principais eventos nacionais de arte do Brasil, o Panorama da Arte Brasileira. As três primeiras edições da década foram dedicadas ao Desenho, ao *Tridimensional* e a Pintura. O vídeo passa a ser mostrado em 1995, sob curadoria de Ivo Mesquita: ele “foi o que primeiro mostrou ao público a pulverização das linguagens estéticas em poéticas passíveis de se manifestar por meio de técnicas e linguagens as mais diversas” (Villela et al. 1997, 14). Inclusive, a brochura do setor educativo trazia o vídeo e a vídeo-arte [sic]. Em 1997 mais três trabalhos em vídeos foram exibidos e, em 1999, mais dez (Cintrão 1999) – participei desta edição com trabalhos em pintura. A Bienal de São Paulo, que está entre as grandes exposições internacionais de arte contemporânea, mostra o vídeo de forma mais notável no final da década. Embora o vídeo estivesse presente nos anos 1990, ele é exposto de forma mais notável na 24ª edição, no final da década. A curadoria foi feita por Paulo Herkenhoff e Adriano Pedrosa, e teve uma sala especial do artista estadunidense Bruce Nauman. A videoinstalação *AnthroSocio*, marcou também sonoramente esta edição, com as palavras FEED ME/EAT ME/ANTHROPOLOGY - HELP ME/HURT ME/SOCIOLOGY - FEED ME, HELP ME, EAT ME, HURT ME sendo ditas em alto volume, vazando para os demais ambientes do pavilhão da Bienal. O texto de abertura do catálogo da 22ª edição, assinado pelo presidente da Fundação Bienal de São Paulo, Edemar Cid Ferreira, trata da “questão da ruptura

com o suporte” para contemplar a diversidade da arte contemporânea. Ainda que a ideia seja sustentada pela argumentação da evolução das práticas modernistas para as atuais:

[...] a expansão da tela ou da massa escultural, paixão da atualidade. Instalações, performances, experiências com novos materiais, tudo está resumido na vontade de sair dos territórios predeterminados pela tradição. Mesmo quando os reinventores [sic] da pintura trabalham telas, já não celebram a disciplina cubista ou a irreverência expressionista, mas dão conta do ilimitado, da ausência de fronteiras que caracterizam o panorama de *nossa civilização nos dias de hoje* [grifo meu] (Aguilar 1994, 18).

Em 1994 o vídeo no campo da arte já tinha três décadas de atividade. Em certos contextos internacionais, com protagonismo dos EUA, a videoarte já era um sistema estruturado. Portanto, a videoarte seria um dos “territórios predeterminados pela tradição”, inclusive, usado para designar o avanço da Tradição. Nesta mesma edição, foi mostrada a videoinstalação *Organismus* de Pipilotti Rist (Aguilar 1994, 389). Na 21ª edição da Bienal a maior parte das aparições do vídeo acontece nas instalações, integrado entre outros elementos das obras (Galvão 1991, 208-209;242:285). A mesma ideia de ampliação e questionamento dos cânones está no texto do curador geral João Candido Galvão, desta vez é o “Homem” que chama a atenção:

Dentro da proposta de uma Bienal centrada no Homem, os trabalhos começaram. Não conheço Arte que, de uma ou de outra maneira, não tenha o Homem no seu centro. As premissas eram demasiadamente amplas. Assim, foi necessário balizar o caminho. Esta Curadoria optou por trabalhar sob o signo da Transgressão. Interessa-me o trabalho dos artistas malcomportados, os que não têm receio de ultrapassar limites, de ampliar fronteiras, de desafiar os cânones reinantes, à procura de resultados que possam satisfazer suas necessidades criativas (Galvão 1991,15).

Seja pelo *slogan* “Explosão do vídeo independente” da área da Comunicação ou pelas “Transgressões” do campo da Arte, o vídeo parece ter como uma de suas funções questionar a tradição. Esta função é parte da materialidade do vídeo com seus vínculos institucionais. Mas como seria questionar a tradição do vídeo nos anos 1990, se ele era exposto esporadicamente, tratado como novidade para a “ampliação de fronteiras”? Questionar a novidade? É possível dizer que a aparição do vídeo em contextos tradicionais dos museus e galerias de arte era uma forma de resistência, pela dificuldade estrutural para abrigar a produção; e por sua própria situação televisiva suspeita, devido ao compartilhamento de aparelhos comuns em ambientes domésticos para veicular a mídia hegemônica.

Disputa

O cineasta moçambicano radicado no Brasil Victor Lopes, em 1997, declara sua impressão do vídeo brasileiro à jornalista Anabela Paiva, no *Jornal do Brasil*: “virou um gueto dos órfãos da modernidade. Acaba sendo muito mais ligado às artes plásticas do que ao cinema”. O contexto da sua declaração é o projeto *Vídeo Autor*, série de eventos/mostras promovidos pelo Centro Cultural Banco do Brasil. Segundo a jornalista, o artista pretendia “criticar [tal] atitude dos colegas” (1997, 2). De fato, ele reforça a disputa pelo vídeo *do campo da arte* e *do cinema*. As práticas modernistas, sob o selo de modernidade, também são usadas para qualificar, desta vez negativamente, o vídeo das “artes plásticas” – tratado nas bienais como um dos elementos da ampliação do campo da arte. Lucas Zamboni também escreve sobre o campo do vídeo em disputa, nos mesmos termos abstratos da escrita dessas épocas, anos 1980 e 1990, *como se existisse uma conspiração sempre em curso: “videomakers ingratos”?*

Entre as acusações que se faz ao vídeo, frequentemente é observada a sua indefinição de linguagem como um elemento nocivo e transgressor das boas normas cinematográficas. E é bem possível, inclusive, que grande parte da resistência colocada diante do experimentalismo videográfico deva-se ao impacto gerado pela aparente anarquia e experimentação de *videomakers* ingratos à linguagem e “caligrafia” cinematográficas (Bambozzi 1994, 4).

Esse tipo de delimitação acontece em outros níveis, em 1978, e mostra um pouco da tradição da disputa: Walter Zanini responde que, “às chamadas ‘deficiências técnicas’ comuns aos artistas que começavam a instrumentar-se neste media e ainda hoje, é preciso dizer que não existia como não existe uma preocupação a esse nível. Esta é uma marca que distingue a video-arte [sic] da televisão. Tais ‘limitações’ são parte das qualidades inerentes de sua problemática” (1985, 89). De acordo com Zanini, eram “[...] raríssimas as oportunidades oferecidas [em 1978 pelos museus] à pesquisa ou a simples manifestação dos trabalhos situados no plano da intermedia (1985, 90). A falta de acesso à infraestrutura está entre as “problemáticas” do vídeo *para o campo da arte* – como são os casos pontuais de usos indevidos de aparelhos no Museu de Arte Contemporânea do Paraná, indicativos da permanência de uma falta, em nível institucional local. Considere-se também, como elementos das “problemáticas” persistentes nos anos 1990, os exemplos da pequena presença do vídeo nos eventos tradicionais do campo da arte, com suas abrangências, local, nacional e internacional, respectivamente: Salão Paranaense, Panorama da Arte Brasileira e Bienal Internacional de São Paulo.

No Brasil [1978], a video-arte [sic] enfrentou/enfrenta [e enfrentaria ainda nos anos 90] as mesmas dificuldades dos demais novos media, com a particularidade evidente da raridade e do ainda elevado custo de aquisição do aparelhamento básico imprescindível. E necessário ressaltar alguns outros ângulos que caracterizam o ambiente de preconceitos em que se produz entre nós esta recente linguagem da arte. A crítica, quase sempre de atitude convencional, acolheu geralmente com desinformação ou frieza essa investigação, pouco ou nada a assimilando ou já lhe oferecendo um epítáfio deslumbrado. Os comentários de que a video-arte é uma alternativa de arte “importada” ou “colonizada”, que não se plasma ou adapta a “nossa realidade”, também se fizeram ouvir falaciosamente nesta parte do mundo em que os que assim pensam pertencem igualmente a uma sociedade urbana que não pode prescindir da televisão, do telex, do computador ou dos satélites artificiais. O espírito doutrinário, centrado em preocupação ideológicas ultra-regionalistas não tem, entretanto, as mínimas condições filosóficas para impor a sua vontade a marcha irreversível da história moderna (Zanini 1985, 90).

É possível indicar, finalmente, a partir destes casos particulares, que a situação da videoarte no Brasil dos anos 1990 varia bastante, dependendo dos circuitos de trabalho e do tipo de estrutura. Embora possam coincidir em certos aspectos, as exposições de arte configuram circuitos de vídeo alternativos àqueles dos *videomakers* da “explosão no vídeo independente”, apontados por Machado (1993) e Bambozzi (1994). Estes *videomakers* são, em muitos casos, pesquisadores universitários com bolsas de pesquisa e/ou profissionais da televisão, também da grande mídia. Portanto, além do campo da arte, vislumbram as estruturas de produção da indústria do vídeo, já abertas e a espera dos produtos “da” comunicação, com as qualificações técnicas inicialmente necessárias.

Fazer videoarte sem ter a Videoarte disponível também informava à materialidade do vídeo no campo da arte naquela época. Fazer videoarte sem ter uma câmera portátil de vídeo, produzida na Zona Franca de Manaus e ainda inacessível para a maior parte da população, também dava forma à videoarte. O “Contrabando [que] chega à classe média” como diz o título da matéria de Silva Costa (1990, 6), com o subtítulo “Complementação de salário estimula muita gente ‘idônea’ a anunciar importados nos classificados [do jornal]”, também poderia alterar a forma a videoarte: uma câmera de vídeo importada (chamada de filmadora na matéria) custava US\$ 1350 e uma similar nacional US\$ 1400 (cerca de US\$ 3000 atuais); e se a câmera fosse semiprofissional, em 1995, a Camcorder Sony DCR-VX1000, por exemplo, custaria aproximadamente US\$ 4000 (Negócios e Finanças 1995, 14) no mercado estadunidense (US\$ 6500 atuais).

Notas finais

¹ "Giselle Beiguelman fala sobre o mestre pioneiro que é referência da videarte brasileira e internacional" na Coluna Ouvir Imagens, que vai ao ar quinzenalmente, segunda-feira às 8h, na Rádio USP (São Paulo 93,7; Ribeirão Preto 107,9) e também no *Youtube*, com produção da Rádio USP, Jornal da USP e TV USP" (Beiguelman 2020).

² Ainda custa caro cursar a Pontifícia Universidade de São Paulo. No site do COS, é possível ver o valor das mensalidades: mestrado: R\$ 3.824,00; doutorado: R\$ 4.573,00 (o salário mínimo atual, em 1º de maio de 2023, é de R\$ 1.320,00. (PUC-SP 2023).

³ No final de 1987, a Comissão de Política Aduaneira (CPA) propôs uma mudança na política de importação, centrada em três pontos: a redução das tarifas para níveis compatíveis com o diferencial de preços internos e externos vigentes, eliminando-se as parcelas redundantes; a supressão dos regimes especiais, à exceção dos vinculados aos acordos internacionais, à exportação, ao desenvolvimento regional e à Zona Franca de Manaus; e a eliminação dos tributos adicionais, tais como IOF, TMP e AFRMM incidentes sobre as importações". [...] "Ao tomar posse, em março de 1990, o novo governo anunciou medidas que alteravam profundamente a condução da política de comércio exterior do país. Simultaneamente a uma flexibilização do regime cambial, foi deslanchado um programa de liberalização das importações, cujos primeiros passos foram dados através da imediata extinção da lista de produtos com emissão de guias de importação suspensa e dos regimes especiais de importação, à exceção do *drawback*, da Zona Franca de Manaus, do que beneficiava bens de informática e dos acordos internacionais. Seguiu-se, em julho do mesmo ano, a extinção dos programas de importação das empresas. Com o fim dos mais importantes controles administrativos, caberia à tarifa aduaneira o papel principal no estabelecimento de uma proteção adequada à indústria local. Poucos meses depois, era anunciada a reforma tarifária, pela qual as tarifas de todos os produtos sofreriam reduções graduais ao longo dos quatro anos seguintes [...]. A nova política de importação buscava promover uma reestruturação produtiva, em que o diferencial de custos de produção interno e externo não superasse um determinado parâmetro. A princípio, não foram estabelecidas preferências entre as atividades industriais, exceto para os setores de tecnologia de ponta, citados no Programa de Competitividade Industrial [MEFP (1991)], tais como informática, química fina, biotecnologia, mecânica de precisão e novos materiais." (Corseuil, Carlos Henrique Leite e Kume, Honório 2003, 19-20)

⁴ "Em 1988 e 1990, o número total de empresas em operação incentivadas pela Suframa [Superintendência da Zona Franca de Manaus] cresceu significativamente, porém com maior intensidade no caso das indústrias modernas, cujo número passou de 130 para 152, ou seja, 16% no biênio [...]. A forte expansão da demanda doméstica, estimulada pela proximidade da Copa do Mundo [de 1990] no caso dos televisores, e a 'onda' de aquisição de aparelhos de videocassete, ao lado da melhoria das condições de crédito para o consumo, determinaram uma expansão do produto das indústrias modernas de 16,9% no biênio [...] Chama atenção a vigorosa expansão das vendas de videocassetes, aparelhos de som "3 em 1" e televisores, produtos altamente representativos do segmento das indústrias modernas da ZFM, que alcançaram taxas de 81%, 17% e 10%, no biênio, respectivamente. Isto, em um quadro de crise da economia nacional." [...] existem na ZFM dez produtores de aparelhos de TV, sete de videocassetes". (Lyra 1995, 107; 111; 132) "A estrutura industrial nacional reproduz a característica mundial de elevados níveis de concentração. Todas as empresas líderes mundiais estão presentes no mercado brasileiro como subsidiárias integrais, via joint-ventures ou acordos de transferência de tecnologia; a produção encontra-se concentrada em 11 empresas, a saber: Sharp, Philips, Itautec-Philco, CCE, Semp-Toshiba, Gradiente, Evadin-Mitsubishi, Springer-Panasonic, Sanyo, Sony e Ford Eletrônica; em 1994,

duas outras empresas passaram a atuar nesse mercado: Sector (áudio portátil) e Cougar (áudio e vídeo) e, em 1995, também a Cineral e a Zenith (vídeo)". (Gonçalves 1997, 9)

⁵ A exposição *Emcontra*, com curadoria de Daniela Vicenti, foi feita pela articulação de três exposições simultâneas. Além da minha, também expuseram no Museu de Gravura de Curitiba Gabriele Gomes e Fernando Burjato.

⁶ Outros trabalhos foram feitos com a estrutura das três salas ocupadas no museu: no lugar dos vídeos que pretendia apresentar, coleei no chão das salas nove adesivos (plotagens) com a palavra "substituto", cada um com um número, de 01 a 09. "[Em] uma reunião com a diretoria [do museu], fiz uma pergunta muito simples: o que então o MAC poderia me oferecer, com qual tipo de suporte contaria? Obtive informações importantes para dar forma à exposição: como procedimento padrão, além da equipe de montagem, do folder e do convite, o museu oferecia uma plotagem de texto, normalmente com conteúdo explicativo ou crítico – depois de negociar, consegui que o MAC patrocinasse mil páginas fotocopiadas. Os primeiros trabalhos da exposição foram construídos, então, com a plotagem e o impresso" (Noronha 2006, 128). A exposição também contou com fotografias, objetos, esculturas, aparelho de som.

⁷ O conteúdo integral do e-mail enviado pela artista na época, informando o fato, além de alguns desdobramentos, encontra-se neste endereço eletrônico: Glaucius Morais. "NET PROCESSO - arte contemporânea - Crise em Museu - MAC/ PR" Última atualização 28 novembro de 2009. Acedido em 04 de maio de 2023. <https://web.archive.org/web/20091128001459/http://www.oktiva.net/oktiva.net/1321/nota/17050#>.

⁸ Eu fomeci os aparelhos de reprodução do vídeo que fazia parte da videoinstalação, ela é composta de um reprodutor de DVD, caixas plásticas de feira vermelhas, dois colchões de ar azul, uma placa alertando o perigo de choque, um acrílico vermelho e cabos de vídeo, energia e fixação dos aparelhos.

⁹ Para o autor, a falta de equipamento afeta a forma da produção da "arte do vídeo" no Brasil, regressiva a "uma espécie de pré-história da figuração: "Ora, contar apenas com a câmera para a enunciação da imagem eletrônica, sem qualquer recurso para desconstruir os seus módulos, significa ressuscitar a ilusão de espelhamento do sistema figurativo e eleger como método exploratório o naturalismo mais ingênuo e desgastado pelo abuso da produção comercial. Não sem motivo, a arte do vídeo no Brasil, por força não propriamente de uma limitação, mas de um Monolitismo [sic] tecnológico, tende a regredir a uma espécie de pré-história da figuração, dobrando-se, com inocência, às determinações mais elementares do instrumento técnico. Não por acaso, as entrevistas constituem o lugar comum no grosso da produção mais recente." (Machado 1997, 257-8) "A Escola de Comunicações e Artes (ECA) da Universidade de São Paulo (USP) foi criada em 1966, chamando-se, inicialmente, Escola de Comunicações Culturais (ECC), e recebendo o nome atual em 1969, quando passou a oferecer formação universitária em Artes. Tendo se constituído no cruzamento de áreas emergentes do conhecimento, a ECA é, por definição, interdisciplinar, voltando-se tanto à formação profissional como à formação para a pesquisa, isto é, destinada à carreira acadêmica em seu sentido mais estrito." (ECA-USP 2023). "Em 1989, um projeto pioneiro, que elaborei [Lúcia Santaela] com o auxílio de Samira Chalhub e Arlindo Machado no Programa de Comunicação e Semiótica/PUC-SP, foi aprovado e financiado pela Finep. Graças a esse projeto, instalamos nesse programa de pós-graduação um dos primeiros laboratórios de computação gráfica em universidades brasileiras. Ninguém poderia estar mais preparado para assumir a direção desse laboratório do que Arlindo Machado". (Santaela 2020)

¹⁰ Eder Santos (*Interferência* | 1985, *Uakti* | 1987, *Mentiras e Humilhações* | 1988, *Não Vou à África Porque Tenho Plantão* | 1990, *Aquela Coisa Nervosa* | 1991) e de Marina Abs (*Grafite Efêmero* | 1984, *Mergulho* | 1986, *Vídeo Vanitas* | 1987, *Neurotec* | 1988). Não se poderia esquecer também obras mais difíceis de classificar, situadas nas fronteiras da vídeo-arte [sic], como as de Rafael França (*Reencontro* | 1984, *Getting Out*

| 1985, *Without Fear of Vertigo* | 1987), de Roberto Sandoval (Segmentos | 1981, *Aleatório* | 1982, *Foram Sete Quedas São* | 1982, *Metamágico* | 1983, *Varição no Plano* | 1983, *Pororoca* | 1984, *Gênio e Cultura* | 1985, *Q C Tem Mar?* 1986), de Artur Matuck (*Emanatio-Profanatio* | 1977, *Brahminicida* | 1977, *Maurício Prisioneiro* | 1981, *Ataris Vort in the Planet Megga* | 1981, *Psi-on* | 1984) e de Marcelo Dantas (*Boundaries of the Beard* | 1989, *Processing the Signal* | 1989). Sandra Kogut (*Egotrip* | 1985, Katia Flavia | 1987, *Máquinas* | 1987, *Juliette* | 1988, *Manuel* | 1989, *What Do You Think People Think Brazil Is?* | 1990) despontou como o talento mais original para o videoclipe e ganhou reconhecimento mundial com seu inventivo *Parabolic People* (1991). [...] Outros talentos diferenciados também merecem ser citados, tais como Olga Futema (*Hia sá-sá-hai yah* | 1985), Lucila Meirelles (*Pivete*) | 1987, *I Movimento de Abertura da Sinfonia Panaméica* | 1988, *Criações Autistas* | 1989), José Luis Nogueira (*Verdades e Mentiras* | 1986, *Ramon Carbon* | 1987) e Geraldo Anhaia Mello (*Os Maestros* | 1985, *Reconstituente* | 1985, *100 Terra* | 1986, *The End* | 1987, *Pascovideo* | 1987). Entre as empresas independentes, qualquer abordagem seria incompleta se não incluísse a Cockpit, a Videoverso (Radar, na TV Gazeta), a Conecta (*Forte Apache*, na TV Gazeta), Antevê, Emvídeo, Videofilmes, VTV e várias outras. (Machado 1993, 270-71)

¹¹ Fazem parte do vídeo independente Elder Santos que tem feito instalações e participado de exposições internacionais desde 1989, dirigiu o longa *Enredando as pessoas* (1995) e foi premiado em festivais de cinema em Havana, Cuba e Suíça – e três vezes no Videobrasil. Marina Abs “trabalhou com a produtora Olhar Eletrônico, dirigiu programas na Rede Globo/Fundação Roberto Marinho e foi assistente de direção em filmes publicitários enquanto criava seus vídeos; ela foi presença constante nas primeiras edições do Videobrasil”. Rafael França, já em 1982, inicia seu mestrado na School of the Art Institute of Chicago (EUA). Roberto Sandoval, “fundou a produtora Conecta Vídeo no final dos anos 70, realizou uma série de produções em vídeo experimentais com artistas da época. Participou dos projetos da TVDO, ao lado de Tadeu Jungle, Walter Silveira e Pedro Vieira”. Artur Matuck também seguiu seus estudos, fazendo mestrado nos EUA e doutorado na USP. Marcello Dantas é formado em Cinema e Teatrosão pela Tisch School of the Arts da Universidade de Nova York. Sandra Kogut, “em 1989, durante o então chamado VI Festival Fotográfica Videobrasil, foi contemplada com o prêmio de residência no Centre Internazionale de Création Vidéo, em Montbiéard, França”.

Videobrasil, Associação Cultural. 2023. Elder Santos, São Paulo: Associação Cultural Videobrasil. <https://site.videobrasil.org.br/acervo/artistas/artista/21217>. Acedido em 18 de abril de 2023. Videobrasil, Associação Cultural. 2023. Marina Abs, São Paulo: Associação Cultural Videobrasil. <https://site.videobrasil.org.br/acervo/compilacoes/compilacao/100055>. Acedido em 18 de abril de 2023. Videobrasil, Associação Cultural. 2023. Rafael França, São Paulo: Associação Cultural Videobrasil. <https://site.videobrasil.org.br/acervo/artistas/artista/25944>. Acedido em 18 de abril de 2023. Videobrasil, Associação Cultural. 2023. Roberto Sandoval, São Paulo: Associação Cultural Videobrasil. <https://site.videobrasil.org.br/acervo/artistas/artista/95198>. Acedido em 18 de abril de 2023. Videobrasil, Associação Cultural. 2023. Artur Matuck, São Paulo: Associação Cultural Videobrasil. <https://site.videobrasil.org.br/acervo/artistas/artista/39502>. Acedido em 18 de abril de 2023. Videobrasil, Associação Cultural. 2023. Marcello Dantas, São Paulo: Associação Cultural Videobrasil. <https://site.videobrasil.org.br/acervo/artistas/artista/21330>. Acedido em 18 de abril de 2023

¹² Eles aparecem atualmente no site da *Forbs* ocupando a mesma posição “#671” entre os bilionários mais ricos do mundo (Forbes 2022). A “explosão do Vídeo Independente” está associada a uma das famílias mais ricas e tradicionais do Brasil.

¹³ “Os meses seguintes [1973] foram no museu da USP de preocupação em criar meios para um setor de vídeo, o que, entretanto, só se concretizaria mais tarde. [...] o MAC-USP [1974] não dispunha ainda de qualquer equipamento. Finalmente,

o grupo do Rio - Anna Bella Geiger, Angels de Aquino, Sônia Andrade, Ivens Olinto Machado e Fernando Cocchiarae — conseguiu realizar seus intentos, utilizando o portapak de Jon Azulay, o que não foi possível, em São Paulo, a Donato Ferrari, Júlio Plaza, Regina Silveira e Gabriel Borba Filho. [...] Em 1976, o MAC-USP pôde finalmente constituir um pequeno setor de VT que no ano seguinte contribuiu para produção e a apresentação de uma série de trabalhos, oferecendo paralelamente um curso técnico especializado a vários interessados. Nesse setor ativado por Caçilda Teixeira da Costa e Marília Saboya de Albuquerque – coadjuvadas pelos préstimos de Hironie Ciafreis – surgiram obras de Regina Silveira, Gabriel Borba Filho, Sônia Andrade, Carmela Gross, Marcelo Nitsche, Júlio Plaza, Flávio Pons e Gastão Magalhães. Estes, além de Ivens Olinto Machado, Leticia Parente e José Roberto Aguiar e ainda Milon Lanna e Liliane Soffer participaram da exposição “Videomac”. (Zanini 1985, 90-91)

Bibliografia

Associação Cultural Videobrasil. “Artur Matuck.” Acedido em 18 de abril de 2023. <https://site.videobrasil.org.br/acervo/artistas/artista/39502>.

Associação Cultural Videobrasil. “Elder Santos.” Acedido em 18 de abril de 2023. <https://site.videobrasil.org.br/acervo/artistas/artista/21217>.

Associação Cultural Videobrasil. “Marcello Dantas.” Acedido em 18 de abril de 2023. <https://site.videobrasil.org.br/acervo/artistas/artista/21330>.

Associação Cultural Videobrasil. “Marina Abs.” Acedido em 18 de abril de 2023.

<https://site.videobrasil.org.br/acervo/compilacoes/compilacao/100055>.

Associação Cultural Videobrasil. “Rafael França.” Acedido em 18 de abril de 2023. <https://site.videobrasil.org.br/acervo/artistas/artista/25944>.

Associação Cultural Videobrasil. “Roberto Sandoval.” Acedido em 18 de abril de 2023. <https://site.videobrasil.org.br/acervo/artistas/artista/95198>.

Aguiar, Carolina Amaral de. 2007. *Videoarte no MAC-USP: o suporte de ideias nos anos 1970*, Dissertação de mestrado, Universidade de São Paulo. https://dedalus.usp.br/F/GCC3M3Y3BY8ASMI8QJ6UKKP8TMF617EMG VKH51BJHRES86KT766-27528?func=full-set-set&set_number=001695&set_entry=000003&format=999. Acedido em 08 de abril de 2023.

Bambozzi, Lucas. 1994. “O vídeo em questão: a perspectiva de uma arte do vídeo como referência-chave para a representação.” *Imagens*, Abril de 1994. <https://icaa.mfah.org/en/item/1111116#?c=&m=&s=&cv=&xywh=1096%2C-1%2C3890%2C2200>.

Beiguelman, Giselle. “Arlindo Machado, sempre à frente do seu tempo.” Última atualização 27 de julho de 2020. Acedido em 05 de maio de 2023. <https://jornal.usp.br/radio-usp/arlindo-machado-sempre-a-frente-do-seu-tempo/>.

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

Bourdieu, Pierre. 2001. *Meditações pascalianas*, Rio de Janeiro: Bertrand Brasil.

Cidadania. “Quem foi Betinho, Rio de Janeiro.” Acedido em 04 de maio de 2023. <https://www.quemfoibetinho.org.br/>.

Corseuil, Carlos Henrique Leite e Kume, Honorio. 2003. *A Abertura comercial brasileira nos anos 1990: impactos sobre emprego e salário*, Brasília: IPEA. <https://repositorio.ipea.gov.br/handle/11058/2511>. Acedido em 04 de maio de 2023.

Costa, Silva. "Contrabando chega à classe média." *Jornal do Brasil/Caderno B*, 28 de dezembro de 1990. http://memoria.bn.br/DocReader/030015_11/30888.

Negócios e Finanças. "Uma funcionária da Sony." *Jornal do Brasil/Caderno B*, 25 de julho de 1995. http://memoria.bn.br/DocReader/030015_11/162958.

ECA-USP. 2023. Escola de Comunicações e Artes - Universidade de São Paulo, São Paulo: ECA-USP. https://www.eca.usp.br/sites/default/files/inline-files/Catalogo_ECA_ingles_24.pdf. Acedido em 18 de abril de 2023.

Aguilar, Nelson, org. 1994. *Bienal Internacional 22*, São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo.

Galvão, João Candido, org. 1991. *Bienal Internacional 21*, São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo.

Forbes. "Walther Moreira Salles Junior" Acedido em 18 de abril de 2023. <https://www.forbes.com/profile/walther-moreira-salles-junior/?sh=44ecacb84bf4>.

Forbes. "Pedro Moreira Salles." Acedido em 18 de abril de 2023. <https://www.forbes.com/profile/pedro-moreira-salles/?sh=19b70b13a83c>.

Gonçalves, Robson R. 1997. O setor de bens de eletrônicos de consumo no Brasil: uma análise de seu desempenho recente e perspectivas de evolução futura, Brasília: IPEA. https://repositorio.ipea.gov.br/bitstream/11058/2041/1/td_0476.pdf. Acedido em 04 de maio de 2023.

Ipeadata. "Número de indivíduos extremamente pobres - Linha de Pobreza Baseada em Necessidades Calóricas." Última atualização 07 de janeiro de 2016. Acedido em 04 de maio de 2023. <http://www.ipeadata.gov.br/Default.aspx>.

Ipeadata. "Renda domiciliar per capita - média do 1% mais rico." Última atualização 07 de janeiro de 2016. Acedido em 04 de maio de 2023. <http://www.ipeadata.gov.br/Default.aspx>.

Lyra, Flávio Tavares, Pinheiro, Vinicius e Sarmento, Viviane. 1995. *Os Incentivos Fiscais à Indústria da Zona Franca de Manaus: Uma Avaliação (Relatório Final)*, Brasília: IPEA. https://repositorio.ipea.gov.br/bitstream/11058/1712/1/td_0371.pdf. Acedido em 04 de maio de 2023.

Machado, Arlindo. 1997. "Perspectivas do vídeo no Brasil." In *Os anos de chumbo: 1968-1985*, 255-265. Porto Alegre: Sulina.

Machado, Arlindo. 1993. A experiência do vídeo no Brasil. In *Máquina e imaginário: o desafio das poéticas tecnológicas*, 253-274. São Paulo: Editora Unesp Fundação.

MAC-PR. "Desejo de Salão." Última atualização 19 de dezembro de 2011. Acedido em 18 de abril de 2023. <https://www.arte.seed.pr.gov.br/modules/noticias/article.php?storyid=356>.

Morais, Glaucis. "Crise em Museu - MAC/PR: Uso indevido de equipamentos." Última atualização 17 fevereiro de 2007. Acedido em 04 de maio de 2023. <https://web.archive.org/web/20070217212522/http://www.oktiva.net/oktiva.net/1321/nota/17050#>.

Morais, Glaucis. "NET PROCESSO - arte contemporânea - Crise em Museu - MAC/PR" Última atualização 28 novembro de 2009. Acedido em 04 de maio de 2023. <https://web.archive.org/web/20091128001459/http://www.oktiva.net/oktiva.net/1321/nota/17050#>.

Neri, Marcelo, Camargo, José Márcio e Reis, Maurício Cortez. 2000. *Mercado de trabalho nos anos 90: fatos estilizados e interpretações*, Brasília: IPEA. https://www.cps.fgv.br/ibre/cps/artigos/Textos_Discus/Mercado%20de%20Trabalho%20nos%20Anos%2090%20Fatos%20Estilizados%20e%20Interpretacoes.pdf. Acedido em 04 de

maio de 2023.

Noronha, Fábio Jabur de. "2 Horas." Acedido em 04 de maio de 2023. <https://archive.org/details/2Horas>.

Noronha, Fábio Jabur de. 2013. Por todas as partes: um modo compartilhado de viver nas redes, a partir do campo da arte, pela distribuição audiovisual (não) mediada por especialistas. Tese de Doutorado, Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

Noronha, Fábio Jabur de. 2006. *Apropriação + repetição + justaposição: alguns roteiros para redes telemáticas*. Dissertação de Mestrado, Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

Paiva, Anabela. "Vídeo além do todos os guetos," *Jornal do Brasil/Caderno B*, 11 de março, 1997. http://memoria.bn.br/DocReader/030015_11/296149.

PUC-SP. "Comunicação e Semiótica." Acedido em 01 de maio de 2023. <https://www.pucsp.br/pos-graduacao/mestrado-e-doutorado/comunicacao-e-semiotica>.

Santaella, Lúcia. "Arlindo Machado: vida e obra no prisma da admiração." *Revista de Fotografia ZUM*, 13 de outubro de 2020. <https://revistazum.com.br/radar/arlindo-machado/>.

Stiles, Kristine; Selz, Peter (Ed.). 1996. *Theories and documents of contemporary art: a sourcebook of artists' writings*, London: University of California Press.

Televisão-Editorial. "Um festival de bons vídeos" *Jornal do Brasil/Caderno B*, 13 de novembro de 1996. http://memoria.bn.br/DocReader/030015_11/198676.

Vilela, Milú, Costa, Cacilda Teixeira da e Mesquita, Ivo. 1995. *Panorama da Arte Brasileira*, São Paulo: Price Waterhouse.

Vilela, Milú, Chiarelli, Tadeu, Cocchiarele, Fernando e Cintrão, Rejane. 1997. *Panorama de Arte Atual Brasileira 97*, São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo.

Cintrão, Rejane, org. 1999. *Panorama de Arte Brasileira 97*, São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo. 152p. :83 il.

Aguilar, Nelson, org. 1994. *Bienal Internacional 22*, São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo.

Zanini, Walter. 1985. "Vídeo-arte: uma poética aberta." In *Arte: novos meios/multimeios*, 87-92. São Paulo: Fundação Armando Álvares Penteado.