



UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
FACULDADE DE ARTES VISUAIS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTE E CULTURA VISUAL

ROSANE ANDRADE DE CARVALHO

Diaporamas:
um estudo crítico de audiovisuais na arte brasileira (1972-
1975)

GOIÂNIA
2021



UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
FACULDADE DE ARTES VISUAIS

TERMO DE CIÊNCIA E DE AUTORIZAÇÃO (TECA) PARA DISPONIBILIZAR VERSÕES ELETRÔNICAS DE TESES

E DISSERTAÇÕES NA BIBLIOTECA DIGITAL DA UFG

Na qualidade de titular dos direitos de autor, autorizo a Universidade Federal de Goiás (UFG) a disponibilizar, gratuitamente, por meio da Biblioteca Digital de Teses e Dissertações (BDTD/UFG), regulamentada pela Resolução CEPEC nº 832/2007, sem ressarcimento dos direitos autorais, de acordo com a [Lei 9.610/98](#), o documento conforme permissões assinaladas abaixo, para fins de leitura, impressão e/ou download, a título de divulgação da produção científica brasileira, a partir desta data.

O conteúdo das Teses e Dissertações disponibilizado na BDTD/UFG é de responsabilidade exclusiva do autor. Ao encaminhar o produto final, o autor(a) e o(a) orientador(a) firmam o compromisso de que o trabalho não contém nenhuma violação de quaisquer direitos autorais ou outro direito de terceiros.

1. Identificação do material bibliográfico

☐ Dissertação ☒ Tese

2. Nome completo do autor

Rosane Andrade de Carvalho

3. Título do trabalho

Diaporamas: um estudo crítico de audiovisuais na arte brasileira (1972-1975)

4. Informações de acesso ao documento (este campo deve ser preenchido pelo orientador)

Concorda com a liberação total do documento ☒ SIM ☐ NÃO¹

[1] Neste caso o documento será embargado por até um ano a partir da data de defesa. Após esse período, a possível disponibilização ocorrerá apenas mediante:

a) consulta ao(à) autor(a) e ao(à) orientador(a);

b) novo Termo de Ciência e de Autorização (TECA) assinado e inserido no arquivo da tese ou dissertação.

O documento não será disponibilizado durante o período de embargo.

Casos de embargo:

- Solicitação de registro de patente;
- Submissão de artigo em revista científica;
- Publicação como capítulo de livro;
- Publicação da dissertação/tese em livro.

Obs. Este termo deverá ser assinado no SEI pelo orientador e pelo autor.



Documento assinado eletronicamente por **Rosana Horio Monteiro, Professor do Magistério Superior**, em 22/07/2021, às 18:11, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).

Documento assinado eletronicamente por **ROSANE ANDRADE DE CARVALHO, Discente**, em 17/08/2021, às 16:19, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site https://sei.ufg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **2227974** e o código CRC **5CDF8FFB**.

ROSANE ANDRADE DE CARVALHO

Diaporamas:
um estudo crítico de audiovisuais na arte brasileira (1972-
1975)

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Arte e Cultura Visual, da Faculdade de Artes Visuais, da Universidade Federal de Goiás (UFG), como requisito para a obtenção do título de Doutora em Arte e Cultura Visual.

Área de Concentração: Artes, Cultura e Visualidades.

Linha de pesquisa: Imagem, Cultura e Produção de Sentido.

Orientadora: Professora Doutora Rosana Horio Monteiro.

GOIÂNIA

2021

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor, através do
Programa de Geração Automática do Sistema de Bibliotecas da UFG.

Carvalho, Rosane Andrade de
Diaporamas [manuscrito] : um estudo crítico de audiovisuais na
arte brasileira (1972-1975) / Rosane Andrade de Carvalho. - 2021.
174 f.: il.

Orientador: Profa. Dra. Rosana Horio Monteiro.
Tese (Doutorado) - Universidade Federal de Goiás, Faculdade de
Artes Visuais (FAV), Programa de Pós-Graduação em Arte e Cultura
Visual, Goiânia, 2021.

Bibliografia. Anexos.

Inclui fotografias, abreviaturas, lista de figuras.

1. Diaporamas. 2. Década de 1970. 3. Arte Brasileira. I. Monteiro,
Rosana Horio, orient. II. Título.

CDU 7



UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS

FACULDADE DE ARTES VISUAIS

ATA DE DEFESA DE TESE

Ata Nº 007/2021 da sessão de Defesa de Tese de **Rosane Andrade de Carvalho** que confere o título de Doutora em Arte e Cultura Visual, na área de concentração em Arte, Cultura e Visualidades.

Aos vinte e um dias do mês de julho de dois mil e vinte e um, a partir das quatorze horas, por videoconferência, realizou-se a sessão pública de Defesa de Tese intitulada “Diaporamas: um estudo crítico de audiovisuais na arte brasileira (1972-1975). Os trabalhos foram instalados pela Orientadora, Professora Doutora Rosana Horio Monteiro (FAV/UFG) com a participação dos demais membros da Banca Examinadora: Professor Doutor Roberto Moreira dos Santos Cruz (Pesquisador independente), membro titular externo; Professora Doutora Ana Lúcia Oliveira Vilela (FH/UFG) membro titular externo; Professora Doutora Carla Milani Damião (FAV/UFG), membro titular interno; Professor Doutor Samuel José Gilbert de Jesus (FAV/UFG), membro titular interno. Durante a arguição os membros da banca **não fizeram** sugestão de alteração do título do trabalho. A Banca Examinadora reuniu-se em sessão secreta a fim de concluir o julgamento da Tese tendo sido a candidata **aprovada** pelos seus membros, destacando o ineditismo da pesquisa e recomendando a ampliação da bibliografia para futuras publicações, além de pequenas correções no texto da tese. Proclamados os resultados pela Professora Doutora Rosana Horio Monteiro, Presidente da Banca Examinadora, foram encerrados os trabalhos e, para constar, lavrou-se a presente ata que é assinada pelos Membros da Banca Examinadora, aos vinte e um dias do mês de julho de dois mil e vinte e um.

TÍTULO SUGERIDO PELA BANCA



Documento assinado eletronicamente por **Rosana Horio Monteiro, Professor do Magistério Superior**, em 21/07/2021, às 16:53, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



Documento assinado eletronicamente por **Samuel Jose Gilbert De Jesus, Coordenador de Curso**, em 21/07/2021, às 16:53, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



Documento assinado eletronicamente por **ROBERTO MOREIRA DOS SANTOS CRUZ, Usuário Externo**, em 21/07/2021, às 17:07, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



Documento assinado eletronicamente por **Ana Lucia Oliveira Vilela, Professor do Magistério Superior**, em 22/07/2021, às 08:17, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



Documento assinado eletronicamente por **Carla Milani Damião, Professor do Magistério Superior**, em 22/07/2021, às 10:09, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).

A autenticidade deste documento pode ser conferida no site



https://sei.ufg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **2217014** e o código CRC **0E744159**.

Referência: Processo nº 23070.032003/2021-17

SEI nº 2217014

Universidade Federal de Goiás
Faculdade de Artes Visuais
Programa de Pós-Graduação em Arte e Cultura Visual

Diaporamas:

um estudo crítico de audiovisuais na arte brasileira (1972-1975)

ROSANE ANDRADE DE CARVALHO

BANCA EXAMINADORA:

Prof.^a Dra. Rosana Horio Monteiro

Orientadora e Presidente da Banca

Prof. Dra. Ana Lúcia Oliveira Vilela (FH/UFG)

Membro Externo

Dr. Roberto Moreira dos Santos Cruz (Pesquisador independente)

Membro Externo

Prof. Dr. Samuel José Gilbert de Jesus

Membro Interno

Prof. Dra. Carla Milani Damião

Membro Interno

Prof. Dr. Marco Pasqualini de Andrade (PPGARTES/UFU)

Suplente do Membro Externo

Prof. Dr. Cleomar de Sousa Rocha

Suplente do Membro Interno

Dedico esta tese à minha mãe e ao
meu pai (*in memoriam*)

AGRADECIMENTOS

A todos aqueles que me ajudaram de alguma forma para a conclusão de mais uma etapa na minha vida.

A minha família, que me motivou e compreendeu as minhas ausências, em especial à minha mãe pelo incentivo e pela força necessária na busca dos meus sonhos.

A minha orientadora professora Dra. Rosana Horio Monteiro, pelo incentivo ao retorno à Universidade, pelas várias escutas e trocas, pelos momentos dedicados às leituras do meu trabalho e, sobretudo, pela confiança na minha capacidade de realização do mesmo.

Aos professores, que gentilmente aceitaram fazer parte da banca, Dra. Ana Lúcia Oliveira Vilela, Dr. Roberto Moreira dos Santos Cruz, Dr. Samuel José Gilbert de Jesus, Prof. Dra. Carla Milani Damião.

Meu agradecimento especial ao Dr. Roberto Moreira dos Santos Cruz, que gentilmente forneceu-me uma cópia do material de pesquisa imprescindível para a realização da mesma.

A artista Beatriz Dantas e ao artista Luiz Alphonsus, pelas conversas e informações prestadas durante esse processo. Agradeço também ao professor Dr. André Parente pela atenção e incentivo na realização dessa pesquisa.

À Priscila, assistente do artista Luiz Alphonsus, pela prontidão em me auxiliar no envio de dados e imagens referentes ao artista.

Aos meus colegas e parceiros de estudos, especialmente à Camila, Juçara e Cristiano pelas conversas, trocas e incentivo durante todo o processo de doutoramento. Agradeço, ainda a Guilherme pelo auxílio nos últimos momentos de entrega dessa tese.

Agradeço também os meus amigos que me acompanharam nesse processo de doutoramento Alexandre, Keyla, Fernanda, Rafael, Hélder e Willian.

À UFG e aos professores e funcionários do Programa de Pós-graduação em Arte e Cultura Visual pela oportunidade e apoio necessário durante essa jornada.

À FAPEG, pelo suporte financeiro para a realização desse doutorado.

RESUMO

Esta tese investiga a produção brasileira de audiovisuais da década de 1970, especificamente os diaporamas, diapositivos sincronizados a sons gravados em fita cassete ou de rolo, a partir da análise das seguintes obras: *Curriculum Vitae I* e *Curriculum Vitae II*, de Frederico Morais (1936); *Matadouro*, de Beatriz Dantas (1949) e Paulo Lemos; *Eu armário de mim*, de Letícia Parente (1930-1991); *Natureza (Besame Mucho)*, de Luiz Alphonsus (1948), e *Bichomorto*, de Paulo Fogaça (1936-2019). Os objetivos da pesquisa são investigar de que maneira essa produção se configurou no Brasil na década de 1970, como essas obras se relacionam com o conjunto de propostas artísticas que utilizaram novas tecnologias no contexto do período como meio de expressão, e, ainda, identificar as estratégias adotadas pelos artistas estudados. Para tanto, jornais, revistas, catálogos, *folders*, localizados e consultados em acervos públicos e privados, e entrevistas com os artistas integrantes do *corpus* de análise, constituem-se em fontes da pesquisa. Através de um diálogo entre a História da Arte e os Estudos de Cultura Visual procuro compreender as obras em suas relações com a cultura e a produção artística da época.

Palavras-chave: Diaporamas. Década de 1970. Arte Brasileira.

ABSTRACT

This investigation the Brazilian audiovisual production of the 1970s, specifically the slideshows, slides synchronized to children recorded on cassette or roll, from the analysis of the following works: *Curriculum Vitae I* and *Curriculum Vitae II*, by Frederico Moraes (1936); *Matadouro*, by Beatriz Dantas (1949) and Paulo Lemos; *Eu armário de mim*, by Letícia Parente (1930-1991); *Natureza (Besame Mucho)*, by Luiz Alphonsus (1948), and *Bichomorto*, by Paulo Fogaça (1936-2019). The research objectives are to investigate how this production was configured in Brazil in the 1970s, how these works are related to the set of artistic proposals that use new technologies in the context of the period as a means of expression, and also to identify the strategies adopted by the artists under investigation. For that, newspapers, magazines, catalogs, folders, participate and consulted in public and private collections, and classify with the artists that are part of the analysis corpus, personal sources of this research. Through a dialogue between the History of Art and the Visual Culture Studies, I try to understand the works inside the culture and artistic production of the time.

Keywords: Slideshows. 1970s. Brazilian art.

RESUMEN

Esta tesis investiga la producción audiovisual brasileña de la década de 1970, específicamente slideshows, diapositivas sincronizadas con sonidos grabados en casete o rollo, a partir del análisis de las siguientes obras: *Curriculum Vitae I* y *Curriculum Vitae II*, de Frederico Moraes (1936); *Matadouro*, de Beatriz Dantas (1949) y Paulo Lemos; *Eu armário de mim*, de Letícia Parente (1930-1991); *Natureza (Besame Mucho)*, de Luiz Alphonsus (1948), y *Bichomorto*, de Paulo Fogaça (1936-2019). Los objetivos de la investigación son investigar cómo se configuró esta producción en Brasil en la década de 1970, cómo estas obras se relacionan con el conjunto de propuestas artísticas que utilizaron las nuevas tecnologías en el contexto del período como medio de expresión, y también identificar las estrategias adoptadas por los artistas estudiados. Para ello, periódicos, revistas, catálogos, carpetas, ubicados y consultados en colecciones públicas y privadas, y entrevistas a los artistas en el corpus de análisis, constituyen las fuentes de esta investigación. A través de un diálogo entre Historia del Arte y Estudios de Cultura Visual, trato de entender las obras en su relación con la cultura y producción artística de la época.

Palabras clave: Diaporamas. 1970. arte brasileño.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1- Catálogo da exposição de Frederico Moraes, Áudio-visuais. MAM/SP/1973	24
Figura 2 - Catálogo da exposição Expo-projeção 73. (SP/ 1973).....	24
Figura 3 - Catálogo do evento Do Corpo à Terra: um marco radical na arte brasileira realizado pelo Itaú Cultural (BH-MG/2001/2002).	25
Figura 4 - Projetor Kodak Carousel S.....	32
Figura 5 - Diapositivo/slides.....	35
Figura 6 - Frederico Moraes. Memória da paisagem. 1970. 80 diapositivos. 8'.39	
Figura 7 - Frederico Moraes. O pão e o sangue de cada um. 1970. 81 diapositivos. 7'.....	40
Figura 8 - Fotografias da montagem da exposição A Nova Crítica!, de Frederico Moraes, em 1970.....	43
Figura 9 - Beatriz Dantas e Paulo Lemos. Matadouro. 1972.	49
Figura 10 - Luiz Alphonsus. Natureza (Besame Mucho).1973.	51
Figura 11 - Paulo Fogaça. Bichomorto. 1973.	53
Figura 12 - Frederico Moraes. Curriculum Vitae I. 1973	56
Figura 13 - Frederico Moraes. Curriculum Vitae II. 1973.	56
Figura 14 - Letícia Parente. Eu armário de mim. 1975.	58
Figura 15 - Antonio Dias. The Illustration of art 1 e 3 (da esquerda para a direita). 1971/1980. Filme super-8. Cor, mudo.	67
Figura 16 – Capa do Catálogo da Mostra Marginália 70: o experimentalismo no Super-8 brasileiro. 2001.	74
Figura 17 - Letícia Parente. Marca Registrada. 1975. Vídeo.....	78
Figura 18 - Cláudio Tozzi. Guevara, vivo ou morto. 1967.	92
Figura 19 - Antônio Manuel. Repressão outra vez - eis o saldo. 1968.	94
Figura 20 - Luiz Alphonsus. Túnel. Registro de ação. 1969.....	99
Figura 21 - Artur Barrio. Situações T/T. 1970.....	100
Figura 22 - Luiz Alphonsus. Sem título. 1970.....	101
Figura 23 - Cildo Meireles. Tiradentes: Totem-Monumento ao preso político. 1970.	101

Figura 24 - Frederico Moraes. Lição n.13 – Homenagem a Malevich. O mundo branco da ausência dos objetos. Da série Quinze lições sobre Arte e História da Arte – Apropriações: Homenagens e equações. 1970. Reproduções fotográficas de obra composta de quinze fotografias p&b legendadas.....	102
Figura 25 - Paulo Fogaça. Bichomorto. 1973	112
Figura 26 - Paulo Fogaça. Bichomorto. 1973	113
Figura 27 - Paulo Fogaça. Bichomorto. 1973	113
Figura 28 - Paulo Fogaça. Bichomorto. 1973	114
Figura 29 - Paulo Fogaça. Bichomorto. 1973	115
Figura 30 - Paulo Fogaça. Bichomorto. 1973	115
Figura 31 - Paulo Fogaça. Bichomorto. 1973.	116
Figura 32 - Beatriz Dantas e Paulo Emílio. Matadouro. 1972.....	118
Figura 33 - Beatriz Dantas e Paulo Emílio. Matadouro. 1972.....	120
Figura 34 - Beatriz Dantas e Paulo Emílio. Matadouro. 1972.....	120
Figura 35 - Beatriz Dantas e Paulo Emílio. Matadouro. 1972.....	121
Figura 36 - <i>Beatriz Dantas e Paulo Emílio. Matadouro. 1972.....</i>	121
Figura 37 - Beatriz Dantas e Paulo Emílio. Matadouro. 1972.....	122
Figura 38 - Beatriz Dantas e Paulo Emílio. Matadouro. 1972.....	123
Figura 39 - Beatriz Dantas e Paulo Emílio. Matadouro. 1972.....	123
Figura 40 - Rembrandt. Boi esfolado. 1630.....	124
Figura 41 - Lovis Corinth. O boi abatido. 1905.	126
Figura 42 - Luiz Alphonsus. Natureza (Besame Mucho). 1973	128
Figura 43 - Luiz Alphonsus. Natureza (Besame Mucho). 1973	129
Figura 44 - Luiz Alphonsus. Natureza (Besame Mucho). 1973	130
Figura 45 - Luiz Alphonsus. Natureza (Besame Mucho). 1973	131
Figura 46 - Luiz Alphonsus. Natureza (Besame Mucho). 1973	132
Figura 47 - Frederico Moraes. Curriculum Vitae I. 1972.....	134
Figura 48 - Frederico Moraes. Curriculum Vitae I. 1972.....	135
Figura 49 - Frederico Moraes. Curriculum Vitae I. 1972.....	136
Figura 50 - Frederico Moraes. Curriculum Vitae I. 1972.....	137
Figura 51 - Frederico Moraes. Curriculum Vitae II. 1973.....	139
Figura 52 - Frederico Moraes. Curriculum Vitae II. 1973.....	140
Figura 53 - Frederico Moraes. Curriculum Vitae II. 1973.....	141
Figura 54 - Frederico Moraes. Curriculum Vitae II. 1973.....	142

Figura 55 - Letícia Parente. Eu armário de mim. 1975.....	143
Figura 56 - Letícia Parente. Eu armário de mim. 1975.....	145
Figura 57 - Letícia Parente. Eu armário de mim. 1975.....	146
Figura 58 - Letícia Parente. Eu armário de mim. 1975.....	147

LISTA DE ABREVIATURAS

APCBH – Arquivo Público da Cidade de Belo Horizonte

D.A. – Diretório acadêmico

MAP – Museu de Arte da Pampulha

PUC-RJ – Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro

SESC – Serviço Social do Comércio

UFC – Universidade Federal do Ceará

UFMG – Universidade Federal de Minas Gerais

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	14
CAPÍTULO 1	23
AUDIOVISUAIS COM DIAPOSITIVOS/DIAPORAMAS NO BRASIL: DIÁLOGOS ENTRE ARTE E TECNOLOGIA	23
1.1. IMAGEM PROJETADA: O AUDIOVISUAL COM DIAPOSITIVOS/ DIAPORAMAS	31
1.1.1. <i>Os primeiros audiovisuais com diapositivos/diaporamas na arte brasileira.....</i>	37
1.1.2. <i>A inserção do audiovisual nos Salões e Bienais de Artes Plásticas nos anos 1970.....</i>	43
1.2. ARTISTAS E SUAS CRIAÇÕES: CORPUS DE ANÁLISE	45
1.2.1. <i>BEATRIZ DANTAS. MATADOURO</i>	46
1.2.2. <i>Luiz Alphonsus. Natureza (Besame Mucho).....</i>	50
1.2.3. <i>Paulo Fogaça. Bichomorto</i>	52
1.2.4. <i>Frederico Moraes – Curriculum Vitae I e Curriculum Vitae II</i>	54
1.2.5. <i>Leticia Parente. Eu armário de mim</i>	57
1.3. A FOTOGRAFIA NOS AUDIOVISUAIS: DIAPOSITIVOS	59
1.4. IMAGEM EM MOVIMENTO: CINEMA, FILME SUPER-8 E VIDEOARTE	64
1.4.1. <i>Videoarte</i>	75
CAPÍTULO 2	81
ARTE, CULTURA E POLÍTICA NA DÉCADA DE 1970 NO BRASIL	81
2.1. RECORTE CONTEXTUAL: BRASIL ANOS 1960/1970	82
2.1.1. <i>Movimentações artísticas no Brasil, anos 1960/1970.....</i>	87
2.2. ARTE BRASILEIRA NA DITADURA MILITAR NOS ANOS 1970: ARTE, POLÍTICA E EXPERIMENTALISMO.....	90
2.2.1. <i>O Salão da Bússola e o evento Do Corpo à Terra: posicionamentos e ações</i>	95
2.2.2. <i>Práticas experimentais e conceitualistas: Brasil, década de 1970</i>	103

CAPÍTULO 3.....	110
POÉTICAS AUDIOVISUAIS: DIAPOEMAS E SUAS NARRATIVAS.....	110
3.1 – DIÁLOGOS CONTEXTUAIS	110
3.1.1. <i>Bichomorto</i>	112
3.1.2. <i>Matadouro</i>	117
3.1.3. <i>Natureza e/ou Besame Mucho</i>	128
3.2. – DIÁLOGOS IDENTITÁRIOS.....	133
3.2.1. <i>Curriculum Vitae I e Curriculum Vitae II</i>	133
3.2.2. <i>Eu armário de mim</i>	143
CONCLUSÕES	150
REFERÊNCIAS.....	155
ANEXO - LEVANTAMENTO DE AUDIOVISUAIS COM DIAPOSITIVOS	160

INTRODUÇÃO

Esta tese investiga a produção brasileira de audiovisuais da década de 1970, especificamente os diaporamas, diapositivos sincronizados a sons gravados em fita cassete ou de rolo, a partir da análise das seguintes obras: *Bichomorto*, de Paulo Fogaça (1936-2019); *Matadouro*, de Beatriz Dantas (1949) e Paulo Lemos (1949); *Natureza (Besame Mucho)*, de Luiz Alphonsus; *Curriculum Vitae I* e *Curriculum Vitae II*, de Frederico Moraes (1936) e *Eu armário de mim*, de Leticia Parente (1930-1991). É importante dizer que, apesar do artista Paulo Lemos ter realizado o audiovisual *Matadouro* em parceria com a artista Beatriz Dantas, o mesmo não faz parte da investigação que gerou esta tese, visto que ele não se disponibilizou a participar da pesquisa, portanto as informações obtidas foram fornecidas somente pela artista Beatriz Dantas.

Esta pesquisa surgiu a partir da minha dissertação de mestrado concluída em 2008, na qual pesquisei a trajetória e a produção do artista goiano Paulo Fogaça (1936-2019). Esse artista realizou ao longo de sua jornada artística dez audiovisuais com diapositivos, sendo dois de cunho documental, além de objetos e serigrafias.

Ainda em 2004, tive o primeiro contato com o artista e sua produção como pesquisadora de iniciação científica com o projeto *Trajectoria artística de Paulo Fogaça: levantamento e documentação*. Nesse projeto fiz o levantamento de toda a produção do artista que tive acesso e o registro imagético das mesmas, catalogando-as através de fichas criadas por mim especificamente para cada modalidade (categoria) artística, como objetos, serigrafias, desenho, filmes super-8 e audiovisuais com diapositivos, como também todos os documentos, entre correspondências, matérias jornalísticas, catálogos e folders.

Ao ingressar no mestrado (2006-2008) adentrei à produção de Paulo Fogaça buscando compreender como essa produção, realizada num contexto cerceador e de restrição de liberdades imputada pelo poder ditatorial e ao mesmo tempo de efervescência artística, pode ser associada aos princípios práticos e ideológicos de um projeto de vanguarda nacional que buscou, a um só tempo, a revolução artística e comportamental.

Durante essa pesquisa aproximei-me mais da sua produção audiovisual, sobretudo aquela com diapositivos, o que despertou meu interesse por esse tipo de

produção, vendo nesta uma possibilidade de desdobramento como pesquisa de doutoramento. Contudo, concluído o mestrado, por motivos pessoais afastei-me da academia e retornei após nove anos, em 2017, quando ingressei ao programa de Pós-graduação em Arte e Cultura Visual.

Partindo dessa referência de Paulo Fogaça, ou seja, da sua produção de diaporamas, empreendi uma busca inicial sobre eles, o que logo revelou a escassez de produções bibliográficas sobre o assunto, tanto artigos ou textos críticos, como dissertações e teses. Curioso notar que o filme super-8, outra linguagem audiovisual recém-chegada ao cenário artístico brasileiro naquele período, fez-se notar mais do que a produção de audiovisual com diapositivos.

Essa diferença de produção, bem como de análises críticas sobre o audiovisual com diapositivos reafirmou meu interesse pelo tema, levando-me à hipótese de que na década de 1970 os diaporamas (audiovisual com diapositivos, sincronizados a sons gravados em fita cassete ou fita de rolo), podem ser compreendidos no conjunto das proposições que deram corpo à produção brasileira que teve como base as novas tecnologias surgidas naquele período, e que alguns de seus discursos construíram-se no embate com a política oficial da arte e da cultura, considerando que na década de 1970 o Brasil ainda vivia uma ditadura militar.

Assim, surgiram algumas indagações: o que levou os artistas brasileiros a utilizarem esse tipo de tecnologia, que até aquele momento restringia-se aos contextos educacionais, domésticos ou institucionais, como meio de produção artística na década de 1970? Quais estratégias teóricas e práticas os artistas lançaram mão tendo como pano de fundo o contexto sociopolítico e cultural-artístico da década de 1970? Como essa produção pode ser compreendida no conjunto de proposições artísticas que fizeram uso das novas tecnologias como meio de expressão poética naquele período?

Portanto, nesta tese investiguei o sistema audiovisual com diapositivos, também chamado de diaporamas, e sua inserção na produção artística brasileira no que se refere à sua constituição enquanto novo formato de expressão, como também os modos de uso dessa tecnologia tida como experimental no contexto da arte brasileira da década de 1970, e, ainda, a inserção desse sistema nas discussões acerca do uso das novas tecnologias também denominadas de novos meios.

No decorrer da fase inicial da pesquisa não localizei no campo da historiografia da arte brasileira pesquisas que tratam especificamente da produção de audiovisual

com diapositivos (diaporamas). Somente alguns poucos catálogos, a exemplo da *Expoprojeção 73*¹, que indicam algumas produções, porém sem a devida análise crítica. Assim, essa pesquisa buscou, através de referências adjacentes que circundam o objeto de pesquisa identificar e analisar a produção de diaporamas a partir de um conjunto de artistas e suas obras já mencionadas neste texto.

Ao longo da pesquisa bibliográfica não encontrei nenhum levantamento sistemático de obras e de artistas que realizaram esse tipo de produção audiovisual no Brasil na década de 1970. Então, realizei um levantamento, inicialmente a partir do catálogo da mostra *Expoprojeção 73*, através do qual identifiquei um número restrito dessa produção.

Investiguei, também, o acervo do Museu da Pampulha, em Belo Horizonte/MG, em janeiro de 2018. Esse acervo possibilitou a minha aproximação às obras audiovisuais que integraram a exposição *Neovanguardas*² realizada naquele museu. Contudo, não foi possível obter cópias dos mesmos para a realização da pesquisa, pois o museu não as disponibilizou fora de seu espaço.

Minha pesquisa de campo previa a visita a acervos e entrevistas nas cidades de São Paulo (SP), Belo Horizonte (MG) e Rio de Janeiro (RJ), contudo, em decorrência da pandemia de Covid-19, só foi possível a realização em duas delas. Assim, realizei pesquisa em acervos públicos do Instituto Itaú Cultural, em São Paulo/SP (2018/2019) e no acervo do Museu de Arte da Pampulha, em Belo Horizonte/MG (2018), o que propiciou o contato com o audiovisual *Matadouro*.

No acervo do Itaú Cultural em São Paulo/SP, não tive acesso a nenhuma obra, mas sim a escassos catálogos que localizavam alguns eventos que tangenciaram a produção de audiovisuais com diapositivos. Nesse ano seguinte, retornei à cidade de Belo Horizonte para pesquisar o Arquivo Público da Cidade de Belo Horizonte (APCBH). Naquele arquivo deparei-me com pequenas notas de jornal, em sua maioria, de divulgação de mostras e eventos relacionados às artes visuais no geral.

¹ *Expoprojeção 73* foi uma mostra organizada por Aracy Amaral e realizada em junho de 1973 na sede do Grupo de Realizadores independentes de Filmes Experimentais (GRIFE), na cidade de São Paulo. A mostra, reuniu um conjunto expressivo de pesquisas com som, audiovisual, super-8 e filmes 16mm, configurando-se numa das primeiras iniciativas curatoriais dessa natureza em solo brasileiro. Em 2013 a mostra foi reeditada, com o título *Expoprojeção 1973-2013*, e realizada no SESC Pinheiros, São Paulo, entre 23 de outubro de 2013 e 12 de janeiro de 2014. Para mais esclarecimentos, consultar o catálogo da mostra em: <http://www.expoprojecao.com.br/>.

² A mostra *Neovanguardas* foi realizada sob a curadoria de Marconi Drummond e assistência de Márcio Sampaio e Marília Andrés em comemoração aos 50 anos do Museu de Arte da Pampulha em 2007. A mostra reuniu um conjunto de proposições brasileiras realizadas nas décadas de 1960 e 1970.

Consultei documentação referente aos salões de arte da cidade na tentativa de encontrar mais informações sobre a produção de diaporamas. Nesses arquivos encontrei fichas de inscrição, regulamentos dos salões, listas de selecionados e premiados na modalidade audiovisuais com diapositivos. Elaborei uma listagem desses trabalhos, que consta como anexo a esta tese.

Meu primeiro contato com os audiovisuais *Eu armário de mim* (1975), de Letícia Parente, *Natureza (Besame Mucho)* (1973), de Luiz Alphonsus e *Matadouro* (1973), de Beatriz Dantas e Paulo Lemos, ocorreu através do *vimeo*, site de compartilhamento de vídeos via internet, pelo site do artista e através de canais do Youtube³, respectivamente. *Natureza (Besame Mucho)* foi visualizado através de um programa constante na segunda edição da mostra *Expoprojeção 1973/2013*, realizada em São Paulo e disponibilizado para essa pesquisa por um dos curadores, Roberto Moreira dos Santos Cruz, como também os audiovisuais de Frederico Moraes, *Curriculum Vitae I* e *Curriculum Vitae II* (1972). Enquanto *Bichomorto* (1973), de Paulo Fogaça, foi o primeiro audiovisual acessado por mim por ocasião de minha pesquisa de mestrado finalizada em 2008⁴. Naquela época o diaporama ainda estava em versão analógica, contudo, a versão analisada para esta pesquisa foi a constante no programa exibido na segunda edição da mostra *Expoprojeção 1973-2013*.

No decorrer da fase inicial da pesquisa de doutoramento tive alguns encontros com o artista Paulo Fogaça, o que me possibilitou a maior aproximação com a produção de seus audiovisuais⁵. Contudo, o artista veio a óbito no ano de 2019. Inicialmente, o audiovisual *Hieróglifos* seria objeto de análise, mas optei por focar a análise somente em *Bichomorto*. A escolha também decorreu do acesso ao trabalho, uma vez que somente *Bichomorto* encontra-se em condições de ser exibido e assim analisado, pois foi digitalizado por ocasião da realização da segunda edição da mostra *Expoprojeção 1973-2013*.

Esta pesquisa previa a realização de entrevistas presenciais com os artistas Beatriz Dantas, Frederico Moraes e Luiz Alphonsus, contudo, em decorrência da

³ O audiovisual de Letícia Parente pode ser visualizado em <https://vimeo.com/127667195>; de Luiz Alphonsus, *Natureza (Besame Mucho)* em: <https://www.luizalphonsus.com.br/besame-mucho> e o audiovisual *Matadouro* de Beatriz Dantas e Paulo Lemos em: <https://www.youtube.com/watch?v=YF2EOhrm1vw> e <https://www.youtube.com/watch?v=UPtg01kL6iQ>.

⁴ A aproximação com as obras apresenta certa dificuldade de acesso, uma vez que fazem parte de acervos institucionais ou particulares, fora do estado de Goiás, e nem sempre estão disponíveis para sua devida análise fora do contexto de exposições.

⁵ Até o seu falecimento Paulo Fogaça estava residindo na cidade de Goiânia-GO.

pandemia no início de 2020, tal perspectiva foi prejudicada. Então, comecei a manter contatos com Beatriz Dantas e Luiz Alphonsus através da rede whatsapp, sobretudo com Beatriz Dantas. No que se refere ao crítico e artista Frederico Moraes, sua agenda estava indisponível no período previsto para as entrevistas, o que foi agravado com a situação de isolamento decorrente da pandemia do coronavírus, tornando inacessível meu contato com ele mesmo virtualmente, uma vez que Moraes não se disponibilizou para tal.

Além das entrevistas (via e-mail e WhatsApp) utilizei jornais, revistas, catálogos, *folders* e escassos textos críticos produzidos sobretudo por historiadores, críticos de arte e curadores, além de escritos dos próprios artistas. As pesquisas bibliográficas propiciaram uma reflexão sobre a produção de diaporamas no campo da arte brasileira, seu contexto sociopolítico e artístico-cultural de criação, os processos práticos e teóricos tomados pelos artistas na produção de suas obras. Com exceção das entrevistas com o artista Paulo Fogaça, pois estas foram realizadas em outros encontros com o artista, sobretudo durante a realização da minha pesquisa de iniciação científica entre os anos 2004 e 2005, cujo resultado foi contemplado pelo prêmio de Iniciação Científica concedido pela CAPES. E, ainda, por ocasião de meu mestrado, realizado entre 2006 e 2008, no Programa de Pós-graduação e Cultura Visual⁶, realizei o estudo da trajetória de Fogaça, bem como a análise do conjunto de suas obras, incluindo sua produção audiovisual⁷. Infelizmente, as entrevistas com Fogaça realizadas nesse período foram perdidas devido à mídia na qual se encontravam. Encontrei entre os diversos e-mails trocados com o artista, um no qual ele comenta sobre a produção de audiovisual e seus equipamentos. O mesmo está transcrito no corpo desta tese.

Essa pesquisa foi aprovada pelo Comitê de Ética da Universidade Federal de Goiás (UFG)⁸ que formaliza a execução de pesquisas em acervos privados e públicos, como também a realização de entrevistas.

Tanto por sua natureza, como pelas escassas discussões encontradas na bibliografia consultada acerca do audiovisual com diapositivos no Brasil, enquanto imagem projetada podemos aproximá-lo das formas expandidas de cinema, que

⁶ Por ocasião da realização de meu mestrado (2006-2008) o Programa de Pós-Graduação era denominado de Programa de Pós-Graduação em Cultura Visual, atualmente é Programa de Pós-Graduação em Arte e Cultura Visual.

⁷ Ver Carvalho (2012).

⁸ CAAE: 08394719.0.0000.5083. Parecer n.: 3.223.078.

buscam espaços no âmbito das galerias e museus, constituindo-se como novos modos e meios de produção artística. Assim, percebi a necessidade de especificar o tipo de audiovisual a que nos referimos como sendo aquele que tem como base a imagem em diapositivos sincronizada a sons, ou seja, o diaporama. Essa ação permitiu estabelecer aproximações e distanciamentos deste com a linguagem cinematográfica, a fim de identificar tanto suas qualidades expressivas e discursivas como sua atuação e reflexos no campo da arte no Brasil dos anos 1970.

Por se tratar de uma linguagem inserida nos meios tecnológicos de produção imagética, também foi necessário localizar o audiovisual com diapositivos no interior das discussões sobre arte e tecnologia. Nesse sentido, a indicação sobre o que viera a ser considerado como nova tecnologia nos termos do período em estudo se fez necessária. Assim sendo, as novas tecnologias aqui referenciadas dizem respeito, sobretudo, às criações que tinham como base a imagem técnica, como a fotografia, o cinema, vídeo e o audiovisual com diapositivos.

Assim, esta tese consta de três capítulos, sendo o primeiro **Audiovisuais com diapositivos/diaporamas no Brasil: diálogos entre arte e tecnologia**, no qual analisamos os usos das novas tecnologias de (re)construção de imagens técnicas, como o cinema, a fotografia, o filme super-8, a videoarte e, em especial, o diaporama no campo artístico brasileiro. Contudo, não tentamos esgotar o tema, mas antes refletir sobre a presença desses meios na produção artística e as possíveis relações dos mesmos com a produção brasileira de audiovisual com diapositivos.

Os principais autores que subsidiaram a construção do capítulo foram Arlindo Machado (1997, 2001), Christine Melo (2008), André Parente (2009, 2015) e Katia Maciel (2009).

Dividimos o capítulo 1 em quatro tópicos, sendo o primeiro **Imagem projetada: o audiovisual com diapositivos/diaporamas**. Este tópico consta de dois subtópicos, ***Os primeiros audiovisuais com diapositivos/diaporamas na arte brasileira*** e ***A inserção dos audiovisuais com diapositivos/diaporamas nos Salões e Bienais de Artes, Brasil/1970***. O tópico trata especificamente do diaporama como linguagem poética e novo meio de realização plástica, enfocando sua migração do campo institucional, propagandístico e de lazer para o campo da arte. Analisamos suas características e sua constituição enquanto nova possibilidade de fazer artístico com os novos meios tecnológicos de construção e reconstrução de imagens técnicas.

O tópico 2, **Artistas e suas criações: corpus de análise**. Nesse tópico apresentamos os artistas e suas respectivas obras pertencentes ao *corpus* de análise desta tese. Desse modo, ele está dividido em cinco subtópicos conforme as obras apresentadas – *Paulo Fogaça – Bichomorto*; *Beatriz Dantas – Matadouro*; *Luiz Alphonsus – Natureza e/ou Besame Mucho*; *Frederico Morais – Curriculum Vitae I e Curriculum Vitae II*; *Letícia Parente – Eu armário de mim*.

O tópico 3, **A fotografia nos audiovisuais: diapositivos**, analisa o papel da fotografia na produção artística brasileira do período em estudo e sua presença nos audiovisuais. A questão está centrada na presença da fotografia como meio de expressão na década de 1970 no Brasil, sobretudo no uso da imagem em positivo como os diapositivos presentes nos audiovisuais. O mesmo é pensado em relação ao audiovisual, ou seja, nosso olhar sobre o audiovisual com diapositivo não se deteve a uma questão meramente tecnológica, reduzindo-o ao funcionamento elementar do seu dispositivo. O que nos interessa são os possíveis significados expressos no interior da produção imagética e suas relações com os meios que lhe são contemporâneos, com foco no seu uso na produção de diaporamas.

O quarto tópico, **Imagens em movimento: cinema, filme super-8 e videoarte** comenta a presença das imagens em movimento, como o cinema, o filme super-8 no período de realizações dos diaporamas. Nesse tópico, optamos por inserir as discussões sobre a videoarte separadas, ou melhor, como subtópico (**1.4.1. Videoarte**) por considerar essa produção significativa, sobretudo por ter proporcionado o surgimento da primeira geração de videoartistas no Brasil, no mesmo momento em que o audiovisual com diapositivos é utilizado por alguns artistas. E, ainda, por ser um formato que se difere do formato fílmico, que é comentado na primeira parte do tópico.

O capítulo 2, **Arte, cultura e política na década de 1970 no Brasil**, trata da relação entre arte, cultura e política tendo como pano de fundo a realidade cerceadora e violenta do governo militar que se implantou no Brasil em 1964, como também as movimentações no campo da arte, sobretudo aquelas que estavam inscritas em poéticas experimentais com novos meios e suportes. Pensando que toda arte é, em maior ou menor grau, política, optamos por focar nos audiovisuais e em algumas obras brasileiras e eventos artísticos que atuaram no sentido de tensionar o campo artístico num cenário de restrições de liberdade.

Contudo, é importante deixar claro que nossa leitura não se baseou num olhar que localiza a obra tão somente como reflexo da situação política brasileira do período. Por se tratar de um objeto de pesquisa que está inserido no contexto das consideradas novas tecnologias naquele período, tomar essa direção seria desconsiderar essa condição de existência dos audiovisuais, bem como as transformações e embates no campo da linguagem artística, que, de um modo ou de outro, expressava a vida cotidiana em suas variadas dimensões. Os principais autores que subsidiaram essas reflexões foram Artur Freitas (2013), Carla Carliman (2013), Dária Jaremtchuk (2007) e Cristina Freire (2006).

Assim, dividimos o capítulo em cinco tópicos, sendo o primeiro **Recorte contextual: Brasil anos 1960/1970**, no qual traçamos um panorama das investidas cerceadoras do governo militar sobre a cultura e arte brasileiras e as ações de questionamento e o enfrentamento dos agentes da cultura e da arte. Esse tópico apresenta um subtópico, ***Movimentações artísticas no Brasil dos anos 1960/1970***, no qual destacamos algumas ações no campo estético e ético voltadas para a discussão sobre a situação da arte brasileira num cenário de crescente atuação artística experimental e vivencial. Apontamos, nesse sentido, para mostras que tinham como objetivo discutir, seja através de proposições artísticas ou de debates ou seminários, a situação da arte brasileira daquele momento.

No segundo tópico, **Arte brasileira na ditadura militar nos anos 1970: arte, política e experimentalismo**, optamos por pontuar ações, propostas, proposições e eventos que foram realizadas no embate com a política cerceadora do governo militar, como também aquelas que exploraram o universo das práticas experimentais, como o uso de tecnologias recém-chegadas ao contexto artístico brasileiro da década de 1970, como o filme super-8, o vídeo e o audiovisual com diapositivos. Esse tópico conta com dois subtópicos, sendo o primeiro, ***O salão da Bússola e o evento Do corpo a terra***, que trata desses eventos referenciais para se pensar a produção artística do período no que se refere, sobretudo, ao experimentalismo e a ampliação do campo de ação do artista e da relação de proposições artísticas e o público.

O segundo subtópico **Práticas experimentais e conceitualistas: Brasil, década de 1970** discute as práticas conceitualistas e experimentais brasileiras da década de 1970 com foco em alguns trabalhos dos artistas considerados pertencentes à Geração AI-5 ou Geração tranca ruas, a exemplo de Cildo Meireles, Artur Barrio,

Antonio Manuel. Traz à discussão a produção audiovisual, objeto de análise desta pesquisa.

O capítulo 3, **Poéticas audiovisuais: diapoemas e suas narrativas**, trata das análises dos diaporamas pertencentes ao *corpus* da pesquisa. O capítulo foi dividido em dois agrupamentos segundo as possíveis aproximações narrativas entre eles. Desse modo, temos no primeiro agrupamento o tópico **Diálogos contextuais**, que foca na investigação dos audiovisuais *Bichomorto* (1973) de Paulo Fogaça, *Matadouro* (1973) de Beatriz Dantas e Paulo Emílio Lemos e *Natureza (Besame Mucho)* (1973) de Luiz Alphonsus, divididos em três subtópicos. Esses três audiovisuais mantêm entre si proximidades narrativas no que se refere ao tema ou conteúdo. Em todos eles a violência e a morte são foco de atenção e dialogam com o momento em que foram criados, entre 1972 e 1973. Nesse período, o Brasil, no plano político e social, estava vivendo sob o controle de um governo cerceador e violento. No plano cultural e artístico, o clima era de experimentação com novos meios e suportes, das experiências com o corpo e o espaço, como também de negação da obra como objeto comerciável.

O segundo agrupamento que compõe o tópico **Diálogos identitários**, dividido em três subtópicos, reúne os audiovisuais *Curriculum Vitae I* (1972) e *Curriculum Vitae II* (1973), ambos de Frederico Moraes e *Eu armário de mim* (1975), de Letícia Parente. Consideramos que esses trabalhos assinalam questões que envolvem a percepção do sujeito inserido numa sociedade burocratizada pelos aparatos modernos, como também por um olhar voltado para a vida privada.

A escolha dessas obras, além de ter sido pautada pelo acesso que tivemos a elas, foi, também, por considerá-las obras que apontam para processos, procedimentos e intenções críticas, convergentes ou herdeiras das proposições que fizeram uso das consideradas novas tecnologias e indiciadoras e/ou críticas ao contexto histórico dos anos 1970. Em certa medida, esses audiovisuais com diapositivos respondem à urgência de alargamento das fronteiras da criação em artes visuais no que refere, em especial, à exploração do potencial imagético e comunicativo através de tecnologias que até então não pertenciam ao mundo das artes.

CAPÍTULO 1

Audiovisuais com diapositivos/diaporamas no Brasil: diálogos entre arte e tecnologia

Neste capítulo investigamos a produção de audiovisual brasileiro com diapositivos da década de 1970, os diaporamas. Para tanto, analisamos os usos das novas tecnologias de (re)construção de imagens técnicas, como o cinema, a fotografia, o filme super-8, a videoarte e, sobretudo, o audiovisual com diapositivos no campo artístico brasileiro. Contudo, não tentamos esgotar o tema, mas antes refletir sobre a presença desses meios na produção artística e suas possíveis relações com a produção brasileira de audiovisual com diapositivos.

Imergimos nas questões que permeavam as discussões e produções que se apropriaram de aparatos tecnológicos no intuito de pensar as possíveis razões pelas quais alguns artistas brasileiros tomaram o sistema audiovisual com diapositivo como meio de expressão, como este veio a se transformar em uma nova linguagem e, ainda, as implicações dessa produção no circuito artístico brasileiro, sobretudo aqueles que fizeram uso da tecnologia que lidava com a (re)construção de imagens técnicas, como a fotografia, o vídeo e o super-8.

Para elaboração deste capítulo trabalhamos com várias fontes de pesquisa: livros, dissertações e teses, artigos, catálogos de exposições como *Audiovisuais* (MAM-SP/1973) (figura 1) de Frederico Moraes, e na Fundação Cultural do Distrito Federal entre 03 e 08 de março de 1975, das mostras *Expo-projeção 73* (SP/1973) (figura 2) e *Expo-Projeção 1973-2013* (SP/2013), catálogo do evento *Do Corpo à Terra: um marco radical na arte brasileira* realizado pelo Itaú Cultural (BH-MG/2001/2002) (figura 3) e demais fontes constantes nas referências bibliográficas.

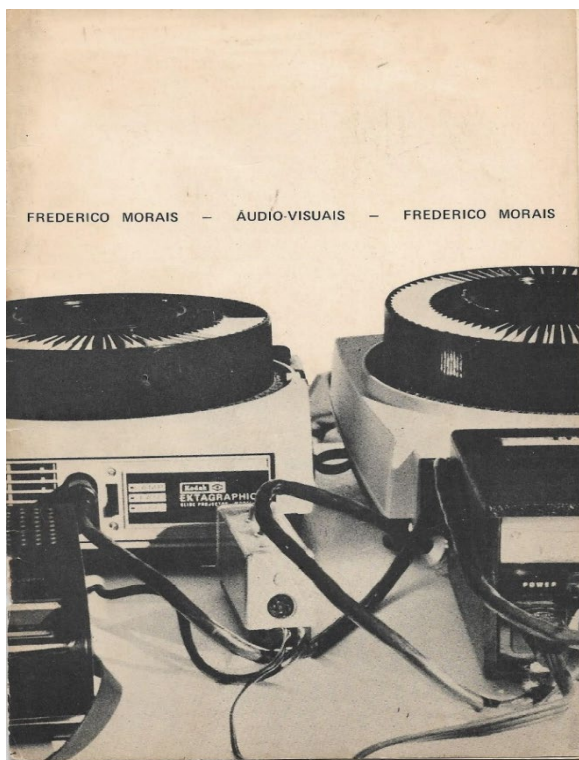


Figura 1 - Catálogo da exposição de Frederico Moraes, *Áudio-visuais*. MAM/SP/1973. Fonte: Arquivos da autora.

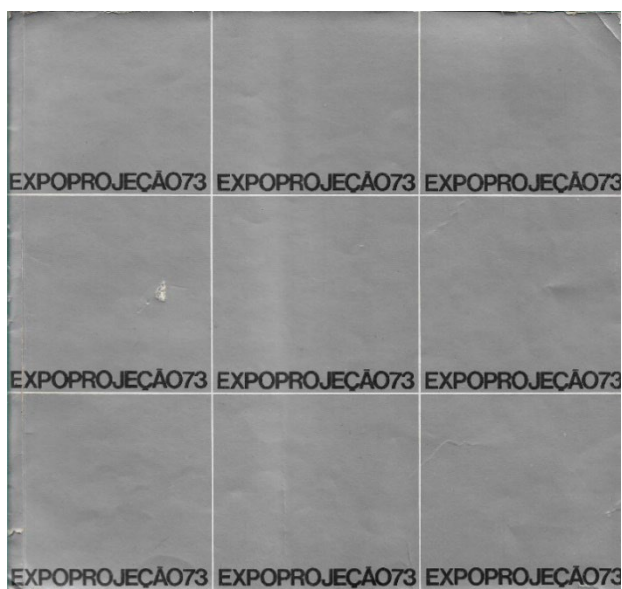


Figura 2 - Catálogo da exposição *Expo-projeção 73*. (SP/ 1973). Fonte: Arquivos da autora.

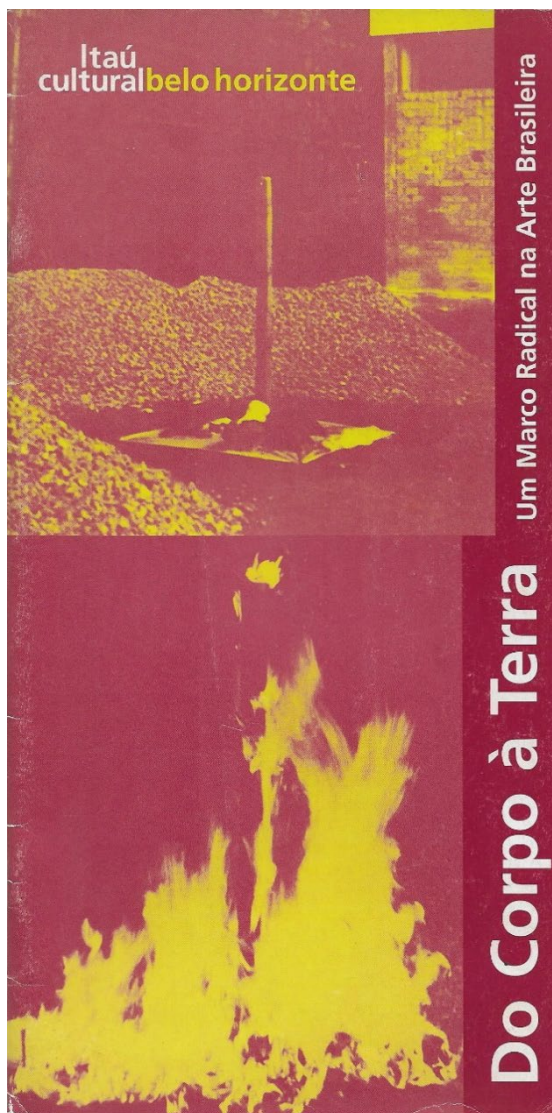


Figura 3 - Catálogo do evento *Do Corpo à Terra: um marco radical na arte brasileira* realizado pelo Itaú Cultural (BH-MG/2001/2002). Fonte: Arquivos da autora.

Como já informado, o acesso aos audiovisuais ocorreu inicialmente através da rede de internet vimeo de compartilhamento de vídeo e canal Youtube, posteriormente no acervo do Museu da Pampulha (BH/MG), e através de um dos programas exibidos por ocasião da edição da mostra *Expo-projeção 1973-2013*, realizada entre 2013 e 2014 cedidos pelo pesquisador Roberto Moreira dos Santos Cruz.

Assim, este capítulo consta de quatro tópicos, sendo o primeiro **Imagem projetada: o audiovisual com diapositivos/diaporamas**. Este tópico consta de dois subtópicos, sendo o primeiro, **Os primeiros audiovisuais com diapositivos/diaporamas na arte brasileira**. O subtópico trata especificamente do audiovisual com diapositivos como linguagem poética e novo meio de realização

plástica, enfocando sua migração do campo institucional, propagandístico e de lazer para o campo da arte. Analisamos sua constituição enquanto nova possibilidade de fazer artístico com os novos meios tecnológicos de construção e reconstrução de imagens técnicas no contexto artístico brasileiro nos anos 1970.

O segundo subtópico, **A inserção do audiovisual com diapositivos/diaporamas nos Salões e Bienais de Artes, Brasil/1970** apresenta um conjunto de eventos, especificamente, no formato salão e bienais nos quais o diaporama esteve presente. O objetivo foi identificar a presença do diaporama como uma nova expressão artística no circuito de arte brasileiro e suas implicações nesse circuito. É importante esclarecer que as informações sobre os salões resultam, sobretudo, da pesquisa bibliográfica e dos documentos presentes no Acervo da Cidade de Belo Horizonte visitado em janeiro de 2019.

O segundo tópico do capítulo é intitulado, **Artistas e suas criações: *corpus* de análise**. Neste tópico apresentamos os artistas e suas respectivas obras pertencentes ao *corpus* de análise desta tese. Optamos por subdividir cada artista em subtópicos, perfazendo, dessa maneira, cinco subtópicos.

O terceiro tópico **A fotografia nos diaporamas: diapositivos** analisa o papel da fotografia na produção artística brasileira do período em estudo e sua presença nos audiovisuais. A questão está centrada na presença da fotografia como meio de expressão na década de 1970 no Brasil, sobretudo no uso da imagem em positivos como os diapositivos presentes nos audiovisuais. O mesmo é pensado em relação ao audiovisual, ou seja, nosso olhar sobre o audiovisual com diapositivo não se deteve a uma questão meramente tecnológica, reduzindo-o ao funcionamento elementar do seu dispositivo. O que nos interessa são os possíveis significados expressos no interior da produção imagética e suas relações com os meios que lhe são contemporâneos, com foco no seu uso na produção de audiovisual.

O quarto tópico, **Imagens em movimento: cinema, filme super-8 e videoarte** discute a presença das imagens em movimento como o cinema, o filme super-8 no período de realizações do audiovisual. Neste tópico, optamos por inserir as discussões sobre a videoarte separadas, ou melhor, como subtópico **(1.4.1. Videoarte)** por considerar essa produção significativa, sobretudo, por ter proporcionado o surgimento da primeira geração de videoartistas no Brasil, no mesmo momento em que o audiovisual com diapositivos é utilizado por alguns artistas. E,

ainda, pelo fato de alguns artistas foco de análise nesta pesquisa terem realizado trabalhos em videoarte.

Não podemos negar que, os avanços no campo artísticos no que se refere aos usos de tecnologias dependem da condição de produção das sociedades. Nesse sentido, há de se pensar que em países tidos como menos desenvolvidos industrialmente, como o Brasil, o acesso aos aparatos tecnológicos mais avançados chegou tardiamente em relação aos países mais desenvolvidos econômica e industrialmente, na década de 1970.

Destacamos a década de 1970 porque o audiovisual com diapositivos (diaporamas) surge no meio artístico brasileiro justamente nessa década, como também pelo interesse dos artistas, em especial, nas novas mídias – fotografia, vídeo e filmes super-8 e 16mm. A videoarte, por exemplo, teve suas primeiras investidas na primeira metade da década de 1970, apesar do sistema portátil da Sony ter começado a ser comercializado no mundo em meados da década anterior. O equipamento portátil permitiu o seu uso doméstico, ou seja, fora dos grandes centros de produção audiovisual como exige a produção televisiva e cinematográfica.

Outra questão que não podemos perder de vista, é que, nos anos 1970 o país ainda vivia sob o comando de um governo militar de forte repressão das liberdades, com censura nos meios de comunicação, cassação de mandatos, prisões arbitrárias, tortura e assassinatos, ações que se tornaram mais fortes com a promulgação do AI-5 (Ato Institucional nº 5). Nesse contexto de repressão e luta armada e também certa rebeldia, paradoxalmente, o país vivenciou, por pouco tempo, o crescimento econômico acelerado, o “milagre econômico”, e também a sua derrocada com a crise do petróleo.

Coincidentemente, no ano de implantação do AI-5, em 1968, Waldemar Cordeiro (1925-1973), trabalhando em parceria com o físico e engenheiro Giorgi Moscati, deu os passos iniciais rumo ao uso da tecnologia via uso de computadores na arte no Brasil, realizando o seu primeiro trabalho em *computer art*.

De origem concreta⁹ (os paulistas radicalizaram o conceito puramente visual da forma), esteve à frente dos momentos de implantação e propulsão da corrente

⁹ As primeiras manifestações no Brasil de arte concreta surgiram por volta de 1951 como tentativa de redefinição da pintura não figurativa ou, ainda reação ao tipo de pintura que tinha Portinari, Di Cavalcanti, Segall e Pancetti como figuras de referência na arte brasileira (GULLAR, 1999, p. 232).

concretista no Brasil, cujo rigor matemático era base das concreções artísticas. Sob intensa influência da teoria da informação e da estética da pura visualidade¹⁰, Cordeiro criou, manipulou e reconfigurou imagens através de computadores. Conforme afirmou Jesus (2018, p. 286), “tornou-se autor da experiência pioneira das imagens por computador no Brasil, compondo um todo que sustentava como enraizado na arte concreta por onde definiria os rumos de sua carreira”. Lembrando que, em 1952, como arregimentador do Grupo Ruptura¹¹ lançou o manifesto defendendo uma arte calcada na pura visibilidade da forma.

O movimento concretista tinha como ponto nodal as relações entre arte e indústria, e Cordeiro, que via a arte inserida no interior de uma sociedade industrial, contribuiu significativamente para a problematização dessa questão. Em seu texto “Arte Industrial”, de 1948, chegou a afirmar que “a importância decisiva da indústria na compreensão do conteúdo da arte contemporânea, cuja finalidade última e destino histórico acreditamos ser a arte industrial” (CORDEIRO, *apud* JESUS, 2018, p. 287).

Importante dizer que esse texto foi escrito dois anos após a I Exposição Nacional de Arte Concreta¹² (1956/MAM/SP), que marcou definitivamente as diferenças ideológicas entre os grupos Ruptura e Frente, dando o impulso que faltava para o surgimento do movimento Neoconcreto, cuja primeira exposição conjunta, I Exposição Nacional de Arte Neoconcreta, foi realizada 1959, no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. O Neoconcretismo, como é sabido, advogou contra o dogmatismo da arte concreta, operando no sentido de romper com os postulados calcados na racionalidade e objetividade e colocando em questão o estatuto da arte em vigência que radicalizou o conceito puramente visual da forma. Inseriu o dado

¹⁰ O conceito de pura visibilidade foi formulado pelo teórico Korand Fielder, especialmente na obra *De la esencia del arte*.

¹¹ O Grupo Ruptura formou-se em São Paulo em torno das ideias de Waldemar Cordeiro e Geraldo de Barros, sendo Cordeiro o seu principal teórico. A sua exposição em 1952, ano de lançamento do seu manifesto redigido por Cordeiro, realizada no Museu de Arte Moderna de São Paulo, marcou o seu início oficial na cena artística brasileira. Posteriormente, integraram o grupo os pintores Luiz Sacilotto, Hermelindo Fiaminghi, Maurício Nogueira Lima e Judith Lauand, o desenhista Lothar Charoux. (CINTRÃO; NASCIMENTO, 2020). Em 1952, formou-se no Rio de Janeiro o grupo Frente também de origem concreta. Não podemos deixar de mencionar que três anos antes dessa mostra já havia ocorrido a exposição “Do figurativismo ao abstracionismo” e no ano posterior a I Bienal de SP, que premiou “Unidade tripartida”, de Max Bill, e Ivan Serpa, com “Formas”.

¹² Essa mostra reuniu, também no MAM/SP, artistas paulistas pertencentes ao Grupo Ruptura e artistas cariocas pertencentes ao Grupo Frente. No ano subsequente essa mesma mostra foi exibida no Ministério da Educação na cidade do Rio de Janeiro.

“expressão” em suas ideias, visto que a mesma “[...] não podia ser determinada pela estrita manipulação de informações visuais” (BRITO, 1999, p. 57).

Uma questão de relevância posta pelos neoconcretos e que divergia do pensamento dos representantes do concretismo, precisamente o Grupo Ruptura, foi o interesse dos artistas neoconcretistas em levar o público ao diálogo efetivo com a obra de arte, retirá-lo da condição de mero espectador para a de participante, por meio de ações sensoriais que o levasse a produzir novas significações.

A afirmativa de Walter Zanini vem colaborar para a compreensão desse fato:

Disputavam-se diferenças entre a objetividade dos rigores matemáticos dos artistas do clã paulistano e a predominância de elementos de subjetividade expressiva nos usos geométricos cariocas em relação aos seus respectivos ambientes de trabalho (ZANINI apud JESUS, 2018, p. 297).

Convém lembrar que Cordeiro se apropriou amplamente de um dos recursos da comunicação de massa que foi a fotografia, extraída sobretudo da mídia impressa. Assim, a fotografia de Cordeiro surge aliada a algumas obras objetuais e também como proposta imagética autônoma. No primeiro caso, podemos citar a obra *Rebolando*, exibida na Bienal de 1967, que vai ao encontro do pensamento artístico vanguardista da época, defensor da participação do público através de um indicativo de ação, *Agite nesse sentido*¹³. Em *Rebolando*, Cordeiro utilizou um objeto de uso comum, um garrafão, nele inseriu água e a imagem dos quadris da atriz hollywoodiana Marilyn Monroe, ícone da cultura de massas. A imagem então é alterada pela presença do líquido e a proposta é de ação direta, de toque do público com o objeto. Contudo em outras proposições em que utilizou a fotografia, a deformação imagética ocorreu através do uso de lentes de aumento, o que exigiu do público um deslocamento no espaço.

Esse recuo à produção de Cordeiro nos tempos de arte concreta e sua manipulação das imagens fotográficas foi necessário para entendermos o processo do artista que desembocou no seu interesse pelo universo da Cibernética. Assim, retomando as experiências de Cordeiro com o computador, foi a partir de 1968 que o artista assumiu inteiramente sua pesquisa sobre as possibilidades de seu uso

¹³ Para mais esclarecimentos consultar Costa (2002).

artístico, o que veio a chamar de arteônica. Entretanto, como bem colocou Helouíse Costa:

A radicalidade dessa mudança [...] dá-se apenas ao nível dos resultados de suas especulações, pois em termos conceituais a arte eletrônica veio, em grande medida, apenas ampliar e atualizar questionamentos que já o acompanhavam de longa data. Na verdade, Cordeiro via arte eletrônica como uma consequência lógica da arte concreta (2002, p. 28).

Se foi necessário um retorno temporal à década de 1960, retornemos mais uma década para localizar os momentos iniciais da relação entre arte e máquina, nas experiências com luz em movimento eletromecânico de Abraham Palatnik (Natal/RN/1928-2020). Sim, não estamos falando de imagens técnicas, nem do universo cibernético, mas das especulações dos artistas num campo não tradicional da arte, das quais Palatnik ocupa um lugar privilegiado dado a potência visual de suas proposições e o seu vanguardismo na década de 1950.

Sua formação profissional em Tel Aviv na década de 1940, momento em que se aproximou de pesquisas no campo tecnocientífico em física e matemática, o levou às experiências com motores, que serviu de base para seus experimentos luminocinéticos posteriormente.

No Brasil, abandonou a pintura, que transitava entre um tipo de expressionismo e ao mesmo tempo realismo, e aproximou-se dos artistas que estavam antenados com abstração concreta ligados ao pensamento do crítico Mario Pedrosa. Este recomendou a primeira obra (aparelho) de Palatnick, *Azul, roxo em primeiro movimento*, feita em 1951, para a I Bienal de São Paulo a ser realizada no mesmo ano e a denominou de *Cinecromático*. Na impossibilidade de ver fisicamente o aparelho, transcrevemos aqui um trecho descritivo sobre o mesmo:

Engrenagens de diâmetros diversos, sob comando circular, movimentavam a sequência de luzes vindas de lâmpadas coloridas, adaptadas no interior dos cilindros e cubos giratórios perfurados – luzes que se projetavam na tela depois de passar pela refração de lentes e primas. De flexíveis e efêmeros contornos geométricos, compunham trajetórias de ritmos vagarosos em tempos diferenciados [...]. Sua arte programada valia-se de diagramas e gráficos. O tempo de sucessão de cada luz entre o acender-se e pagar-se lhe era uma preocupação constante. [...]. Todo complexo do mecanismo era disposto em caixa de madeira – inclusive o motor –, medindo 150 cm x 120 cm x 70 cm. [...]. O tecido da tela para as projeções fechava o receptáculo (JESUS, 2018, p. 282).

Neste momento do texto, convém retomar o objeto de análise desta tese, audiovisuais com diapositivos, para acentuar que naqueles tempos de elaboração dos aparelhos cinecromáticos de Palatnick ainda não existia o sistema de projeção tipo carrossel utilizado nos diaporamas no Brasil. As proposições de Palatnick eram baseadas em projeções a partir da conjunção de mecanismos postos artesanalmente em diálogo a fim de criar estruturas luminosas em movimento. Não era interesse do artista realizar qualquer tipo de narrativa simbólica ou representacional, mas criar um campo estético autonômico com jogos de imagens coloridas (JESUS, 2018). Já na década de 1970, é justamente a imagem técnica com sua carga simbólica que é acentuada nos trabalhos feitos com os novos meios, como a fotografia em diapositivo projetada e associada a sons de diferentes naturezas.

1.1. Imagem projetada: o audiovisual com diapositivos/ diaporamas

A lanterna mágica, criada no século XVII, foi um dos mais populares projetores de imagens da história até a invenção do cinematógrafo. Eram imagens pintadas, iluminadas e ampliadas sobre uma tela combinadas com sons reais – música ao vivo ou locuções. Posteriormente, encontramos a *photorama*, um sistema de projeção de imagens fotográficas de 360° em rotundas panorâmicas de 20 metros de diâmetro. E ainda o cineorama, criado em 1897, por Raul Grimoin Sanson (1860-1941). Utilizando a tecnologia das pinturas panorâmicas e do cinema cuja tecnologia era recente, contava com uma tela circular que projetava imagens através de dez projetores sincronizados. Dando um salto temporal secular, chegando à década de 1970, foi o projetor tipo carrossel que esteve à frente das projeções imagéticas, sejam domésticas, comerciais ou artísticas.

Audiovisual é qualquer mídia que associa imagem e som, como a TV e o cinema, por exemplo. Porém, nesta pesquisa o audiovisual ao qual nos referimos é aquele que utiliza a imagem em diapositivos projetada através de projetor tipo carrossel (figura 4), sincronizada a sons gravados em fitas cassetes ou fitas de rolo, realizados no Brasil na década de 1970. Esse tipo de audiovisual também é conhecido

pelo nome de diaporama, termo procedente da França e, portanto, mais utilizado naquele país e em alguns outros países da Europa como a Itália (CASAJÚS, 2014). No Brasil, no âmbito das artes visuais, é mais comumente denominado de audiovisual, ou diapositivo/audiovisual. Neste texto, usamos tanto a denominação audiovisual com diapositivos, como diaporamas.



Figura 4 - Projetor Kodak Carousel S
Fonte: Anaís... (S.d).

Com o diaporama ou audiovisual a imagem fotográfica é intensificada ou potencializada dada as possibilidades de relacionar imagens fixas a sons, bem como conjugar ou amalgamar uma imagem a outra. É um sistema de projeção imagética que apresenta possibilidades de conjunções de um ou mais projetores em seu momento de exibição, permitindo, desse modo, articular num só espaço, imagens díspares. Além da possibilidade de sincronização, de um ou mais projetores, com o uso do *dissolve control* tornou-se possível a realização de efeitos de fusões, transições e sobreposições de imagens que, em certa medida, amenizava ou anulava o espaço negro característico da passagem dos diapositivos, ou seja, o intervalo entre cada diapositivo.

Essa produção exigia dois conjuntos de ferramentas, uma para a feitura do audiovisual e outra para a sua exibição. Em 2016, o artista Paulo Fogaça, através de mensagem por e-mail a autora desta tese assim relatou esses processos:

Meio de expressão muito usado pelos artistas plásticos nos anos 70, o audiovisual tinha um ferramental próprio para a sua realização e outro para a sua apresentação. Naquela época não existia Internet, não existia telefone celular, não existia cartão de crédito - vivíamos num mundo "analógico" ... O termo "audiovisual" não tinha a extensão que hoje tem que assim denomina todo meio de comunicação utilizando componentes visuais e sonoros, tais como o cinema e a televisão.

[...] para a sua feitura as ferramentas eram:

- a) uma câmera ou máquina fotográfica 35 milímetros com um filme também 35 milímetros, em geral com 80 imagens fotográficas (slides) as quais mediam aproximadamente 35 x 24 milímetros;
- b) um gravador de fitas cassete com a respectiva fita, na qual eram utilizadas as duas faixas de gravação, uma para a trilha sonora e outra para a gravação dos impulsos ou sinais (também chamados de "bips") que propiciavam a passagem das fotos montadas em molduras de plástico, e,
- c) um "bipador" (sincronizador de slides) que era um dispositivo intermediário o qual, ligado ao gravador de fitas, e acionado através de botões, emitia os sinais para a gravação dos impulsos mencionados.

Para a exibição do audiovisual outro ferramental era necessário:

- a) um projetor de slides Kodak Carousel com o respectivo carrossel que continha as fotos montadas em molduras; o mesmo gravador cassete que era conectado através do bipador ao projetor, e
- b) o bipador sincronizando a passagem dos slides.

O tempo de uma exibição era apenas limitado pela duração da fita cassete, ou seja, da trilha sonora.

(FOGAÇA, 2016, informação verbal).

Uma das peculiaridades do projetor de imagens tipo carrossel é a possibilidade de exibição da imagem em diferentes suportes, bem como em dimensões variadas, possibilitando, desse modo, a expansão ou (re)dimensionamento da imagem. Além do que a imagem projetada permitia também uma avaliação rápida da qualidade do enquadro, da exposição, do foco, assim como do conteúdo e outros valores.

Essas possibilidades expressam a capacidade poética e narrativa do audiovisual e destacam o lugar fronteiro entre a fotografia e os variados tipos de

imagem em movimento, seja aquela que tinha conquistado seu espaço como produção cultural institucional, como o cinema, ou aquelas que, concomitante ao audiovisual com diapositivos, estavam em seus momentos iniciais, como o super-8, o filme 16mm ou ainda o vídeo que será explorado nos tópicos seguintes.

Alguns artistas plásticos e poetas, como Hélio Oiticica (1937-1980), Antonio Dias (1944-2018), Lygia Pape (1927-2004), Torquato Neto (1944-1972)¹⁴ e Ivan Cardoso (1952)¹⁵, Luiz Alphonsus (1948), Paulo Fogaça (1936-2019) enveredaram-se no campo da produção em Super-8, escapando das amarras mercadológicas, ideológicas e estéticas do cinema convencional. Um dos motivos pode ser creditado à negação em se realizar cinema nos termos da produção tradicional e o desejo em utilizar e explorar um novo meio de construção imagética que não estivesse comprometido com um mercado de consumo.

Retomando os diaporamas, o projetor tipo carrossel foi um dos primeiros equipamentos técnicos de projeção de imagens utilizados pelos artistas brasileiros na década de 1970, apesar de os diapositivos (figura 5), imagens em positivo em 35mm, o Kodachrome, utilizados nesse tipo de projetor tenha sido lançado em 1935. Ao filme em diapositivo era agregada uma moldura para ser acoplada ao carretel do projetor, o que não interferia em sua dimensão ao ser projetado, como já mencionado.

¹⁴ *Terror da Vermelha* foi rodado em 1972, quando Torquato Neto voltou para Teresina (PI). Por essa ocasião, Torquato já havia rompido com os parceiros tropicalistas. Disponível em: <http://bocc.ubi.pt/pag/demetrio-silvio-terror-vermelha.html>.

¹⁵ Nosferatu brasileiro com Torquato Neto no papel de Nosferatu. Disponível em: <http://bocc.ubi.pt/pag/demetrio-silvio-terror-vermelha.html>.



Figura 5 - Diapositivo/slides
Fonte: Etsy (2021).

É importante ressaltar que o uso do sistema de projeção de diapositivos até aquele momento estava restrito às atividades didáticas, comerciais e de lazer. Mas, no campo da arte funcionou como um novo meio de manifestação expressiva, isto é, como forma experimental de trabalhar com imagens técnicas.

Frederico Moraes, professor, crítico, precursor do uso do audiovisual no campo artístico, explorou diferentes possibilidades de associações entre seus elementos materiais do sistema. Para ele, o audiovisual com diapositivos era um meio cuja estrutura era aberta, flexível, e, portanto, diferente da imagem em movimento, do vídeo, ou do filme, que, ao serem finalizados, editados, montados não são passíveis de alteração, ou seja, torna-se uma estrutura fechada na sala de projeção¹⁶.

O audiovisual permite variações temporais pela possibilidade de alteração do tempo de permanência dos diapositivos, pois cada um representa uma unidade de tempo, como também mudanças de focos e de luz, e, ainda, como dito, a conjugação de mais de um projetor, logo o mesmo ter uma estrutura aberta. Já no cinema, depois de realizada a montagem a estrutura se fecha. Segundo Moraes:

Se o cinema é, aparentemente, mais livre na captação da realidade em movimento, na sala de projeção, ele se torna uma estrutura fechada. Pode-se dizer que a realidade do cinema está na câmera e a do audiovisual no projetor. Ou seja, as muitas possibilidades de

¹⁶ Ver Ferreira (2006).

combinações dos seus elementos materiais (slides, sons, focos de luz, retornos, zoom), entre si ou no momento da projeção (que por sua vez pode envolver vários projetores), fazem do audiovisual uma estrutura aberta (MORAIS apud FERREIRA, 2006, p. 393).

Em uma leitura mais recente, depois de quase quatro décadas, André Parente, pesquisador e artista visual brasileiro, também localizou o audiovisual entre a fotografia e o cinema. Para Parente o audiovisual avizinha-se das primeiras noções do cinema estrutural no que concerne à questão do movimento, “ou melhor, algo que se faz entre o fotograma e o movimento”. Ao mesmo tempo, cria junções e disjunções entre:

[...] as imagens e palavras através de corte e agenciamentos abertos que misturam o teórico/crítico ao artístico, o audiovisual parece realizar na fotografia o que o cinema-ensaio, ou cinema estruturalista francês, teria feito no cinema (PARENTE, 2015, p. 6).

O uso do *dissolve control* que permitiu a fusão, sobreposição e justaposições das imagens, a “quebra” do movimento contínuo dos diapositivos no momento da passagem das imagens, é outro ponto que diverge do cinema no que diz respeito a sua característica técnica. Segundo Arlindo Machado, “o que salvou o cinema como aparato técnico foi a existência de um intervalo negro entre um fotograma e outro, intervalo esse que permitia atenuar a imagem persistente que ficava na retina pelos olhos” (1997, p. 20).

Para o autor, “o objetivo principal do dispositivo cinematográfico é produzir um efeito de continuidade sobre a sequência de imagens descontínuas” (1997, p. 21). No audiovisual com diapositivos essa descontinuidade muitas vezes foi solapada pelos efeitos de fusão ou sobreposição de imagens proporcionada pelo *dissolve controll*, por exemplo nos audiovisuais *Matadouro* de Beatriz Dantas e Paulo Lemos e *Bichomorto* de Paulo Fogaça ou ainda em *Eu armário de mim* de Letícia Parente. Por outro lado, essa descontinuidade, o intervalo negro entre os diapositivos podia ser utilizado a favor da construção narrativa do audiovisual como em *Curriculum Vitae I* e *Curriculum Vitae II* de Frederico Moraes. Nesses dois trabalhos, Moraes além de reforçar o intervalo negro, inverte a posição convencional do diapositivo, verticalizando-o e mantém o som do próprio equipamento o que revela a intenção do artista em colocar a seu favor as potencialidades do equipamento.

O audiovisual tornou-se, nesse sentido, uma proposta de expansão do campo criativo, constituindo-se numa nova prática de visualidade, um novo modo de conhecimento do espaço visível. Linguagem estética advinda de experimentos óticos sensoriais, o audiovisual reverbera em algumas produções contemporâneas e abre diálogos que vão das investigações técnicas às tecnológicas atuais como as projeções instalativas, ou seja, as experiências cinematográficas levadas para os museus e galerias¹⁷.

1.1.1. Os primeiros audiovisuais com diapositivos/diaporamas na arte brasileira

No Brasil, Frederico Moraes merece destaque por ter sido precursor no uso na produção de audiovisual com diapositivos como um novo meio de criação poética no contexto inicialmente da crítica de arte. Conjugou, nesse sentido, o seu papel de crítico, professor e de artista. Contudo, seu contato inicial deu-se na época que era professor de História da arte. Inserimos aqui uma citação de Moraes, publicada em 1975 em seu livro “Artes Plásticas: a crise da arte atual”, em que ele nos releva sua relação com os diapositivos e os novos caminhos e possibilidades de ação e atuação que esse meio lhe proporcionou enquanto crítico-criador. Acreditamos que esse trecho seja elucidativo dos primeiros momentos em que se pensou o uso do sistema audiovisual como meio de arte, ou seja, desprovido de suas funções meramente propagandísticas e educacionais:

Como professor de História da Arte sempre lidei com diapositivos. Este tem sido, portanto, durante um longo período de minha vida intelectual, o suporte de minhas ideias, um canal pelo qual procuro levar aos meus alunos e ao público meus estudos e conhecimento. Muitas vezes me senti um pouco prisioneiro dos diapositivos que possuo, como esta imagem projetada me levasse a aceitar ou divulgar certas ideias preexistentes neles. Porém, fui percebendo a existência do projetor e as possibilidades de usá-lo criativamente [...] percebi as infinitas possibilidades de combinações dos diapositivos, permutando significados, propondo aos alunos combinações, confrontos ou mesmo jogando aleatoriamente com as imagens. E finalmente agreguei o som e a música [...] (MORAIS, 1975, p. 50).

¹⁷ Essa questão será retomada no capítulo 3 da tese.

Para Moraes, a crítica tradicional não conseguia expressar a diversidade de proposições que se encontrava em plena transformação, num ambiente turbulento e cerceador, agregando novos materiais, por vezes precários, e espaços de realização fora das galerias e dos museus ganhando as ruas e as praças. Defendia, portanto, uma crítica que abarcasse a complexidade da produção artística – ou das poéticas contemporâneas - bem como que reafirmasse a aproximação entre arte e vida, sendo que, nesse contexto, o crítico deveria atuar de dentro da produção artística ou como desdobramento dela.

Propondo um novo modo de atuação do crítico diante de um conjunto expressivo e heterogêneo de práticas, processos e produções, lançou a ideia de “Nova Crítica”, isto é, uma crítica atuante e diversa daquela convencional que ainda era praticada no meio artístico brasileiro. Assim como os artistas teorizavam sobre suas obras, Moraes passou do plano textual de sua crítica para o da criação, utilizando audiovisuais com diapositivos em diálogo com outras obras, como comentários críticos e poéticos das mesmas, pois a crítica para Moraes também era criação. Conforme Moraes:

[...] por volta de 1969, estava preocupado em buscar novos caminhos para a crítica de arte, pois o texto escrito não mais me satisfazia, ou pelo menos não esgotava meu ‘elan’ criador. Parti, então, para o que denominei “Nova Crítica” (1975, p. 50).

Ao realizar sua crítica fora do campo meramente textual, escrito, mas transformando o texto numa espécie de sonoridade associado a imagens e partindo das próprias obras, Moraes conseguiu estabelecer um diálogo entre o crítico e o artista, diluindo as fronteiras antes existentes entre as duas funções.

A “Nova Crítica” seria, nesse sentido, uma crítica atuante e transformadora, portanto diferente da tradicional pautada no julgamento do que seria ou não uma boa obra. Moraes defendia, assim, uma crítica que operasse de dentro da produção, criadora e propositora de novos modos de criação. Ainda em 1970, Moraes realizou uma exposição e audiovisual com o mesmo nome, que será comentada à frente.

A primeira incursão de Moraes no sentido de realização de uma crítica mais atuante foram os audiovisuais *Memória da Paisagem* e *O pão e o sangue de cada um*, ambos de 1970. O primeiro, *Memória da Paisagem* (figura 6) foi pensado a partir da mostra coletiva dos artistas paulistas José Resende, Luiz Baravelli, Carlos Fajardo e

Frederico Nasser, no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM/RJ):

Achei que a melhor abordagem crítica de seus trabalhos seria confrontá-los com canteiros de obras da cidade. Afinal, o que tinham exposto no MAM me parecia uma espécie de pesquisa em torno da “poética” dos materiais, no sentido bachelariano, ou melhor ainda, uma “memória da paisagem” (MORAIS, 1975, p. 51).



Figura 6 - Frederico Moraes. *Memória da paisagem*. 1970. 80 diapositivos. 8'.
Fonte: Tamara Chagas (2012, p.123)

Além de imagens das obras dos três artistas citados, aparecem também registros das proposições de Artur Barrio, Dileny Campos, Luciano Gusmão e Eduardo Ângelo. As imagens registradas por Moraes, como informado anteriormente, foram extraídas da paisagem urbana e são confrontadas às áreas em obras da cidade, restos de madeira, britas, tubulações, máquinas de obras, placas de sinalização, acompanhadas da sonoridade do espaço urbano, como “sons de bate-estacas, oficinas, sinos, águas [...]”. A paisagem da cidade em plena transformação dialoga com as obras da exposição, sobretudo pelo uso dos mesmos materiais. A sonoridade de abertura do audiovisual é a narração do trecho de um texto no qual ele expressa seu posicionamento quanto ao papel da crítica num momento em que a obra já havia sido questionada enquanto objeto acabado.

Em *O pão e o sangue de cada um* (figura 7), Moraes confronta registros das obras de Barrio, considerado pelo crítico e criador como “uma das mais fortes

expressões da nossa vanguarda”, com imagens da vida cotidiana, dentre elas alimentos vendidos em espaços públicos, como feiras, como também de obras de Walquíria Proença, Goya, Picasso, Van Gogh e Bazille, com narração do próprio Moraes. (MORAIS, 1973 *apud* FERREIRA, 2006, p. 392).

A escolha dessas imagens não foi aleatória, pois Artur Barrio, dentro de uma poética de contestação, tanto do campo institucional da arte como da situação política do país, aderiu aos materiais precários, como detritos e restos de alimentos apodrecidos. As fotografias eram de autoria de Frederico Moraes, Luiz Alphonsus e César Carneiro.



Figura 7 - Frederico Moraes. *O pão e o sangue de cada um*. 1970. 81 diapositivos. 7'.
Fonte: Tamara Chagas (2012, p. 139).

Tanto *Memória da paisagem* como *O pão e o sangue de cada um* foram premiados no II Salão Nacional de Arte Contemporânea¹⁸ ocorrido no Museu de Arte da Pampulha em Belo Horizonte (MG). Esse salão representou um marco na história do audiovisual como novo meio de realização artística em solo brasileiro. Mas, foi com *Cantares*¹⁹, de 1971, que o crítico-criador tentou consolidar o audiovisual como um novo meio legítimo para criação. Segundo ele, teve “[...] a preocupação de afirmar a especificidade do audiovisual como linguagem” (1973 *apud* FERREIRA, 2006, p. 392).

¹⁸ Refiro-me ao II Salão Nacional de Arte organizado pelo crítico Márcio Sampaio e realizado no Museu de Arte de Belo Horizonte, Minas Gerais, entre 12.12.1970 e 08.02.1971. Ver: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/evento82172/salao-nacional-de-arte-contemporanea-de-belo-horizonte-2-1970-belo-horizonte-mg>

¹⁹ Não tivemos acesso a este audiovisual, logo a ausência de comentários sobre o mesmo.

Para Aracy Amaral, *Cantares* “alcança [...] um dos pontos culminantes como autonomia de linguagem e expressão plena, mas sem deixar de lado a “preocupação didática, na problemática da origem e no desdobrar do processo, ao estranhamento conseguido através da focalização da bobina [...]”²⁰. A crítica refere-se ao elemento por onde dá-se a narrativa, a bobina de fios elétricos, objeto de refugio da sociedade industrial.

Ainda em 1970, Moraes realizou a exposição *Nova Crítica* (figura 8), na *Petite Galerie* no Rio de Janeiro, na qual comenta a mostra *Agnus Dei*, cujos trabalhos estavam divididos em três mostras de três artistas, Theresa Simões (22 a 29 de junho de 1970), Guilherme Magalhães Vaz (30 de junho a 07 de julho de 1970) e Cildo Meireles (08 a 17 de julho de 1970) também no Rio de Janeiro em agosto de 1970. Como não foi possível o nosso acesso ao material referente a essas exposições, transcrevemos aqui trechos do texto de Tamara Chagas (2012) constantes em sua dissertação de mestrado. Sobre a exposição de Theresa Simões, a autora escreve que:

[...] a artista apresentou alguns de seus carimbos, marcando palavras nas paredes da galeria, além da proposta "Inscrições", composta por algumas telas brancas acompanhadas por títulos que descreviam situações. "Uma das telas fora exposta, antes, no saguão da Estação da Estrada de Ferro Central do Brasil e permanecera surpreendentemente intocada e limpa", relata Moraes sobre a proposta da artista (CHAGAS, 2012, p. 108).

Sobre a mostra de Guilherme Vaz:

[...] tratava da apropriação do público visitante de sua mostra por meio de um documento redigido pelo artista e afixado junto à entrada da *Petite Galerie*. Moraes, ao realizar sua crítica poética sobre esse trabalho, desapropriou os espectadores apropriados por Guilherme Vaz por intermédio de um segundo documento, anulando a proposta do artista. (...). Esse trabalho foi deixado no lugar daquele elaborado por Guilherme Vaz, o qual denominou de "Projeto para assassinatos coletivos em alta escala" (CHAGAS, 2012, p. 108-109).

Por fim, sobre a mostra de Cildo Meireles:

Em sua exposição individual, dentro do contexto da série de mostras "Agnus Dei", Cildo Meireles apresentou fotografias de sua

²⁰ Ver catálogo da exposição de Frederico Moraes, *Áudio-visuais*, p. 3.

performance "Tiradentes: totem- monumento ao preso político e o poste utilizado na ação. Nela o artista atou galinhas vivas a um poste e em seguida queimou-as durante seu ritual performático, em referência à perseguição sofrida pelos opositores do Regime Militar. O sacrifício desses presos políticos, à mercê da tortura e do assassinio nos porões da ditadura, encontrava eco na irônica queima das galinhas. E não à toa o ritual ocorreu em 21 de abril, dia em que se celebra o herói inconfidente Tiradentes (CHAGAS, 2012, p. 108).

Na mesma mostra, Cildo Meireles apresentou também três garrafas de Coca-Cola contendo a frase "Yankes, go home". Essa tríade apresentada fazia parte da série *Inserções em circuitos ideológicos: projeto Coca-Cola*, realizada em 1970. Essa série consistia na inscrição de mensagens críticas nas garrafas vazias do refrigerante, que após passar pela indústria chega às mãos do consumidor que deveria lê-las.

O comentário crítico de Moraes para a proposição de Cildo Meireles, descrita acima, ocorreu através de um diaporama com imagens das obras dos artistas com trechos de textos extraídos do Velho Testamento, Êxodo 20:24 e Gênesis 22:13. Ainda, conforme Chagas (2012), em um dos diapositivos surge a imagem do auto-sacrifício de um monge budista no Vietnã posto ao lado da imagem da obra *Tiradentes: Totem-Monumento ao preso político* (1970), de Cildo Meireles. Os demais slides seguem a mesma configuração de alternância entre imagens das obras dos outros artistas que compunham a exposição referência para o audiovisual.

Moraes também instalou no piso da galeria 15 mil garrafas vazias de Coca-Cola, junto com um cartaz da empresa no qual o artista-criador escreveu: "Quinze mil garrafas de Coca-Cola gentilmente cedida e transportadas por Coca-Cola Refrescos S.A."

Esses trabalhos reafirmam a imersão de Moraes no universo da crítica, porém, em chave diferente da crítica tradicional, pois a sua crítica deixou de ser exclusivamente textual para adentrar ao mundo das imagens e das sonoridades. Realizou, nesse sentido, uma espécie de extensão das obras dos outros artistas. Enfim, a mostra *Nova Crítica* foi uma saída daquele modelo tradicional de crítica, nova forma de atuação da crítica de arte mais próxima dos artistas e de suas produções.

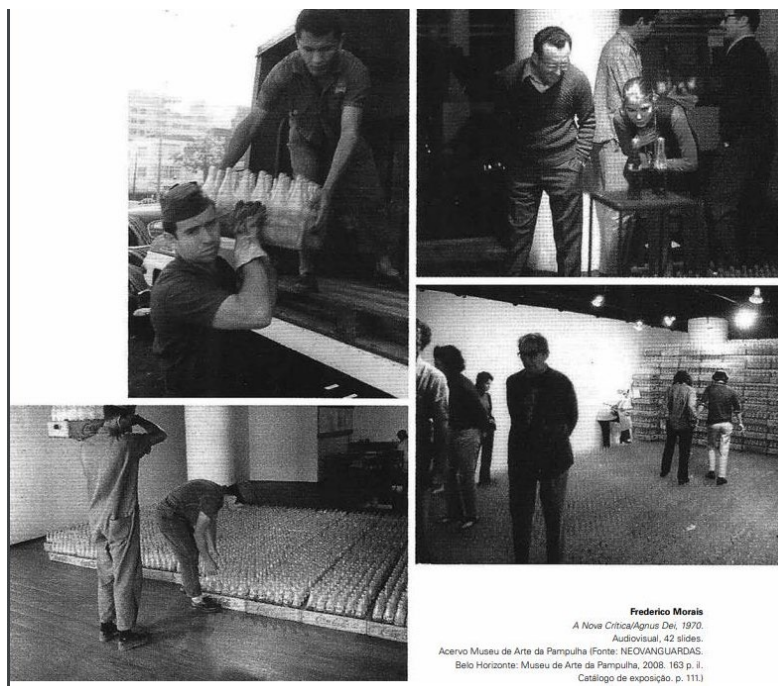


Figura 8 - Fotografias da montagem da exposição *A Nova Crítica!*, de Frederico Moraes, em 1970.
 Fonte: Mapa das artes (s.d).

1.1.2. A inserção do audiovisual nos Salões e Bienais de Artes Plásticas nos anos 1970

É possível localizar no início dos anos de 1970 a presença do audiovisual no *II Salão Nacional de Arte Contemporânea da Belo Horizonte* (1970/1971), organizado pelo crítico Márcio Sampaio, que na ocasião coordenava o atual Museu de Arte da Pampulha, em Belo Horizonte (MAP/BH). Esse salão, ao inserir em seu regulamento a aquisição de registros ou documentos e premiar o audiovisual *Memória da Paisagem*²¹, de Frederico Moraes, acabou por reconhecer o audiovisual como expressão legítima da arte daquele momento. Em seu texto *Audiovisuais*, Frederico Moraes afirma que “[...] pela primeira vez, um salão de arte brasileiro reconhecia o

²¹ Em minha pesquisa de campo no Acervo da Cidade de Belo Horizonte, realizada em janeiro de 2020, encontrei em diferentes momentos menções sobre outros dois audiovisuais de Frederico Moraes, que integraram o certame. Um deles se refere ao audiovisual *O pão e o sangue de cada um*, enquanto o outro se refere ao conjunto *Agnus Dei*, apresentado na *Petit Galerie* no Rio de Janeiro, e *15 lições sobre Arte e História da Arte*, apresentado no Parque Municipal de Belo Horizonte, no evento *Do Corpo à Terra*, o qual o próprio Frederico chamou de “reportagem visual” (1971). Segundo o texto de Frederico Moraes intitulado *Audiovisual* (2006), além de *Memória da paisagem*, também foi premiado o audiovisual *O pão e o sangue de cada um*.

audiovisual como expressão viva da arte atual, abrindo um campo ilimitado para os artistas, o da imagem projetada” (2006, p. 392).

Ainda em 1971 ocorreu o *Salão Luz e Movimento da Eletrobrás*, realizado no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM/RJ), que reuniu um conjunto de trabalhos audiovisuais, premiando *Cantares* (1971), também de Frederico Moraes. No *III Salão Nacional de Arte Contemporânea de Belo Horizonte*, três trabalhos da artista Beatriz Dantas foram apresentados e um deles, “Terra” (1971), foi premiado. O *Salão Paulista de Arte Contemporânea*, também em 1971, ocorrido na Galeria Prestes Maia, exibiu *Cantares*, *Memória da Paisagem* e *O Pão e o Sangue de Cada Um*, todos de Frederico Moraes, conferindo aos mesmos referência especial do júri²².

Entre dezembro de 1972 e fevereiro de 1973, o Museu da Prefeitura de Belo Horizonte realizou o *IV Salão Nacional de Arte Contemporânea* no qual o trabalho *Matadouro*, de Beatriz Dantas e Paulo Emílio Lemos, foi premiado. É também relevante citar as edições dos Salões de Verão, em especial as de 1971 e 1972, ocorridas na cidade do Rio de Janeiro²³.

No âmbito das bienais, temos o diaporama *Natureza* (1973), de Luiz Alphonsus, presente na *11ª Bienal de São Paulo* (1971/SP) e na *9ª Bienal de Jovens de Paris* (1975/Paris), *Hieróglifos* (1973), de Paulo Fogaça, na *12ª Bienal de São Paulo* (1973), *Bichomorto*, de Paulo Fogaça, na *8ª Bienal de Jovens de Paris*, *Matadouro* (1972), *Gênesis* (1973), *Terra* (1971), de Beatriz Dantas e Paulo Emílio Lemos, na *12ª Bienal de São Paulo* (1973/SP) e na *8ª Bienal de Jovens de Paris*.

Em Belo Horizonte foi realizado o *I Salão Brasileiro de Comunicação e Audiovisual*²⁴, que incluiu um concurso de montagens audiovisuais com diapositivos sobre o tema *Som e imagem de Minas Gerais*. Cerca de vinte trabalhos foram exibidos e três premiados, dentre eles *Carta de Minas*, de autoria de Moraes (MORAIS, 2006). Segundo relato da artista Beatriz Dantas, o Museu de Arte da Pampulha (MAP/MG) abrigou diversas exposições com audiovisuais produzidos com diapositivos²⁵.

²² Sobre o III Salão Nacional de Arte Contemporânea de Belo Horizonte e o Salão Paulista de Arte Contemporânea, ver texto *Audiovisuais* (2006), de Frederico Moraes.

²³ Ver texto *Audiovisuais* (2006), de Frederico Moraes.

²⁴ Não foi possível encontrar a data de realização desse evento. O certame foi citado por Frederico Moraes no texto *Audiovisuais* (2006).

²⁵ Em entrevista concedida por essa artista via email em março de 2020.

É importante dizer que Minas Gerais surge nesse contexto com uma significativa produção de audiovisuais. A mostra *Minas Audiovisuais*, realizada entre 30 de setembro e 5 de outubro de 1975, na Área Experimental do MAM/RJ, reuniu artistas que estavam pesquisando e experimentando essa nova forma de expressão criativa, como Beatriz Dantas e Paulo Lemos, Murilo Antunes e Biiça, Luis Alberto Sartori, Jorge Helt e Maurício Andrés Ribeiro. Dezesesseis trabalhos foram exibidos em dois programas em dias alternados. Essa mostra foi inserida na programação do museu que objetivava dar visibilidade e incentivar a produção experimental. Muitos audiovisuais exibidos já tinham sido apresentados em outras mostras e até em bienais, como também já tinham sido premiados. Nesse sentido, Minas se mostrou como um foco desse novo campo de expressão aberto aos diferentes tipos de experimentações.

1.2. Artistas e suas criações: corpus de análise

Neste tópico apresentamos os audiovisuais dos artistas brasileiros Beatriz Dantas (1949) e Paulo Lemos (1949), Luiz Alphonsus (1948), Paulo Fogaça (1936-2019), Frederico Moraes (1933) e Letícia Parente (1930-1991), todos realizados nos anos 1970. As obras escolhidas para a análise são, respectivamente, *Matadouro*, *Natureza (Besame Mucho)*, *Bichomorto*, *Curriculum Vitae I* e *Curriculum Vitae II* e *Eu armário de mim*. As análises mais detidas dessas obras estão no capítulo 3. A escolha dessas obras foi em função que tivemos de seus acessos no acervo do Museu da Pampulha (MAP/MG), como também ao programa exibido na segunda edição da Expo-projeção 1973-2013, mostra realizada no SESC Pinheiros, São Paulo, entre 2013 e 2014. E, sobretudo, por considerar que as obras apontam para processos, procedimentos e intenções críticas convergentes ou herdeiras das proposições que fizeram uso das consideradas novas tecnologias e indiciadoras e/ou críticas ao contexto histórico dos anos 1970.

O recorte realizado nessa pesquisa contempla um conjunto de obras que apresentam características passíveis de serem investigadas como propostas de caráter experimental e das novas tecnologias como meio de expressão plástica, sem estar alheias às questões prementes do tempo no qual foram concebidas.

A seguir, serão apresentados os artistas e seus diaporamas pertencentes aos *corpus* de análise deste trabalho: *Matadouro* (1972), de Beatriz Dantas e Paulo Lemos, *Natureza (Besame Mucho)* (1973) de Luiz Alphonsus, *Bichomorto* (1973), de Paulo Fogaça, *Curriculum Vitae I* (1972) e *Curriculum Vitae II* (1973), de Frederico Moraes e, por fim, *Eu armário de mim* (1975), de Letícia Parente.

1.2.1. Beatriz Dantas. Matadouro²⁶

Beatriz de Rezende Dantas nasceu em Belo Horizonte/MG em 1949. Atualmente reside na cidade de Nova Lima (MG). Estudou na Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), instituição na qual lecionou fotografia. Entre 1986 e 1997 coordenou a área de fotografia do *Festival de Inverno da UFMG*. Em 1971, iniciou uma série de audiovisuais, o que a levou a manter, entre 1973 e 1985, uma empresa especializada nesse setor, a Circuito Audimage. Participou do *Salão Nacional de Artes em Belo Horizonte (MG)* nas edições de 1971, 1972 e 1976, sendo premiada em todas elas. Participou ainda da Bienal Internacional de São Paulo de 1974.

A artista viveu cercada por imagens, sobretudo fotográficas e cinematográficas, por influência de seu pai, João Enísio de Resende Dantas, que era engenheiro, mas amante do Cinema e da Fotografia. Seu pai mantinha um laboratório com equipamentos fotográficos e cinematográficos (cinema 16mm) com os quais filmava e fotografava com frequência, como também revelava seus filmes e as fotografias. Com o equipamento de projeção, seu pai organizava sessões de cinema em sua casa e também no sanatório Hugo Werneck, pois conhecia o Dr. Hugo Werneck. O sanatório alugava os filmes 16mm e o seu pai levava o equipamento de projeção para realizar sessões de cinema para os pacientes do sanatório, e depois ele também os projetava em sua casa, na rua, para sua família e para os interessados. Isso ainda na década de 1950. Nessa ocasião a família morava no bairro de Lourdes, em Belo Horizonte, na rua Bárbara Heliodora.

²⁶ Esse audiovisual foi realizado em parceria com Paulo Emílio Lemos, mas nessa pesquisa consta somente a trajetória de Beatriz Dantas. O motivo decorre da não disponibilidade do artista para entrevistas e ausência de material bibliográfico referente à sua produção e trajetória. O artista optou por não participar da pesquisa que resultou nesta tese.

Contudo, foi na década de 1960, que Beatriz ganhou sua primeira câmera fotográfica, uma Leica, para registrar suas impressões durante uma viagem escolar que faria à Europa. Mas sua falta de conhecimento do mecanismo fotográfico (fotometragem, velocidade, profundidade de campo) totalmente analógico, manual, levou o seu pai a substituir a câmera Leica por uma Minolta que era automática. Foi, então, com essa câmera que Beatriz iniciou seu contato direto com a fotografia; foi a primeira câmera que utilizou.

Início da década de 1970, já quase saindo da adolescência, Beatriz Dantas, frequentava o Colégio Estadual Central que, segundo a artista, era um ambiente fervilhante cultural e politicamente. Por essa ocasião, seu irmão Jorge Dantas, já formado em Arquitetura, dava aulas de História da Arte e tinha realizado um curta metragem em 16mm que foi selecionado para o *Festival Brasileiro de Cinema Amador*. A artista diz que, seu irmão Jorge também a influenciou, pois ela e seus amigos do DA (Diretório Acadêmico) organizavam cursos relacionados a arte e ele foi um dos professores.

A artista costumava frequentar espaços públicos, bares que também eram efervescentes culturalmente, pois eram frequentados por artistas que discutam arte como, Nelson Ângelo, Milton Nascimento e Toninho Horta. Dessa forma, tanto seu pai, seu irmão e essa vivência em ambiente cultural e artisticamente rico em pensamento e produção colaboraram para que Beatriz realizasse um percurso de produção artística que ultrapassou os limites da imagem fixa e adentrou ao mundo do audiovisual com diapositivo.

Existiu na década de 1970 a Escola de Cinema, ligada à Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais (PUC-BH), que funcionava na Praça da Liberdade, na qual seu irmão dava aulas. Beatriz pensou em fazer vestibular para Cinema e para Psicologia, acabou cursando esta última. Logo a Escola de Cinema foi extinta.

Por volta de 1970 e 1971, havia uma cooperativa que chamava Cooperativa dos Profissionais de Cinema. Essa Cooperativa ofereceu curso de fotografia incluindo fotografia para cinema. A partir desse curso, intensificou seu interesse pela fotografia, fotografando e revelando suas próprias imagens, inclusive no laboratório de sua residência. Mesmo estudando Psicologia não se afastou da fotografia, esta tornou

para a artista algo muito especial, como se a artista incorporasse e expusesse sua afinidade com o universo fotográfico.

É importante mencionar a existência do *Foto Clube* na cidade, mesmo que a artista não tenha feito parte dele. Esse Foto Clube contava com três figuras essenciais, segundo a artista em entrevista: Luis Alberto Sartori, Maurício Andrés e Pedro Augusto. Beatriz manteve contato frequente com esse grupo, aguçando a sua prática fotográfica.

Por essa época utilizava diapositivos (*slides*) para fotografar. Era um material mais barato, portanto mais acessível. Seu interesse voltou-se, inicialmente, para a questão da terra, de tudo que dela pode surgir, segundo a artista. “O surgimento do homem, surgimento de todos os elementos, tudo ligado. Mas assim, sendo a terra a origem primeira de tudo, até depois a transformação dessa terra pela mão do homem [...]” (DANTAS, 2007, s/p.)

Chegar à produção de audiovisuais foi um passo à frente do mero registro fotográfico, uma vez que nesse tipo de produção, como o próprio nome indica, há o diálogo entre imagens e sons. Aproximando-se de Márcio Sampaio chegou, assim, ao audiovisual. Por essa ocasião o professor e crítico de arte Frederico Moraes já havia realizado alguns. Então, Moraes foi uma referência para essa primeira geração de artistas realizadores de audiovisuais com diapositivos.

O primeiro trabalho de Beatriz Dantas, em parceria com Paulo Emílio Lemos, foi *Terra*, em 1971. Esse audiovisual integra o acervo do Museu de Arte da Pampulha (BH/MG). Segundo a artista é a “história de vida de um operário”. Foi realizado sob a orientação do psicanalista Célio Garcia durante seu trabalho de análise institucional para a *Cia Vale do Rio Doce*. Beatriz e Paulo também realizaram *Matadouro* (1972), objeto de análise desta pesquisa, *Festa do Divino* (1973), *IMPRIMATUR* (1974), *Marimbondo* (1974), *Para não dizer que não falei dos mortos* (1976), *Memória de Minas* (1980), *Presuntos* (1980), *Pássaro-Ovo* (1982), *Ovo Caipira*, *São Francisco de Assis – Artesão de Minas* e *Ouvir Verde Amarelo* em 1983.

Em *Matadouro* (figura 9), realizado em parceria com Paulo Emílio Lemos, descrevem o processo de abatimento do gado desde o seu confinamento. Esse diaporama também pertence ao acervo do Museu de Arte da Pampulha.

Matadouro foi premiado no IV Salão Nacional da Prefeitura de Belo Horizonte

em 1972 e selecionado para a representação brasileira na *Bienal de Paris* de 1973. Integrou, ainda, a *12ª Bienal de São Paulo* (1973/SP). Tivemos acesso a obra através do canal Youtube²⁷.

O gado, o campo, a morte são temas desse audiovisual realizado no interior de Minas Gerais em 1972. De caráter conceitual e experimental, *Matadouro* tem no universo rural seu local de origem. Nesse local desenvolve-se uma narrativa cruel e de forte impacto visual que descreve o processo de abate do gado em um frigorífico do interior de Minas Gerais.

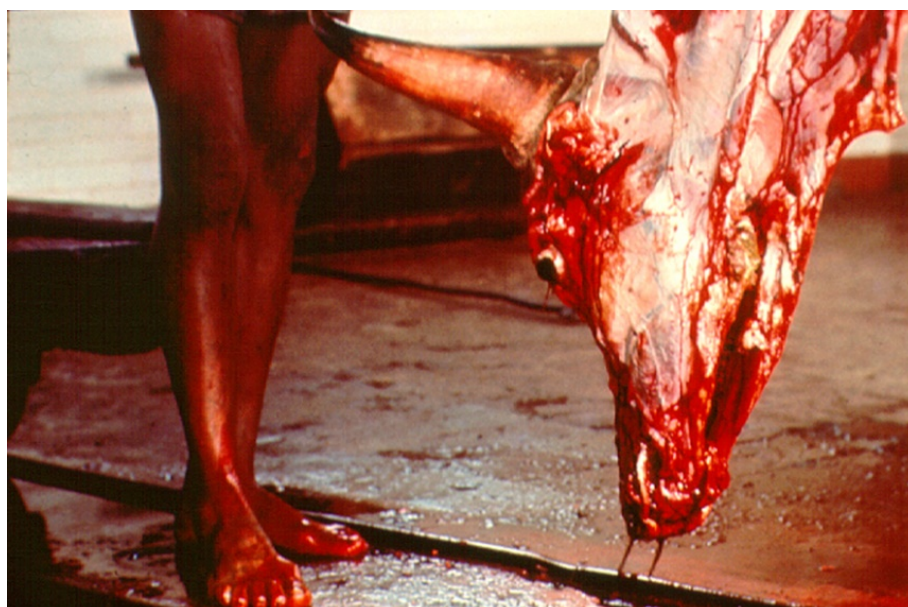


Figura 9 - Beatriz Dantas e Paulo Lemos. *Matadouro*. 1972.
Fonte: Acervo da artista.

Matadouro não só denuncia, em chave metafórica, as questões da terra, do ambiente rural, da natureza, mas também lança um olhar aguçado sobre o estado de opressão sofrida pela sociedade brasileira naqueles anos.

²⁷ Ver: <https://youtu.be/YF2EOhrm1vw>. Acesso em: 30 set. 2019.

1.2.2. Luiz Alphonsus. Natureza (*Besame Mucho*)

Nascido em Belo Horizonte/MG em 1948, Luiz Alphonsus de Guimarães, artista multimídia, mudou-se para o Rio de Janeiro em 1955 e em 1961 para Brasília, onde começou sua atividade artística. Atualmente reside na cidade do Rio de Janeiro.

Participou do *IV Salão de Arte Moderna do Distrito Federal*, em 1967. Ao retornar ao Rio de Janeiro participou do *Salão da Bússola*, em 1969, com a obra *Túnel*, num momento de forte ebulição política decorrente da implantação do governo militar, cujas ações foram sentidas também no meio artístico, como a ameaça de censura ao *IV Salão de Arte Moderna do Distrito Federal* (1967, 1968), a intervenção do governo militar na *II Bienal Nacional de Artes Plásticas*, no Museu de Arte Moderna da Bahia (1968), e a mostra dos artistas que iriam participar da *Bienal de Paris* (1969), no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (1969). Todos esses fatos geraram um boicote de artistas nacionais e estrangeiros à *X Bienal Internacional de São Paulo*, em 1969, em protesto contra a ditadura militar.

Em 1970, integrou o evento *Do Corpo à Terra*, organizado pelo crítico de arte Frederico Moraes no Parque Municipal de Belo Horizonte, com a obra *Napalm*. Participou também, em 1971, da *XI Bienal Internacional de São Paulo* com a instalação *Dedicado à Paisagem de Nosso Planeta*. No mesmo ano, juntamente com Frederico Moraes e Cildo Meireles, fundou a Unidade Experimental do MAM/RJ. Em 1977, realizou mostra individual *Coração (7/7/77)* no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM/RJ). O artista também transitou no campo da imagem em movimento, realizando o documentário de curta-metragem *Nilton* (1979), um pintor de painéis de bares. Em seguida, lança o livro *Bares cariocas* (1980). Em 1986, participou da exposição *Depoimento de uma Geração, 69-70*, na Galeria BANERJ, Rio de Janeiro.

O artista também foi diretor da Escola de Arte Visuais do Parque Laje (EAV/Parque Laje), no Rio de Janeiro, entre 1993 e 1998. Realizou as mostras individuais *Infinitas Imagens no Tempo*, em 1995, e *Cósmicas Paisagens/Falsas Paisagens*, em 2001, ambas no Paço Imperial do Rio de Janeiro. Em 2005, realizou a mostra *Luiz Alphonsus 2005/1974, 31 Anos na Coleção Gilberto Chateaubriand*, no MAM/RJ.

Os trabalhos de Luiz Alphonsus possuem uma clara relação com a paisagem, sobretudo a urbana, como também referencia de maneira crítica o momento de

turbulência política brasileiro, a exemplo da proposição *Napalm*, já citada e do audiovisual *Natureza (Besame Mucho)*, investigado nesta pesquisa.

Em *Natureza (Besame Mucho)* (figura 10) Alphonsus indiciou as ações das forças repressoras do governo militar em vigência no país. Ambientou as cenas num matagal de um morro da cidade do Rio de Janeiro, um espaço que serve como “matadouro”, local de aniquilamento, de interrupção da vida daqueles que não coadunam com os demandas do governo repressor, castrador.

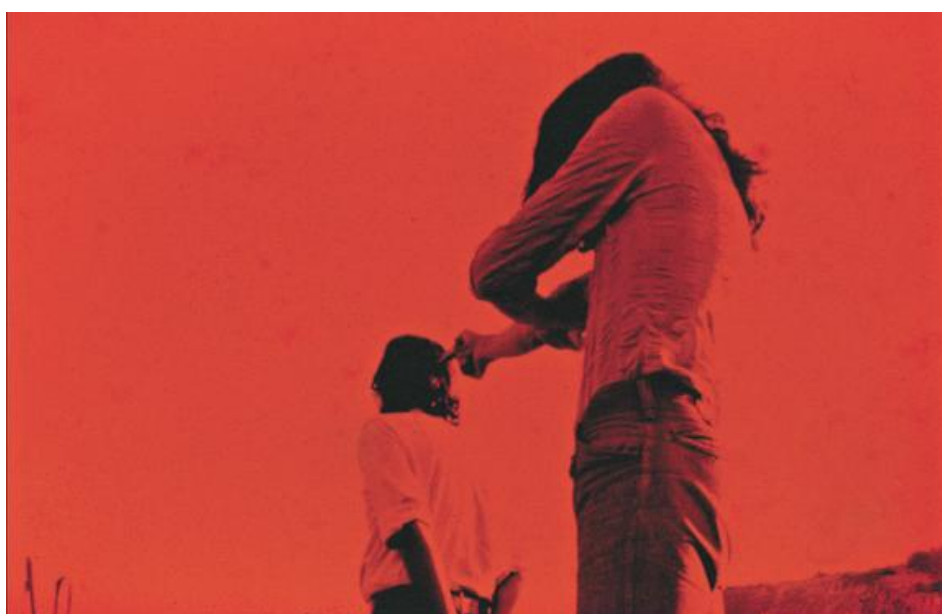


Figura 10 - Luiz Alphonsus. *Natureza (Besame Mucho)*.1973.
Frame do diaporama.

Fonte: Luiz Alphonsus/besame-mucho (2018).

A preocupação político-conjuntural, mas também a pesquisa sobre a percepção, o exercício poético, enfoca a maneira de exercer a criação, questiona e denuncia as situações de opressão, além de conscientizar acerca dos direitos humanos fundamentais.

É relevante dizer que o artista também foi produtor de filmes em super-8, entre os quais *Rio de Janeiro – Brasil* (1975), *Charles* (1976), *Guilherme Mandaro* (1976), *Chacal é o juiz* (1976) e *Noite acesa* (1976). Esses trabalhos não foram visualizados para esta pesquisa, primeiro por não pertencerem ao conjunto de obras em análise e segundo por não estarem disponíveis para a visualização.

1.2.3. Paulo Fogaça. Bichomorto

Natural da cidade de Morrinhos (GO), Paulo Emílio Fogaça Neto (1936-2019) viveu entre idas e vindas entre os estados do Rio de Janeiro, Minas Gerais e Goiás. Fogaça passou sua infância entre a sua cidade natal e Goiânia (GO). Nessa cidade estudou desenho com o artista Antônio Henrique Péclat²⁸. Em 1952, mudou-se para a cidade do Rio de Janeiro, na época Estado da Guanabara, para concluir seus estudos. Lá ingressou na Escola Nacional de Engenharia na Universidade do Brasil, hoje Universidade Federal do Rio de Janeiro. Quando de sua estada no Estado da Guanabara, frequentou com certa assuidade a Cinemateca do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, como também mostras de cinema no Cineclube do Ministério da Educação. Ademais, foi nas Centros Populares de Cultura (CPC's) que acentuou seu contato com as atividades artísticas, mostrando inclinação pelas ideias esquerdistas, pelo cinema e pela fotografia.

Retornou a Goiânia em 1962 já formado em engenharia elétrica, fato que rendeu uma vaga na Faculdade de Engenharia da Universidade Federal de Goiás. Contudo, com a implantação do regime militar em 1964 foi deposto de seu cargo e seguiu, novamente, para o Rio de Janeiro para trabalhar na Eletrobrás, companhia brasileira do setor de energia elétrica. Foram mais dez anos naquela cidade (1965-1975), período no qual Fogaça começou a trilhar novos caminhos que o levaram a uma relação mais efetiva com a produção artística.

Chegou ao Rio de Janeiro num momento de efervescência cultural, mas também de ações restritivas imputadas pelo governo de exceção. Apesar das ações restritivas boa parte da produção artística daquele período encontrava-se imersa em discussões acerca dos problemas políticos e sociais brasileiros.

O interesse de Fogaça pela fotografia e pelo cinema, despertado ainda nos anos 1950, o levou, mais uma vez, à Cinemateca do MAM/RJ, onde encontrou uma agenda de cursos e oficinas e uma programação regular de exibição de filmes

²⁸ Antônio Henrique Péclat (Goiás, GO, 1913-1988) foi pintor, escultor, professor e incentivador das artes. Foi um dos sócios fundadores da Sociedade Pró-Arte de Goiás. Chefiou o Departamento de Artes figurativas do Instituto de Artes da Universidade Federal de Goiás, atual Faculdade de Artes Visuais (FIGUEIREDO, 1979).

seguidos de debates. Esses eventos promovidos pelo MAM/RJ impulsionaram a criação e a formação de um público de arte, além da divulgação das propostas artísticas. Lá Fogaça realizou cursos, como desenho com Aloísio Carvão, serigrafia com Dionísio Del Santo, objeto com Ivan Serpa e escultura em metal com Pedro Correia e Maurício Salgueiro. No MAM/RJ Fogaça encontrou um espaço aberto para novas propostas, incluindo aquelas consideradas experimentais como a fotografia e o audiovisual com diapositivos.

Realizou registros fotográficos de alguns audiovisuais de Frederico Moraes a exemplo de *Curriculum Vitae I* e *Curriculum Vitae II* e ainda *Construção* de Anna Maria Maiolino, além de uma série de audiovisuais autorais. Nesta pesquisa investigo o audiovisual *Bichomorto* (figura 11), de 1973, por acreditar que o mesmo apresenta um conjunto de questões e procedimentos que dizem respeito à prática experimental e à crítica social e política, como também demarca a sua inserção no ambiente artístico nacional e internacional.



Figura 11 - Paulo Fogaça. *Bichomorto*. 1973.
Fonte: Acervo do artista.

Em *Bichomorto* o artista fotografou uma série de animais mortos por atropelamento nas rodovias que ligam o estado do Rio de Janeiro a Goiás. Ele traz à cena a fragilidade da vida, a violência das estradas. Levando em consideração o

momento repressor dos anos 1970, propõe ao espectador a associação entre os corpos mortos dos animais e os das vítimas interrompidas pela violência da ditadura militar. Às imagens, Fogaça agrega os ruídos das rodovias, buzinas, freadas, vozes, carros transitando etc.

1.2.4. Frederico Moraes – *Curriculum Vitae I e Curriculum Vitae II*

Frederico Moraes²⁹ nasceu na cidade de Belo Horizonte em 1936. Atualmente reside na cidade do Rio de Janeiro. Como crítico, historiador e artista desempenhou um papel de relevância na constituição e afirmação do audiovisual como linguagem poética. Além de ser um dos principais realizadores desse tipo de produção, foi também grande incentivador e arregimentador da mesma, em especial em solo carioca e mineiro. Promoveu diferentes eventos que deram abertura para as pesquisas experimentais com esse meio, como também experiências vivenciais em espaços que extrapolavam os limites da galeria ou do museu, como os eventos *Arte no Aterro: um mês de arte pública*³⁰, os *Domingos da Criação*³¹ e *Do Corpo à Terra*³², exemplos de relevância.

Nessas e noutras proposições de Moraes há a nítida ideia de imersão do público no ato criador como exercício de liberdade. Aliás, essa ideia de participação do público nas proposições como elemento constituinte já datava da época do neoconcretismo, que, com suas experiências sensoriais, transformou o público em participador e o artista em propositor.

A aproximação de Moraes às imagens projetadas surgiu de seu contato diário com os diapositivos desde a década de 1960, quando era professor de História da Arte, em especial no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM/RJ). De seu

²⁹ Não conseguimos realizar entrevistas com o artista devido à pandemia da Covid-19 e à disponibilidade dos artistas em cedê-las através dos meios digitais. Assim, todas as informações constantes neste texto foram advindas de pesquisa com fontes secundárias.

³⁰ *Arte no Aterro: um mês de arte pública* foi realizado entre os dias 06 a 28 de julho de 1968, no Aterro do Flamengo, idealizado e coordenado por Frederico Moraes com o apoio do jornal *Diário de Notícias*. O evento contou com uma série de exposições de arte, manifestações de arte de vanguarda, aulas e atividades criativas para crianças e adultos.

³¹ *Os Domingos da Criação* foi uma série de seis eventos abertos ao público na parte externa do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro em 1971. Aos participantes eram disponibilizados materiais diversos doados por indústrias para o exercício livre da imaginação e criação. Ver Gogan; Moraes (2017).

³² *Do Corpo à Terra* foi realizado no Parque Municipal de Belo Horizonte, concomitantemente à exposição *Objeto e Participação*, sendo esta no Palácio das Artes, em 1970. Ver Ferreira (2006).

uso como instrumento educativo o crítico-artista passou a usá-lo como elemento criativo, inicialmente no seu ofício de crítico, como já tratado nesse capítulo. No intuito de extrapolar o universo didático do meio audiovisual, Moraes adentrou ao mundo da criação poética manipulando os diapositivos em combinações e confrontos de imagens selecionadas *a priori*, explorando os recursos próprios do projetor, como o tempo de passagens dos diapositivos, o foco e o *zoom*, a sobreposição e a dispersão³³.

*Currículum Vitae I*³⁴, de 1972 (figura 12), é construído a partir de páginas verticalizadas nas quais são postas seriações numéricas, enquanto *Curriculum Vitae II*, de 1973 (figura 13)³⁵, as numerações são substituídas por nomes de registros e documentos oficiais, que são atribuídos aos cidadãos no decorrer de sua vida, como “carteira de identidade”, “diploma escolar”, dentre outros.

Nesses trabalhos Moraes expressa sua afinidade e domínio do sistema audiovisual decorrente da exploração de seus próprios elementos constitutivos. Trabalha esses elementos constitutivos a favor da construção narrativa sequenciada em diapositivos. O espaço entre cada diapositivo revela o negro, o nada, a ausência de algo. Seria a ausência da imagem tal como a conhecemos? Mas a imagem é a própria numeração, são as sequências numéricas numa espécie de catalogação ou fichamento do ser humano ou ainda sua categorização? Ou seja, é o sujeito imerso numa sociedade burocratizada através de seus mecanismos de quantificação, numeração e categorização.

³³ A dispersão pode ser entendida como os efeitos *fade-in* e *fade-out*, ou seja, são efeitos que dão transparência às imagens no momento da transição das mesmas.

³⁴ As versões dos audiovisuais *Curriculum Vitae I* e *II* às quais tivemos acesso são digitalizadas e foram exibidas na mostra *Expo-projeção 1973-2013*. A digitalização é a transposição da mídia analógica para a digital. Nesse tipo de mídia, as obras são exibidas através de projetores multimídias LCD.

³⁵ Analisando o material bibliográfico, notamos divergências quanto às datas de realização do audiovisual *Curriculum Vitae II*. No cartaz de divulgação da mostra *Audio-Visuais* (1975), do artista, consta 1974 como ano de realização. Porém, no catálogo da mostra consta 1972/73 sem especificação a qual audiovisual as datas se referem, se é o I ou II. Da mesma forma ocorreu no catálogo da mostra *Expo-Projeção 73*, na qual consta 1972 como ano de realização, mas sem indicação do audiovisual. Contudo, no audiovisual as datas são 1972 para *Curriculum Vitae I* e 1973 para *Curriculum Vitae II*, sendo estas que consideramos em nosso texto.



Figura 12 - Frederico Moraes. *Curriculum Vitae I*. 1972
Fonte: Catálogo Mostra Expoprojeção (1973-2013).



Figura 13 - Frederico Moraes. *Curriculum Vitae II*. 1973.
Fonte: Catálogo Mostra Expoprojeção (1973-2013).

1.2.5. Leticia Parente. *Eu armário de mim*

Letícia Parente Tarquinio de Souza Parente nasceu em Salvador (BA), em 1930, e faleceu no Rio de Janeiro, em 1991. Doutorada em Química e professora titular da Universidade Federal do Ceará (UFC) e da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-RJ) é uma das pioneiras da videoarte brasileira. Estudou arte com Pedro Dominguez, Ilo Krugli e Anna Bella Geiger.

Entre 1970 e 1991 realizou pinturas, gravuras, objetos, fotografias, audiovisuais, arte postal e xerox, vídeos e instalações de caráter eminentemente experimental e conceitual. Em 1976, realizou a instalação *Medidas* para a primeira exposição de arte e ciência no Brasil no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. E em 1981 participou da 16ª Bienal Internacional de São Paulo com um trabalho de arte postal e vídeo e, ainda, publicou o livro *Bachelard e a Química*, em 1990. Em 1975, realiza o vídeo *Marca Registrada* no qual a artista borda as palavras *Made in Brazil* na planta dos pés. Este vídeo demarca o início da videoarte no Brasil (MELLO, 2008).

Eu armário de mim (figura 14) é um audiovisual no qual Letícia Parente insere em um guarda-roupa branco objetos domésticos de sua própria casa, como cadeiras, papéis amassados, roupas, temperos, objetos de culto, seus cinco filhos, etc. A imagem da própria artista está ausente e ao mesmo tempo presente através dos objetos pessoais, da sua morada, ou é antes metamorfoseada em seus objetos cotidianos pertencentes ao seu universo íntimo, da casa.



Figura 14 - Letícia Parente. *Eu armário de mim*. 1975.

Frame do diaporama

Fonte: *Eu armário de mim* – vimeo (s.d) –

<https://vimeo.com/92756529>.

Eu armário de mim tem como eixo norteador a questão da subjetividade, dos afetos. O corpo como produtor de subjetividade e subjetivado pelo corpo social; a casa como sua morada, seu refúgio, mas também lugar de reflexão, esta que se estende para além do universo privado, adentrando no corpo social, pois é fruto deste.

O texto, em forma de poesia, acompanha as imagens desses objetos domésticos, constituindo-se, dessa forma, como elemento indivisível do diaporama. Nesse ponto, há que se pensar em possíveis proximidades que esse diaporama pode ter em relação aos trabalhos de Moraes, *Curriculum Vitae I* e *Curriculum Vitae II*, pois as numerações e nomes de documentos que estão presentes nesses dois audiovisuais portam-se como textos/imagens. Neles o texto constitui a narrativa em si, pois é ao mesmo tempo texto verbal e visual.

Numa análise geral sobre esses diporamas, podemos estabelecer diálogos entre os audiovisuais aqui apresentados no que tange às estratégias práticas e teóricas, como também no diálogo crítico e por vezes denunciador da realidade política que existia naqueles dias de forte repressão e ações arbitrárias do governo militar.

Em todos audiovisuais com diapositivos é possível ver o uso dos recursos materiais próprios do equipamento de projeção, como o *zoom*, o *fade-in* e *fade-out*, focos de luz, justaposições e sobreposições de imagens, etc. Em *Bichomorto*, de Paulo Fogaça, há a interferência direta sobre a película do diapositivo com manchas gráficas. Nos audiovisuais de Frederico Moraes, *Curriculum I* e *Curriculum II*, o sistema é manipulado de forma a atender os propósitos discursivos, como a inversão da posição dos diapositivos que provoca a aproximação aos modelos de retrato 3x4.

A veladura de imagens sob uma sombra vermelha do audiovisual *Matadouro*, de Beatriz Dantas e Paulo Lemos, dialoga com a de *Natureza (Besame Mucho)*.

1.3. A fotografia nos audiovisuais: diapositivos

Walter Benjamin em seu conhecido ensaio “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica” (1985) afirmou a perda da unicidade e da aura da obra de arte com a introdução das técnicas de reprodução de imagens. As limitações do “quadro” e do “objeto” divergiam do mundo de possibilidades de criação e recriação de imagens que os meios tecnológicos proporcionavam. A fotografia foi, nesse sentido, a primeira técnica a abalar os conceitos arraigados na tradição que defendiam a originalidade, unicidade e preservação da aura relacionada à obra de arte. A fotografia inseriu o automatismo no “[...] trabalho manual de produção de imagem não mais como procedimento técnico, mas como tecnologia” (FERREIRA, 2009, p. 109) e se colocou como um novo modo não só de produção e reprodução imagética, mas também como uma nova possibilidade de percepção.

A fotografia foi muito utilizada pelos artistas vanguardistas do início do século XX, sobretudo pelos dadaístas e surrealistas. Já na década de 1950 foi a *Pop Art* que a apropriou, tornando-a também material agregado à estrutura pictórica, como fizeram artistas como Rauschenberg em suas *Combine Paintings*, nas apropriações de Andy

Warhol etc. Entretanto, foi no universo das manifestações artísticas conceituais que a fotografia se aproximou de forma efetiva do campo artístico (JAREMTCHUK, 2007).

Dando um salto de duas décadas, a fotografia na década de 1970, no Brasil, passou por um novo processo de assimilação nas artes visuais. Segundo Crimp, a fotografia “cobra a sua herança” [...] ela “pode ter sido inventada em 1839, mas só foi redescoberta na década de 1970” (CRIMP apud FERREIRA, 2009, p. 109). Isto porque foi justamente nesse período que a arte já não mais estava organizada por movimentos definidos, como no período moderno, e operava num contexto complexo e híbrido que requeria o alargamento das possibilidades de coexistência de diversos modos e meios de ação. Assim, nos anos 1970, a prática fotográfica é cooptada pelo campo da arte, entrando nos espaços expositivos, assim como na pintura.

De fato, se pensarmos nas funções exercidas pela fotografia no campo da produção imagética e especificamente nas artes visuais, como a documentação, o registro da “realidade”, ou seja, utilizada como uma espécie de ferramenta, que nos anos 1970 é superada, diante de um processo contínuo de mudanças não só tecnológicas, mas também de contexto histórico. Uma mudança que insere a fotografia num universo amplo de experimentação colocando à vista as suas potencialidades. Naquela década (1970), os trabalhos em fotografia eram também chamados de fotolinguagem, o que já sinalizava para o reconhecimento da fotografia como meio de expressão portador de leis e processos próprios e, sobretudo, pelas suas qualidades estéticas potencializadoras de imagens. Uma transformação que não ocorreu de forma uniforme e nem de um só tempo, que levou a uma espécie de redefinição do que seria fotografia. As transformações foram favorecidas pelos diferentes usos da fotografia muitas vezes aliados aos inúmeros escritos de artistas. Juliana Gisi, analisando a fotografia a partir dos textos de artistas, assim definiu aquele momento:

Nas décadas de 1960 e 1970 um número crescente de artistas vê na emergência da fotografia uma resposta para uma (ou várias) necessidade das suas práticas artísticas, o que resultou na redefinição do significado da palavra fotografia no âmbito do conhecimento artístico, e obviamente, de maneira geral. Esta redefinição não aconteceu de forma abrupta e nem linear, pois dependeu de uma lenta sedimentação dos seus usos na produção plástica e escrita dos artistas para ser capturada pelo discurso artístico e aí, sim, ser constituída em um objeto específico para este campo, do qual se pode falar, e para o qual se forma um vocabulário (2013, p. 342).

Na análise de Jaremtchuk:

Nas décadas de 1960 e 1970, a realidade da fotografia era marginal, a despeito da constante reivindicação por um espaço dentro do cenário artístico. Apesar de algumas iniciativas, sua presença nos museus brasileiros ainda era tímida, tanto no circuito de exposições como nos acervos. Não obstante esta realidade, a demarcação rígida entre as fronteiras da “arte” e da fotografia começa a esmorecer nessa época (2007, p. 105).

No que se refere a sua legitimação institucional, Helouise Costa identifica dois caminhos distintos ou tipologias do fotográfico, o que a pesquisadora chamou de “[...] duas instâncias de legitimação institucional, antagônicas em suas premissas” (COSTA, 2002, p. 9). De um lado a fotografia de autor ou artística, avaliada a partir de suas qualidades estéticas, obedecendo a bidimensionalidade do papel. De outro, a fotografia experimental ou fotolinguagem, designação da época, que estava inserida nas reflexões tecidas no universo da arte contemporânea. Diferente da primeira, a fotografia experimental ou fotolinguagem podia assumir vários formatos, “desde o livro de artista, passando pelo objeto, até as instalações.” A fotolinguagem, nesse sentido, revelou ser ela mesma portadora de leis próprias, portanto, um meio de expressão.

Em 1971, na décima edição da *Bienal de São Paulo*, um conjunto de trabalhos em fotografia foi apresentado, porém com representações estrangeiras, da Áustria, com Arnulf Rainer, que exibiu autorretratos, e da Grã-Bretanha, com Richard Long, com fotos de ações (COSTA, 2008). É possível dizer que a presença da fotografia na bienal e em outras exposições, não como um meio de apresentação de outras obras, mas como linguagem detentora de suas próprias especificidades, reafirmam a legitimação da mesma por parte do sistema de arte, notadamente o museu e a bienal. Mas, ainda em 1949, o MAM/SP, apresentou a exposição *Estudos fotográficos*, uma retrospectiva de Thomaz Farkas, sinalizando para a legitimação da fotografia como obra por um museu. A legitimação da fotografia pelos museus de arte, segundo Costa:

[...] deu-se indiretamente, por meio da pop arte, da arte conceitual e das diferentes práticas artísticas de caráter experimental desenvolvidas ao longo das décadas de 1960 e 1970. Talvez não seja pertinente considerar que essa tenha sido uma estratégia propriamente dita, naquilo que tal tipo de ação pressupõe de planejamento, visando a objetivos claramente definidos. Os artistas que passaram a usar a fotografia naquele momento não estavam

interessados na afirmação da especificidade do *medium*, tampouco na discussão do estatuto artístico da fotografia. No entanto, para eles, a imagem fotográfica foi um instrumento privilegiado para colocar em xeque o estatuto tradicional da obra de arte (2008, p. 133-134).

Assim, a apropriação do dispositivo fotográfico “[...] como reinvenção e desvio dos programas e finalidades do projeto tecnológico, torna-se elemento imanente das transformações de linguagens” (FERREIRA, 2009, p. 109).

O diaporama entra no complexo das imagens projetadas nesse momento de reconhecimento das qualidades estéticas da fotografia e de expansão dos meios tecnológicos. Nos diaporamas a imagem fotográfica em positivo ganha potência ao ser articulada com outros elementos como o som, por exemplo. O diapositivo confere a possibilidade de expansão da imagem no espaço. Ele capta uma fração de segundo do tempo, da “realidade” que pode ser explorada, como argumentamos anteriormente, em conjugação com outros elementos, apontando, desse modo, para novos modos de realização artística com as imagens técnicas.

Faço um parêntese para melhor esclarecer sobre a lanterna mágica, tomada aqui como primeiro modelo de projeção de imagens. A mesma consistia num aparelho para projeção sobre vidro de imagens pintadas em cores translúcidas. Continha uma fonte luminosa, que nas primeiras lanternas podia ser uma vela ou um candeeiro a petróleo, um refletor, um condensador e uma objetiva. A data de sua invenção é imprecisa, mas em 1659 o astrônomo holandês Christian Huygens fez as primeiras descrições do aparelho. Anos depois, o dinamarquês Thomas Walgenstein utilizou a lanterna como aparelho para realizar espetáculos, enquanto o padre jesuíta alemão Athanasius Kircher aproveitou as suas potencialidades, transformando-o num eficaz instrumento pedagógico, descrito na segunda edição da sua obra *Ars Lucis et Umbrae*, impressa em 1671, em Amsterdã. A lanterna mágica foi um sistema de projeção imagética hegemônico até o surgimento do cinematógrafo no final do século XIX.

Aqui no Brasil, um modelo aprimorado da lanterna mágica, a lanterna-microscópio, esteve presente em 1880, em Porto Alegre. Essas projeções luminosas foram exibidas pelo professor alemão David J. Hofmann com fins educativos, instrutivos. O que não foi bem aceito pela sociedade porto alegreense, que ao se deslocar para exposições ópticas o fazia com intenções recreativas, de entretenimento

(TRUSZ, 2008). Contudo, em 1888, ainda na cidade de Porto Alegre, projeções de lanterna mágica realizadas de forma autônoma e por exibidor desconhecido foi realizada com objetivo de entreter (TRUSZ, 2008).

Retornando à década de 1970, vemos o uso dos diapositivos no campo da arte como possibilidade de exploração das potencialidades comunicativas e artísticas desse suporte fotográfico. O diapositivo é uma fotografia em positivo feita sobre suporte transparente utilizando meios fotoquímicos destinados a projeção, diferentemente do filme negativo, no qual eram feitas impressões ou reproduções. O mais comum é o de 35mm encapsulado por uma moldura de plástico ou papelão no tamanho padrão de 50x50 mm. Enquanto o projetor tipo carrossel foi o mais utilizado, ele permitia a projeção de vários diapositivos que eram passados automaticamente e projetados sobre uma superfície.

A manipulação dos diapositivos era realizada em diferentes situações, desde o uso objetivo direto, sem interferências na imagem captada, como também na manipulação do diapositivo através de técnicas fotográficas, como a solarização, por exemplo, ou, ainda, na intervenção direta sobre a película em positivo. Nos diaporamas, essas imagens fixas tendiam ao movimento e imobilizavam uma parte mínima do tempo. A fotografia, nesse sentido, ultrapassa sua condição de aparato tecnológico e adquire um potencial narrativo gerador de variados significados, assim, nos audiovisuais com diapositivos ela é uma condição para que essa narratividade seja estabelecida.

Retomando os audiovisuais com diapositivos, objeto desta pesquisa, notamos que em *Bichomorto* Paulo Fogaça interferiu diretamente sobre a película fotográfica através de manchas gráficas; em *Natureza (Besame Mucho)*, Alphonsus utilizando o diapositivo vermelho, criou uma veladura vermelha para intensificar a sua narrativa; em *Matadouro*, Beatriz Dantas trabalhou em alguns diapositivos com solarização. Entretanto, em *Eu armário de mim*, as imagens são livres de qualquer interferência, a não ser do sistema de projeção do qual Letícia Parente utilizou o recurso do *dissolver control*, que proporcionou a transição dos diapositivos com efeito de sobreposição. Já nos audiovisuais de Frederico Moraes *Curriculum Vitae I e Curriculum Vitae II* há a inversão do posicionamento dos diapositivos da posição original horizontal para a vertical e nenhuma interferência sobre a película fotográfica, intensificando as potencialidades do sistema audiovisual. Coube aos artistas selecionar os fragmentos

da visualidade-situação ou ainda construir essa visualidade-situação a partir de seu ponto de vista e escolher os critérios fotográficos.

É notável que nesses audiovisuais a imagem fotográfica assume, em certa medida, a função de registro, mas não registro com fins documentais, apesar deste ganhar diferentes camadas de leitura e interpretação de acordo com cada época, mas sim um registro de uma dada visualidade, como espaço de construção de uma narratividade, sendo esta fragmentada em cada diapositivo, dada a natureza mesma do sistema audiovisual. Assim, o registro fotográfico assumiu certo protagonismo no quadro das imagens técnicas. Passa a ser um meio de realização plástica, lugar de criação indo além de suas possibilidades de documentação, preservação e transmissão de ocorrências ou de registro, que pretende “eternizar”, ou guardar os vestígios da existência de uma dada obra ou ação, ou, ainda, aproximá-la de seus receptores; obras, sobretudo, de caráter efêmero como *land art*, *performances*, *body art*, *happenings*, dentre outras. Mas nesse ponto não podemos perder de vista que o aspecto meramente documental da fotografia se esvai quando esta é posta em evidência fora do seu tempo de criação, isto é, na medida em que é revisitada a imagem fotográfica (ou fotografia como imagem) é atualizada fazendo emergir novas interpretações, novos conceitos.

1.4. Imagem em movimento: cinema, filme super-8 e videoarte

O cinema, assim como a fotografia, propiciou o alargamento das experimentações artísticas, expandiu o campo de ação do artista, rompendo com a arte tradicional, e colaborando para o surgimento de uma nova percepção da realidade visível. Em seu início, a exemplo da fotografia, o cinema “surgiu como meio de representação da realidade, ou como o seu espelho” (ZANINI *apud* JESUS, 2018, p. 183). Entretanto, com o avanço da tecnologia voltada para a criação e recriação de imagens técnicas, o dispositivo cinematográfico alcançou outro estágio quando apropriado por artistas visuais, como observa Maciel:

O cinema implicou, de maneira definitiva, questões tecnológicas e formais, permitindo que questões da arte, da literatura, do teatro, da pintura e da fotografia fossem aprofundadas e combinadas em montagens inauguradas pela linguagem cinematográfica (2009, p. 13).

Marcel Duchamp (1887-1968) realizou experimentações fílmicas aliando a linguagem das artes visuais. Em *Rotativa d'émisphère*, de 1925, por exemplo, Duchamp dispôs discos rotativos em cortes rápidos e abstratos, espirais hipnóticas que evoluem para formas tridimensionais e placas de mensagens escritas. Ainda nos anos 1920 outros artistas incursionaram no meio fílmico, como Man Ray (1890-1976) (*Le retour à la Maison*, *L'étoile de mer*), Léger (1881-1955) (*Ballet mécanique*), Salvador Dalí (1904 – 1989) (*Um chien andalou*, junto com Luis Buñel), dentre outros (CANONGIA, 1981). Já na década de 1960, Andy Warhol (1928-1987) realizou filmes com planos longos e sem corte, como *Sleep* (1964), uma sequência na qual um homem é filmado em tempo real por seis horas. Acreditamos ser importante trazer para este texto os dados acima para revelar os momentos iniciais dos cruzamentos entre a arte e a linguagem fílmica.

As novas possibilidades tecnológicas, inauguradas pela presença do computador e de redes telemáticas, produziram imagens que passaram a habitar o contexto das galerias de arte e de museus, ou até mesmo os espaços públicos. O cinema desvencilhou-se dos limites da tela de projeção e adentrou ao espaço fora dela, ou seja,

[...] o cinema contemporâneo, imerso nas novas tecnologias da imagem, experimenta o espaço *fora* da moldura e dos limites lineares da narrativa. Projetores se multiplicam e se movimentam, ao mesmo tempo que histórias se bifurcam, como estruturas abertas à participação do espectador, para o qual a projeção passa a funcionar como uma interface ativa (PARENTE, 2009, p. 15).

No Brasil, o interesse por novos suportes e o questionamento dos espaços tradicionais de exibição da obra, e, sobretudo, o interesse por um novo ideário imagético, inaugurado ainda na década de 1960, propiciaram o uso de recursos cinematográficos como também outros meios tecnológicos de construção e (re)construção imagética, gerando, dessa forma, um rasgo experimental na forma e no conteúdo. Mas é importante observar que os usos dos recursos cinematográficos pelos artistas se fazia num campo crítico, ou seja, no questionamento e na contramão do cinema clássico, mais voltado para os anseios dos circuitos comerciais de exibição que acabavam por direcionar a criação cinematográfica. Nesse contexto, muitos artistas começaram a transitar no meio da linguagem cinematográfica, demarcando a

ampliação do campo de ação do artista e propondo novos modos nos quais a linguagem cinematográfica e as artes pudessem dialogar. Segundo Patrícia Moreno:

As modalidades das experimentações surgidas variavam e se reconfiguravam, podendo se manifestar na própria realização dos filmes e na sua exibição em espaços não convencionais ou, ainda, os concebendo como registro do seu trabalho artístico, para a sua posterior divulgação, momento em que os desdobramentos obtidos nos lugares de exibição realizariam, a cada exposição, uma nova experiência (2012, p. 501).

Artistas como Antonio Dias, Antonio Manuel, Arthur Omar, Lygia Pape, Raymundo Colares e Hélio Oiticica realizaram trabalhos que se encontravam no limite entre o cinema e a arte contemporânea (MORENO, 2012). Aqui, ainda refletindo sobre a realidade por meio de suportes experimentais, procuravam expandir o projeto de aproximação entre a arte e a vida, a fim de levar o espectador a um novo patamar, a do participante ou ainda objetivando redimensionar o uso da linguagem fílmica no campo da arte.

Antonio Dias (1944-2018), por exemplo, realizou em filme super-8 quando residia fora do país, a série *The Illustration of art* ao longo da década de 1970. Citamos aqui três delas: *The Illustration of art – 1* (Nova York, 1971/1980), *The Illustration of art – 2* (Nova York, 1971/1980), *The Illustration of art – 3* (Nova York, 1971/1980). No primeiro (figura 16), o filme traz uma “visão formal da cura de um machucado, por trás de um xis geométrico, pulsa o vermelho da ferida”. A segunda parte constitui-se de um registro do próprio artista acendendo palitos de fósforos “com mais estranhamento do que naturalidade”. E, por fim, em *The Illustration of art – 3* (figura 15) “o artista busca uma certa organização formal nos acessórios de energia elétrica logo testada pela execução de um forte curto-circuito”.³⁶ As partes 1 e 3 integraram a mostra *Expo-projeção 73*³⁷, em 1973. Em 2011, Dias apresentou a série completa na mostra *Marginália 70: o experimentalismo no Super-8 brasileiro*, realizada no Instituto Itaú Cultural (SP).

³⁶ A série conta com imagens em sequência que são interrompidas com formas modulares dentro de uma ordem lógica sugerida pelo artista, criando campos de jogos e ocultamento que se passam por imagens espaciais. A intenção é incentivar o observador à ação, pela possibilidade de acomodar, mesmo que virtualmente, as formas. Todas as citações constam no catálogo da mostra *Marginália 70: o experimentalismo no Super-8 brasileiro*. Ver bibliografia.

³⁷ A mostra foi organizada pela crítica de arte Aracy Amaral em parceria com o Grupo de Realizadores de Filmes experimentais (GRIFE) em junho de 1973 em São Paulo. É possível acessar o catálogo da mostra através do site: <http://www.expoprojecao.com.br/>.

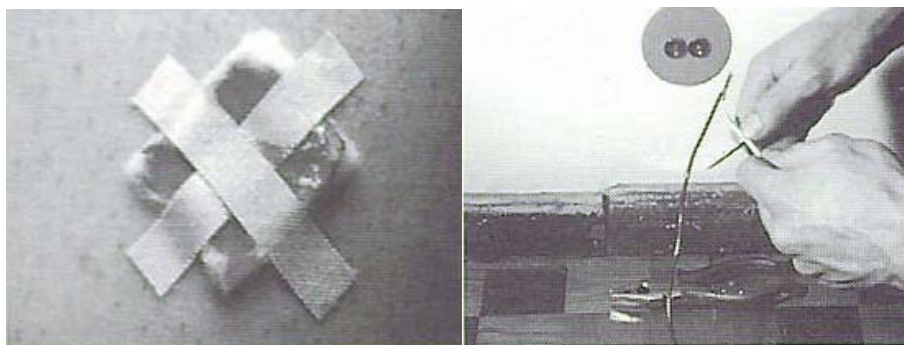


Figura 15 - Antonio Dias. *The Illustration of art 1 e 3* (da esquerda para a direita). 1971/1980. Filme super-8. Cor, mudo.

Fonte: Catálogo da mostra *Marginália 70: o experimentalismo no super-8 brasileiro* (2001).

Expoprojeção 73 (1973) é considerada como uma das mais importantes no que se refere à produção com as novas tecnologias, pois reuniu um conjunto significativo de trabalhos com filmes em 16mm, super-8, audiovisuais com diapositivos e pesquisas com som.

No catálogo da mostra, Antonio Dias escreveu:

Já pude notar que existem algumas diferenças de atitude com relação à utilização do filme. Ivan Cardoso, por exemplo, se interessa mais pelo sentido de filme mesmo, enquanto outros procuram ver no filme apenas um suporte a mais, uma extensão do trabalho já iniciado na pintura. Para mim, por exemplo, me parece insuportável sentir a câmera transitando pela cena, quase que escolhendo as angulações, a partir da sua própria voracidade da média. Ela tem que estar fixa, aceitar a minha organização de trabalho. [...] existem filmes que entram em determinado circuito cinematográfico, enquanto outros preferem funcionar em pequenos centros, com um público destinado ao estudo dos novos sistemas de comunicação (1973, s/p).

Nota-se no texto do artista que o experimentalismo era a base do uso das novas mídias naquele momento e que coexistiam diferentes formas de lidar com essas tecnologias. No mesmo texto o autor cita o interesse da artista Iole de Freitas pelo espaço do filme, pelo movimento e pelo efeito ótico, destacando mais uma maneira de explorar a imagem em movimento. Em *Elements* (Rio de Janeiro/1972), “a câmera aproxima-se dos objetos e superfícies retirando-lhes a definição e a palpabilidade, coisa que é decididamente marcada pelo uso do mercúrio”.³⁸

³⁸ Trecho extraído do catálogo da mostra *Marginália 70: o experimentalismo no super-8 brasileiro*.

Artur Barrio, por ocasião da mostra *Expo-projeção 73*, na qual apresentou filmes super-8, 16mm, e audiovisuais com diapositivos, afirmou utilizar a fotografia e filmes somente como registro do seu trabalho.³⁹ Apesar de sua negativa em assumir a fotografia ou o filme como trabalhos em si, atribuindo aos mesmos a função de registro, seus audiovisuais, por exemplo, encontram-se a meio caminho do registro e da obra. Ao levar para os diapositivos as suas ações e interferências, Barrio eternizou as mesmas, contudo, ao serem retomadas em seu tempo de exibição, as mesmas são atualizadas, propondo novas questões e posicionamentos.

É relevante lembrar que nos anos 1960 a relação entre as artes e o cinema ganhou novos rumos diante da complexidade e diversidade de novas formas ou estratégias de se fazer arte, como também pelas possibilidades que os novos meios tecnológicos apresentavam aos artistas. Segundo Canongia (1981), o acentuado interesse dos artistas pelos recursos cinematográficos tinha relação direta com a extrapolação dos limites do quadro, com a busca de novos suportes, suportes esses que favoreciam a saída da superfície da tela, rompendo de fato com os suportes tradicionais.

Na década de 1960 surgem as experiências da *land art*, da arte povera, a *body art*. Sendo a *land art* e a *body art* dois movimentos que solicitavam a linguagem fílmica ou fotográfica, uma vez que são proposições efêmeras, que acontecem em um determinado tempo e espaço. A imagem fotográfica, nesse sentido, substitui eventos por cenas (FLUSSER, 2002). Na mesma década, Warhol adentra ao universo cinematográfico imprimindo em seus trabalhos uma carga *pop*. Ao assim proceder, acabou por acentuar aspectos do cotidiano, o que pode ser notado sobretudo em seus filmes iniciais.

No correr do tempo, na segunda metade da década de 1960, pesquisas cinematográficas estadunidenses “de inspiração ‘minimal’ e ‘conceitual’” começaram se afirmar, com muitos pontos em comum com a linha tida por alguns críticos como ‘estrutural’. Este novo comportamento [...] nasceu do interior do *underground* [...] (CANONGIA, 1981). Canongia (1981) aponta o artista canadense Michael Snow (1928-) como exemplar no uso intensivo dos recursos cinematográficos como a materialidade da película e meios alternativos de captação e exibição do filme, por

³⁹ Ver catálogo da mostra *Expo-projeção 73*.

exemplo, realizando trabalhos que se encaixavam na ideia de filme/cinema estrutural⁴⁰. *Wavelength* foi seu primeiro filme nesse sentido, realizado em uma semana em 1966 e editado no ano posterior. Paul Sharits (1943-1993), outro artista de referência nesse campo, estendeu sua experiência fílmica ao campo cinematográfico produzindo filmes estruturais a exemplo de *N.O.T.H.I.N.G* e *THOUCHING*, ambos de 1968.

É importante dizer que não foi nossa pretensão realizar um estudo aprofundado sobre o cinema ou discutir as peculiaridades do cinema independente e experimental ou ainda do cinema de artista, mas antes identificar possíveis pontos de contato ou divergências entre a produção de artistas brasileiros que estavam se apropriando de dispositivos na década de 1970 e a linguagem fílmica. Nesse sentido, acreditamos ser necessário trazer à tona aspectos importantes do cinema de artista, uma produção diversa e diferenciada em 16mm ou super-8, no que ele se diferencia dos demais tipos, lembrando que na década de 1970 o Brasil ainda vivia numa política alicerçada no cerceamento de ideias e ações. Podemos dizer que esse contexto cerceador levou, em certa medida, à busca de espaços alternativos de exposição e manifestação artística, ao alargamento de possibilidades discursivas e narrativas através do uso de materiais, meios, suportes diferenciados.

Ao tratar do cinema ou filme de artista de imediato dois pontos se destacam. Em primeiro lugar, o cinema de artista não realiza uma simples transposição dos componentes que constituem a pesquisa visual, pois ele é, em suma, um prolongamento dessa pesquisa. Em segundo lugar, o filme de artista acentua as características perceptivas da imagem cinematográfica a partir de novos modos de organização do tempo narrativo do cinema clássico, por exemplo. Assim fazendo, a relação e percepção do espectador da imagem no que ela carrega de significações desenvolve num campo de experiências sensoriais que torna esse espectador parte da proposição visual, realizando, nesse sentido, a intenção de se aproximar a arte da vida. E aqui é relevante lembrarmos das ações nesse campo de intersecção entre a linguagem do cinema e as artes visuais realizadas pelos artistas Antonio Dias, Antonio

⁴⁰ Cinema ou filme estrutural pode ser entendido em vias gerais por um tipo de filme autorreflexivo e anti-ilusionista. As características primordiais desse tipo de filme são: exploração da materialidade da película fotoquímica, dos métodos alternativos de projeção e captação, dos sistemas matemáticos de montagem e articulação entre som e imagem, bem como de uma série de outros procedimentos que chamavam a atenção para a estrutura do cinematógrafo (CANONGIA, 1981).

Manuel, Arthur Omar, Lygia Pape, Raymundo Colares e Hélio Oiticica, nas quais vemos o uso não só do filme super-8 ou 16mm, mas também da projeção de diapositivos sincronizados a sons que promovem o alargamento do campo de ação desses artistas, seja na própria concepção da proposição, no uso dos meios para tal realização, nos modos e lugares de exposição.

Não podemos deixar de mencionar os quase-cinema de Hélio Oiticica e Neville D’Almeida que colocaram em xeque o caráter mercadológico do cinema institucionalizado cujas produções geralmente estão voltadas para a comercialização excluindo, muitas vezes, as possibilidades de exploração da linguagem fora desses padrões de criação e discurso já postos. Trabalhando com a imagem projetada e não o filme ou o vídeo, os artistas desenvolveram os projetos experimentais materializados em suas conhecidas *Cosmococa – programa in progress*⁴¹ na década de 1970.

Os *quase cinema* eram proposições próximas à linguagem cinematográfica e ao mesmo tempo uma negação desta. Inserida no conceito de NãoNarração, criado por Oiticica, fica explícita a intenção de construir um espaço sensorial no qual o espectador passa à condição de participante e ativador da proposição, criando um novo espaço-temporal. Conforme Moreno, “tratava-se de produzir uma relação sensorial com o espaço em uma situação cinematográfica não narrativa”. (2012, p. 503). No catálogo da mostra Expo-Projeção 73, Oiticica explicitou o que ele chamou de “NÃONARRAÇÃO”:

[...]
 nos ninhos ou fora
NÃO NARRAÇÃO porque
 não é estorinha ou
 imagens de fotografia pura
 ou algo detestável como “áudio-visual”
 porque NARRAÇÃO seria o q já foi
 e já não é mais há tempos:
 tudo o q esteticamente retrógrado existe

⁴¹ *Cosmococa – Programa in progress* consiste em nove ou *Blocos de Experiências – in Cosmococa*, realizados na década de 1970 por Hélio Oiticica e Neville D’Almeida. Embora nove blocos tenham sido concebidos, somente cinco foram montados, alguns em espaços públicos e outros em privados, especialmente no Loft 4, 2ª Avenida, endereço de Oiticica em Nova Iorque. Cada bloco é identificado pela abreviatura CC, seguida de um número correspondente a sua ordem de criação e um título.

tende a reaver representação narrativa
 (como pintores q querem “salvar a pintura”
 ou cineastas q pensam q cinema é ficção narrativo-literária)

NÃONARRAÇÃO é NÃODISCURSO

NÃO FOTOGRAFIA “ARTÍSTICA”.

NÃO “AUDIO-VISUAL”: trilha de som

é continuidade pontuda de

interferência acidental improvisada

na estrutura gravada do rádio q é

juntada à sequência projetada de slides

de modo acidental e não como sublinhamento da mesma

- é *play*-invenção

[...]

(OITICICA apud EXPOPROJEÇÃO 73, 1973, s/p.)

Vivendo em Nova Iorque, o centro artístico do mundo na década de 1970, momento de recessão econômica nos Estados Unidos, e ao mesmo tempo de crescimento das revoluções comportamentais surgidas na década anterior, que deram abertura ao experimentalismo de linguagem, sobretudo na música e nas artes visuais, Oiticica incorporou elementos da cena cultural nova-iorquina, da cultura urbana das celebridades, do *rock and roll* e das ações subversivas surgidas na década anterior. A sua proximidade com esse universo é refletida em seu programa *in progress*, ou seja, as *Cosmococas*, constituídas como *Blocos Experiências*. Neste ponto, há de se reconhecer a ideia de fragmentação e não linearidade, aspectos esses que estão em contraposição à linguagem cinematográfica clássica, o que André Parente (2009) veio a chamar de “forma cinema”, que diz respeito à linguagem cinematográfica institucional e de controle mercadológico que se tornou hegemônica principalmente no século XX. Contudo, se pensarmos no audiovisual com diapositivos, tal fragmentação ocorre na própria estrutura do sistema, uma vez que cada diapositivo constitui em si uma unidade de tempo. Isto porque estamos tratando de imagens fixas, da fotografia, que foram construídas em um determinado tempo – o passado. Entretanto, não devemos esquecer que toda imagem fotográfica ao ser retomada se atualiza. Assim sendo, há uma convergência temporal na qual o passado e o presente encontram-se.

No que se refere à linearidade temporal, devemos argumentar que mesmo que a ordenação, bem como o tempo de cada diapositivo, possa ser alterada em cada exibição, parece haver a intenção de construção de uma narrativa linear. Vejamos, por exemplo, *Bichomorto*, *Matadouro*, *Natureza*, os quais apresentam em seus primeiros diapositivos indicações do local ou espaço onde desenvolverá a narrativa - a rodovia, o curral ou baia e o morro.

Retomando os *Blocos de experiência in Cosmococas: program in progress*, os mesmos são ambientes ou ainda instalações nos quais há o encontro entre objetos a serem manipulados pelo público, uma trilha sonora e ainda imagens projetadas, em ângulos variados, de ícones da cultura *pop* do período, como Jimi Hendrix e Marilyn Monroe. A ideia de bloco já indica que não há uma continuidade entre os blocos, enquanto *program in progress* amplia e reforça essa ideia acrescida do dado do inacabado e de abertura livre para o espectador que vive a condição de participante dentro dessa proposição. Por fim, a denominação *Cosmococa* indica a cocaína enquanto matéria. A mesma foi trabalhada numa espécie de desenho ou textura sobre algumas imagens. Conforme Maciel:

Na década de 70, quando essas experiências foram pensadas, o uso do pó branco dava materialidade à irreverência de artistas que não queriam ser confundidos com os sistemas dominantes da arte e do cinema. O branco sobre branco a que Hélio se referia não é fundo, mas primeiro plano de uma série de experiências que não fazem apologia da droga [...] (2009, p. 289).

A proposição de Oiticica e Neville oferecia ao público uma experiência sensorial. Estando nesse ambiente cheio de provocações físicas, imagéticas, sonoras, ou seja, um ambiente híbrido, o espectador passava a ser um agente ativo e ativador de novos significados, ou seja, um participante. Nesse ponto outra questão surge se buscarmos uma similaridade entre as *Cosmococas* e o audiovisual com diapositivos. Naquela, como já destacado, a presença ativa do público é condição *sine qua non*, enquanto nos audiovisuais com diapositivos, ao público é oferecido uma situação cinematográfica nos moldes tradicionais no que se refere ao seu posicionamento diante das imagens, uma certa imobilidade física que se faz necessária e está presente no modelo cinematográfico clássico.

Além das *Cosmococas*, outro trabalho com projeção de imagens em diapositivos digno de nota é *Neyrótica*⁴², de Oiticica, apresentado na Expo- Projeção 73, realizado com 80 diapositivos com marcação de tempo acompanhado de uma trilha sonora, montada em Nova Iorque em 1973.

Ainda no campo do experimental com a linguagem cinematográfica, a produção superoitista brasileira na década de 1970 apresentou uma pluralidade de trabalhos, apesar de ter sido uma categoria menos presente nos festivais, a exemplo da ficção e do documentário. As câmeras portáteis, de fácil manuseio e de deslocamento de equipamento, colaboraram para a experimentação das possibilidades desse meio. A produção brasileira superoitista apresentou um diversificado conjunto de proposições que caminharam entre as experiências cotidianas entrelaçadas à espacialidade urbana, o corpo, a contestação política, a exploração dos recursos do suporte, incorporando a sua precariedade, enfim, conforme apontou Rubens Machado (2001):

Por suas características intrínsecas como meio e inserção social, o experimentalismo *superoitista* implicou nas condições brasileiras dos anos 70 uma forte experiência de negação. Negação dimensionada esteticamente em diversas direções, desde a cívica, de declaração contra um *status quo* cultural e político, até aquela comportamental, estigmatizada como desbunde, porém cheia de diferentes matizes contraculturais.⁴³

Em depoimento, por ocasião da *Expoprojeção 73*, a artista Lygia Pape, também incursionando no campo do super-8, reconhecendo essa produção como uma nova linguagem, destacou a peculiaridade dessa produção diante do sistema mercadológico do cinema em geral. Apontou para o processo de montagem no cinema como momento de submissão ao mercado, excluindo o que a este não interessava, como, por exemplo, tempo de duração de acordo com o “horário comercial ou ainda por cima a música descritiva e o texto ou diálogo bobocas. Enfim, de uma coisa viva, pulsante – o resultado amorfo bem comportado e cinemanovista” (1973, s/p.)⁴⁴. Para a artista, esse distanciamento ou descomprometimento da produção superoitista com o sistema mercadológico agrega a ela estatuto de linguagem autônoma, livre de

⁴² Não tivemos acesso a esse audiovisual. As informações são fruto de pesquisa bibliográfica.

⁴³ Trecho retirado do catálogo da mostra *Marginália 70 – o experimentalismo no Super-8 brasileiro*, ocorrida entre os dias 8 e 25 de novembro de 2001, no Itaú Cultural.

⁴⁴ Ver catálogo da Mostra Expo-Projeção 73. http://www.expoprojecao.com.br/pdf/expo_catalogo.pdf.

limitações criativas e, portanto, aberta a diferentes experimentações. Assim, segundo Pape, o Super-8:

[...] vai além de uma simples colocação de artistas plásticos que também transam com cinema. O S8 é realmente uma nova linguagem, principalmente quando está livre de um envolvimento mais comercial com o sistema. É a única fonte de pesquisa, a pedra de toque da invenção, hoje (Idem).

Essa visão aguda sobre a adequação do cinema tradicional ao mercado pode ter surgido de sua experiência naquele campo, ainda na década de 1960, tanto como produtora de material visual de filmes como *Vidas Secas* (1963), de Nelson Pereira dos Santos, e *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1964), de Glauber Rocha, e como diretora na realização de filmes entre 1967 e 1976.

Em 2001, a mostra *Marginália 70* (figura16) resgatou um volume extenso de trabalhos em Super-8. Foram 122 filmes escolhidos, norteados pela ideia de apresentação de um amplo campo de tendências. Chamamos a atenção para a atitude de livre experimentação com novos suportes do artista brasileiro Luiz Alphonsus, que além de ter realizado o audiovisual *Natureza* também imergiu na produção de filmes em super-8, realizando: *Charles* (1976), *Guilherme Mandaro* (1976), *Rio de Janeiro – Brasil* (1975), *Chacal é o juiz* (1976), *Noite acesa* (1976). Como também *Agrippina é Roma-Manhattan* (Nova Iorque/1972) de Hélio Oiticica.



Figura 16 – Capa do Catálogo da Mostra *Marginália 70*: o experimentalismo no Super-8 brasileiro. Fonte: Arquivos da autora.

Essa mostra exemplifica bem as movimentações criativas com o filme super-8 pelos artistas visuais, como Antônio Dias, além de Iole de Freitas, Carlos Vergara, Gabriel Borba, Paulo Brusky, dentre outros. É relevante destacar a importância dessa mostra para a produção com super-8, pois, como comentado por Rubens Machado (2001), essa produção, até aquele momento, carecia de uma visibilidade e, conseqüentemente, de leituras críticas decorrentes, sobretudo, do acesso às mesmas.

O quadro geral apresentado até o momento nos permite constatar que a proximidade do audiovisual com diapositivos diante da imagem em movimento, seja o cinema convencional-institucional-narrativo ou o cinema experimental que engloba o filme ou cinema de artista, seja em película 16 mm ou 8mm, pode ser pensada na ilusão de movimento pela passagem dos diapositivos pelo projetor de imagens, assim como foram as primeiras experiências de projeção de imagens como as lanternas mágicas. Contudo, os pontos de divergências se fazem mais presentes, uma vez que o audiovisual com diapositivos possui uma flexibilidade de montagem, que no caso seria a possibilidade de deslocamento da série de diapositivos no aparelho projetor, ou ainda, o uso do *zoom*, da sobreposição, espaços alternativos de exibição que proporcionam o redimensionamento da imagem sobre o suporte, enfim características já apresentadas neste texto. Outra questão diz respeito à presença do audiovisual com diapositivos no circuito artístico brasileiro em relação à produção do cinema experimental. Não há, ao menos na bibliografia consultada, qualquer diálogo, encontros, confrontos entre os dois tipos de produção.

Por fim, mesmo o país estando num momento de austeridade política e ao mesmo tempo de efervescência cultural e artística alternativas, a década de 1970 no Brasil foi palco de uma produção fílmica em formatos diversificados e de cunho experimental.

1.4.1. Videoarte

Assim como o cinema experimental e o audiovisual com diapositivos, o vídeo surge, no Brasil, num momento de expansão da produção artística para além do

quadro e do objeto e no encontro da arte com as novas mídias. As primeiras produções artísticas em vídeo, no Brasil, datam da década de 1970. Assim, este tópico trata unicamente da produção brasileira da década de 1970, período no qual surgiu a primeira geração de videoartistas, porém sem o propósito de aprofundar o assunto e sim apontar o universo artístico brasileiro que abrigou essa produção que fora contemporânea à de audiovisuais com diapositivos/diaporamas.

O vídeo, como nova imagem eletrônica, foi um veículo acolhedor das práticas artísticas desmaterializantes e efêmeras como a *performance*, por exemplo, que ganhou novo impulso na década de 1970 com o desenvolvimento de novas tecnologias. A possibilidade de captar e exibir imagens e sons simultaneamente, o tornou de grande interesse para os artistas que exploravam novas possibilidades de criação com as mídias que estavam começando a entrar no território da arte. Podemos dizer que nessa década as tecnologias eletrônicas “revolucionaram a concepção espacial, introduzindo a temporalidade heterogênea do *feedback* em circuitos fechados de vídeo, formulando videoinstalações e instalações multimídias” (ZANINI *apud* JESUS, 2018, p. 123).

A entrada do vídeo no território da arte colocou novas questões para o debate sobre esse território. Seguindo na mesma direção das proposições que pretendiam a transformação do espaço físico e as relações da arte com ele e com seu público, os artistas puderam desenvolver propostas que causaram abalos nos modos de representação imagética. É importante lembrar que a discussão da relação da arte com o espaço já havia sido posta pelo minimalismo, que via o espaço como um campo perceptivo no qual o ponto de vista do observador era essencial para a apreensão e produção da obra. Entretanto, o vídeo extrapola o campo perceptivo do público quando presente em galerias e museus. O público transita entre imagens em movimento, mesmo que encapsuladas pelo monitor, e dos sons, e o espaço que o abriga.

Podemos localizar as primeiras experiências com vídeo nas ações performáticas associadas a recursos tecnológicos do grupo de artistas pertencentes ao Fluxus, em especial artistas como Nam June Paik e Wolf Vostel, isto porque o Fluxus buscou:

Esgarçar o espaço da arte no início dos anos 1960 para novas realidades e inserir critérios diferenciados de criação, que passa a ser

partilhada de modo coletivo entre concertos, as apropriações de objetos, instrumentos e mídias, as instalações intermídia e público. O Fluxus articula, com isso, noções relacionadas à vivência sensória do espaço cotidiano, como forma de contato direto com a experiência real e como parte intrínseca da experiência estética (MELLO, 2008, p. 69-70).

O Portapack foi o primeiro sistema de gravação analógico de fita de vídeo autônomo alimentado por bateria. A Sony começou a comercializá-lo nos anos 1960, mas no Brasil chegou somente na década posterior, em 1970. Esse sistema permitiu aos artistas confirmar a potência imagética do vídeo nas artes, trabalhando com questões temporais e espaciais, além de permitir a captação e visualização simultânea da cena, das imagens em movimento, fato até então não experienciado pelos artistas.

Zanini (apud JESUS, 2018, p. 267) considera que os primeiros sinais da videoarte no Brasil podem ser localizados no final dos anos 1960 e início dos 1970, tendo como ponto de referência a cena novaioquina, “[...] constituindo-se, sobretudo, na participação europeia, com brevidade, embora certas defasagens, em largo fenômeno internacional”. É preciso salientar que em solo brasileiro o acesso ao equipamento portátil foi restrito a alguns artistas que realizaram trabalhos de caráter heterogêneo, situação que perdurou até a metade da década de 1970. Muito por iniciativas particulares, como no caso da disponibilização para os artistas residentes no Rio de Janeiro do *Portapack U-matic* de meia polegada da Sony pelo cineasta Jom Tob Azulay e do equipamento *Portapack* da Sony disponibilizado por Walter Zanini para os artistas que mantinham contatos efetivos com as ações do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC/USP).

Do mesmo modo foi o acolhimento do vídeo enquanto linguagem criadora ou recriadora de imagens em movimento no circuito artístico brasileiro. O escasso acesso, que consequentemente gerou uma produção tímida, imputou na dificuldade de ser compreendida para além de uma de suas funções, a de registro, mas como um meio que possibilitava trabalhar com imagens técnicas fora das convenções da representação. Foi, nesse sentido, a XII Bienal de São Paulo (1973), que reforçou a “[...] conscientização da marginalidade do vídeo” (ZANINI apud JESUS, 2018, p.268). No ano seguinte, no Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo

(MAC/USP), um espaço aberto às novas experiências artísticas, a VIII Jovem Arte Contemporânea (1974) (JAC), organizada por Walter Zanini.

Os primeiros artistas brasileiros que no país mostraram-se interessados pela linguagem do vídeo, experienciando as possibilidades do mesmo, segundo Zanini, foram Gabriel Borba Filho (1942 - /SP/SP), Regina Silveira (1939 - / Porto Alegre/RS) e Donato Ferrari (1933 – Guardiagrele/Itália), além de Anna Bella Geiger (1933 – /RJ/RJ). Posteriormente, Sônia Andrade, Fernando Cocchiarale, Antonio Dias, Paulo Herkenhoff, Miriam Danowski e Letícia Parente.

Destacamos Letícia Parente por ser uma das artistas, cujo trabalho *Eu armário de mim* é foco de análise desta pesquisa. Considerada pertencente à primeira geração de videoartistas brasileiros, realizou, dentre outros vídeos, o emblemático *Marca Registrada* (figura 17) no qual a artista borda sobre a planta de seus pés a frase *Made in Brasil*, refletindo sobre o corpo como objeto ou coisa, numa sociedade de consumo para além de outras questões.



Figura 17 - Letícia Parente. *Marca Registrada*. 1975. Vídeo.
Frame do vídeo.

Fonte: Dailymotion (2015) - <https://www.dailymotion.com/video/x3im92m>.

A produção de videoarte no Brasil dos anos 1970 encontrou, em quase sua totalidade, no conceitualismo, na *performance* e na *body art* seu campo de ação, assim como um meio de refletir criticamente sobre a televisão, que, sendo um meio de comunicação de massa, tendia à pasteurização do comportamento e controle de informações pelo governo ditatorial.

O audiovisual com diapositivos pode ser entendido como uma situação cinematográfica, mas aquela dos primórdios da história do cinema, ou seja, antes do modelo de representação institucionalizado ou normatizado⁴⁵, se pensarmos em seus modos de exibição e recepção que exigem do espectador certa imobilidade física diante da projeção, e, ainda, pelo uso da imagem fixa que dá a ilusão de movimento dependendo o tempo de passagem e permanência dos diapositivos. Apesar disso, a imobilidade não se faz acrítica, pois ao espectador são oferecidos conteúdos simbólicos e metafóricos que para seu entendimento exige a realização de um exercício reflexivo.

O audiovisual com diapositivos distancia-se do modelo cinematográfico institucional à medida que exige uma exibição fora das salas convencionais normatizadas, pois pertence aos espaços museológicos e extra-museológicos, como galerias e espaços abertos. Mas, por outro lado, exige uma sala escura e acomodações para o espectador. Geralmente, são realizados para ter tempo curto de duração. Diferentemente dos *quase-cinema* de Hélio Oiticica, não faz uso de elementos outros para se constituir, pois este tem como meio e fim a projeção de imagens articulada a outros elementos, como objetos e sons, que colocarão o público na condição de participante.

Ainda são poucas as pesquisas sobre o assunto nessa perspectiva. As referências sobre essa produção são escassas, dificultando a análise dos trabalhos. No que se refere ao diálogo ou inserção do audiovisual com outros meios tecnológicos na arte brasileira, é possível argumentar que a existência da produção audiovisual pouco ou nada interferiu ou dialogou com outras produções realizadas a partir dos meios tecnológicos como o vídeo e o filme super-8.

Porém, podemos localizar os audiovisuais em algumas mostras específicas, como salões, em poucas mostras que reuniam outras produções com meios tecnológicos, seja no Brasil ou fora dele, a notar a Expoprojeção 73. É relevante afirmar que, no que diz respeito a sua afirmação enquanto meio de produção artística, deu-se, sobretudo através do II Salão de Nacional de Arte Contemporânea (Museu de Arte da Pampulha, Belo Horizonte/MG), organizado por Márcio Sampaio, em 1970, no qual o audiovisual foi reconhecido “como expressão viva da arte atual, abrindo um

⁴⁵ Diz respeito ao modelo que exige uma sala escura com poltrona voltadas para a projeção de imagens frontal.

campo ilimitado para os artistas, o da imagem projetada.” (MORAIS, 1973 *apud* FERREIRA, 2006).

Também é relevante observar que, as obras pertencentes ao nosso corpus de análise articulam questões que transitam entre a realidade imediata, seja ela política diante da situação de repressão do momento, ou questionando a reificação do corpo, ou, ainda, o indivíduo imerso numa sociedade burocratizada.

Assim sendo, a produção de audiovisuais configurou-se num contexto de acentuado rompimento com as categorias tradicionais de arte, mais precisamente o objeto e o quadro, inicialmente no campo da crítica, posteriormente como meio tecnológico de concreção plástica. Ganhou espaço no campo artístico e concorreu de perto com a fotografia e o super-8. Enfim, configurou-se como linguagem.

CAPÍTULO 2

Arte, cultura e política na década de 1970 no Brasil

Este capítulo trata de algumas questões estéticas, ideológicas e contextuais presentes no território da arte brasileira na década de 1970, a notar a relação entre arte e política, o conceitualismo e o experimentalismo, com interesse especial no conjunto de audiovisuais em análise nesta pesquisa. Realizamos este capítulo como uma espécie de pano de fundo para pensarmos o contexto histórico brasileiro dos anos 1970, que foi o do surgimento dos diaporamas em análise. Dessa forma, este capítulo está estruturado em dois tópicos. O primeiro, **Recorte contextual: Brasil anos 1960/1970**, com o subtópico ***Movimentações artísticas no Brasil dos anos 1960/1970***, que trata do cenário cultural e artístico brasileiro inserido no contexto de transformações e expansão das práticas artísticas que extrapolaram os cânones tradicionais até então em vigência no país. O segundo tópico, **Arte brasileira na ditadura militar, anos 1970: arte, política e experimentalismo**, subdividido em dois subtópicos, ***O salão da Bússola e o evento Do Corpo à Terra*** e o subtópico ***Práticas experimentalistas e conceitualistas: Brasil, década de 1970***. Esse tópico aborda ações, eventos e obras que estiveram no limite de uma arte questionadora dos cânones vigentes, do mercado de arte e das instituições, propondo novos modos de atuação e aproximação do público, colocando-o como agente ativo das proposições artísticas.

Para entendermos as linhas que balizaram essas questões faz-se necessário um retorno temporal, uma vez que a mudança de uma década para outra não corresponde, necessariamente, às mudanças de fatos e contextos. Assim, em concordância com o posicionamento de Chagas (2018, p. 25) de que os anos “[...] 1970 se inicia nalgum momento dos anos 1960, ou mesmo do final dos anos de 1950”, discorreremos sobre a década de 1960 no Brasil, especificamente a partir da segunda metade. Essa breve digressão objetivou pontuar alguns aspectos e/ou questões que desenharam o panorama sociopolítico e artístico cultural daquele período, uma vez que os anos 1970 é herdeiro de estratégias teóricas e operacionais advindas de questões estéticas e ideológicas empreendidas sobretudo a partir da década anterior. Cabe dizer que, apesar de herdeiro da década anterior, os anos 1970 apresentaram

aspectos peculiares, atitudes e ações de contestação e experimentos com materiais diversos e com as novas tecnologias. Destacamos a produção de audiovisuais – especificamente os diapositivos sonorizados – que foi desenvolvida na década de 1970, período no qual o uso das novas tecnologias, como a fotografia, o vídeo, filmes 16 mm, filmes super-8, por exemplo, ganhava força enquanto novo meio de realização artística.

Em seguida, apresentamos um panorama do contexto sociopolítico e cultural artístico do final da década de 1960 e início de 1970 no Brasil, destacando eventos, ações, procedimentos e discussões no campo da teoria e da prática que deram corpo sobretudo à primeira metade da década de 1970. Esse procedimento nos possibilitou compreender o universo no qual os procedimentos práticos e operacionais tomados pelos artistas brasileiros no que tange em especial ao uso das consideradas novas tecnologias que tinham como base a imagem técnica. Por se tratar de um panorama geral, não pretendemos tratar da totalidade dos fatos ocorridos nessas duas décadas, mas antes destacar questões e reunir um conjunto de proposições que de certa forma configuraram a produção de audiovisual com diapositivos no Brasil dos anos 1970.

2.1. Recorte contextual: Brasil anos 1960/1970

Neste tópico, retornamos à segunda metade da década de 1960, pontuando alguns aspectos históricos no intuito de melhor compreender os acontecimentos gerais da década posterior, década de surgimento da produção de audiovisuais com diapositivos. Entretanto, é relevante dizer que este tópico não ensejou apresentar todas as tendências e/ou movimentos artísticos e culturais ocorridos durante o período pesquisado ou ainda dar conta dos acontecimentos históricos do período.

A década de 1960 foi marcada por movimentos reivindicatórios de liberdade de expressão, de lutas políticas e culturais em diversas partes do mundo, sobretudo a partir de meados da década. Seja no plano nacional ou internacional, o mundo assistiu a um conjunto de ações transformadoras da ordem estabelecida, que almejavam reformas e a revolução social. Num espectro mais abrangente podemos notar certa sincronia das demandas que ensejavam e lutavam pela abertura de espaços de

comunicação e expressão, enfim, das liberdades de ideias e criação, em diferentes partes do mundo.

Além do Brasil, outros países também da América Latina, como Chile, Uruguai e Bolívia vivenciavam nos anos 1960 ações repressivas de diversas ordens advindas do poder dos regimes totalitários ali instalados, que intentavam controlar todas as instâncias da vida pública e privada da sociedade. No caso do Brasil, o dia 31 de março de 1964 demarca a implantação do governo autoritário e nacionalista do General Castelo Branco com a queda do governo eleito democraticamente de João Goulart, que se exilou no Uruguai. É importante dizer que o golpe ocorrido no Brasil não teve caráter unicamente militar, mas também civil, posto que contou com o apoio de diferentes seguimentos da sociedade brasileira, como os grandes proprietários rurais, a burguesia industrial, boa parte da classe média urbana, da Igreja católica, dentre outros (FAUSTO, 2001).

No Brasil, a manutenção do governo militar contou com o apoio político e econômico norte-americano decorrente da séria crise na qual o país se encontrava. O golpe de 1964 pôs fim às crescentes reivindicações de trabalhadores rurais, sobretudo via latifundiários, cujas ações arbitrárias silenciaram diversos militantes rurais; dos operários urbanos e estudantes, cuja politização colocava em questão a ordem estabelecida. Embora o governo de exceção atuasse através da coerção, algumas ações de protesto, principalmente dos estudantes e intelectuais, ainda podiam ser notadas, como também a circulação de uma produção cultural de esquerda. Fato que, a partir de 1968, com a implantação do AI-5 (13 de dezembro) tal liberdade de expressão foi duramente combatida e no lugar dela foi intensificada a perseguição, a tortura, as prisões arbitrárias, as cassações, o exílio e a censura. Encerram-se, desse modo, as esperanças inauguradas no governo de João Goulart. Os anos de chumbo, como nota Artur Freitas (2013, p. 27), “asseguraram o fim dos movimentos de massa – especialmente o movimento estudantil – e consolidaram a euforia do dito ‘milagre econômico’.”

É relevante lembrar que o governo de Emílio Garrastazu Médici (1969-1974) foi o mais duro e repressivo do período, conhecido como “anos de chumbo”, no qual, como já destacado, a repressão à luta armada cresceu, a censura aos jornais, revistas, livros, peças de teatro, filmes, músicas e outras formas de expressão artística aumentou exponencialmente. O governo militar optou por resolver questões de cunho

político através da violência e da tortura, praticadas por agentes qualificados do próprio governo. Assim, a política de Estado configurou-se através da tortura e do cerceamento das liberdades. Porém, mesmo estando sob ações coercitivas, sem se afastar da realidade circunstancial, a produção artística brasileira do final dos anos 1960 não estagnou, ao contrário buscou reafirmar-se levando em consideração questões como “[...] nacionalismo, subdesenvolvimento, dependência cultural e imperialismo econômico e cultural norte-americano” (REIS, 2006, p. 8).

Nesse sentido, as ações repressoras atuaram sobre diferentes setores, fato que caracteriza os Estados ditatoriais, pois “[...] nos regimes autoritários, o Estado não camufla o poder que exerce sobre a arte, quer por intermédio dos aparelhos ideológicos, quer pelo uso da violência [...]” (FABRIS, 1998 p. 12). Essa situação, em certa medida, propulsionou proposições de caráter experimental, num ideário conceitualista e, ainda, de caráter questionador dos atos autoritários do governo ditatorial, intensificando a tensão entre o poder político e o simbólico. Na perspectiva de Otilia Arantes:

Pode-se dizer que de 65 a 69 até à revanche do regime boa parte dos artistas brasileiros pretendiam, ao fazer arte, estar fazendo política. Passada a hesitação do primeiro momento provocada pelo golpe militar e pelos primeiros expurgos e prisões, intelectuais e artistas voltam a reclamar para si um papel de ponta na resistência ao processo regressivo por que passava o país (1983, s/p).

Dessa forma, com o AI-5 a produção intelectual e artística sofreu duros golpes provocando o exílio de muitos artistas e intelectuais, prisões, confisco de obras, fechamento de exposições, censura de filmes, artigos e músicas. Já em 1968 a II Bienal Nacional de Artes Plásticas da Bahia foi fechada pelas forças autoritárias do governo militar no dia posterior a sua abertura. Obras foram confiscadas por serem consideradas subversivas. No ano seguinte a censura impediu que a exposição dos artistas selecionados para participar da VI Bienal de Paris fosse realizada, o que gerou no exterior o boicote à Bienal Internacional de São Paulo, que durou até 1983 com a redemocratização do país - artistas estrangeiros, como também boa parte dos artistas brasileiros não participaram da mostra como forma de protesto ao governo militar. Nesse contexto, os projetos artísticos brasileiros que tensionavam as relações entre arte e participação popular foram definitivamente suspensos. O panorama

sociopolítico e cultural-artístico assume nova configuração, aterradora e cerceadora das liberdades de expressão. Como afirma Schwarz,

Se em 1964 fora possível à direita preservar a produção cultural, pois bastara liquidar o seu contato com a massa operária e camponesa, em 1968, quando o estudante e o público dos melhores filmes, do melhor teatro, da melhor música e dos melhores livros já constituem massa politicamente perigosa, será necessário trocar ou censurar os professores, os encenadores, os escritores, os músicos, os livros, os editores – noutras palavras, será necessário liquidar a própria cultura viva do movimento (1978, p. 72-73).

No que se refere aos meios massivos de comunicação, a partir de 1964 houve um avanço considerável das telecomunicações no Brasil muito pela expansão da indústria cultural no país. Com o relativo êxito na área econômica, houve a expansão do crédito, o que, por sua vez, facilitou a aquisição de aparelhos televisivos por parte da população. Contudo, foi na década de 1970 que a presença da televisão nas residências urbanas alcançou um patamar considerável, tendo a Rede Globo como uma espécie de síntese da TV brasileira, um fenômeno social (KEHL, 2005). A televisão, nesse sentido, configurou-se como veículo de informação e entretenimento muito por conta da infraestrutura técnica fornecida pelo regime militar que a tornou veículo de propaganda governamental. O estabelecimento da hegemonia da Rede Globo foi resultado de um processo que contou com os interesses e disposição das telecomunicações, via capital privado, e pelos setores responsáveis pela elaboração de políticas culturais que atendiam aos planos dos governos Médici e Geisel. Assim, a Rede Globo transformou-se em porta-voz do governo militar. Firmou-se com seu jornalismo, a exemplo do *Fantástico*⁴⁶, demarcando a entrada da programação em cores. Suas “telenovelas que se tornam o carro chefe da emissora em todo país, e o *Jornal Nacional*⁴⁷ passou a veicular a falsa imagem de que o Brasil é a ‘ilha de paz e tranquilidade’, amada pelo presidente Médici” (KEHL, 2005, p. 30). Também as obras de arte adquiriram status de mercadoria nos anos 1970 em decorrência do já citado “milagre econômico”. Conforme Freire, “as obras eram buscadas como ações, isto é, não pelo seu valor artístico, mas como símbolo de capital econômico” (2006, p. 147). Assim posto, fica evidente que, nesse período, o Estado autoritário acabou por dar as condições infra estruturais e também políticas para o desenvolvimento de setores que

⁴⁶ O programa de televisão brasileiro apresentado aos domingos pela Rede Globo, originalmente tinha o nome de *Fantástico: O Show da Vida*. Foi criado em 5 de agosto de 1973 por Bonifácio de Oliveira Sobrinho. Para mais esclarecimentos ver Memória Globo.

⁴⁷ O *Jornal Nacional*, da Rede Globo, foi o primeiro transmitido em rede em 1969.

mantinham ou podiam manter determinados valores ou hábitos bem quistos pela classe dominante, como o meio televisivo, fonográfico e editorial, por exemplo, mas mantendo-os sob controle.

Se, por um lado, a economia brasileira vivia o conhecido “milagre econômico” (1969-1973), sustentada pela classe trabalhadora e inscrita no projeto desenvolvimentista que perdurou até 1973 com a crise do petróleo, por outro lado, o que se viu foi o dismantelamento de boa parte dos projetos culturais, o que inviabilizou diferentes ações no campo artístico-cultural desde, sobretudo, a instauração do AI5. O período foi caracterizado pelo “vazio cultural” decorrente do esvaziamento da cena cultural causado por exílios e prisões de artistas e intelectuais. Entretanto, nem por isso deixou de ser uma década de grande vitalidade que propiciou o surgimento de uma produção alternativa, senão *underground*. Sobre o “vazio cultural”, segundo Favaretto (2017, p. 183), a “impossibilidade de continuidade ou a inadequação daqueles projetos de transformação” levou determinada vertente da crítica a utilizar a expressão “vazio cultural” como característica do contexto cultural brasileiro da década de 1970. Contudo, o que ocorreu, de acordo com o autor, foi certa mudança da “crítica social e política do tema aos procedimentos, pondo em destaque as virtudes da invenção”, decorrente, sobretudo da revisão crítica dos princípios, das táticas e dos processos artísticos instaurados desde os anos 1950. Segundo Favaretto,

A passagem da década de 1960 para a de 1970 foi marcada por esse acontecimento – um duro golpe sobre projetos e ações políticas e artístico-culturais, sobre verdades e ilusões que mobilizaram o desejo e o empenho de transformação social -, às vezes compondo atitudes radicais de resistência (2017, p.183).

Os anos 1970, assim como a década anterior, assistiu a acontecimentos impactantes e revolucionários. O contexto social, econômico e político refletiu sobremaneira no campo da cultura e da arte. E a repressão de liberdades de expressão continuava atuando em diferentes instâncias da vida social. Lígia Canongia expressou com propriedade a situação geral dos anos 1970:

A década seguinte também conheceu seus horrores e suas conquistas. Começou com uma ação de organização terrorista palestina Setembro Negro que dizimou a delegação de Israel nas Olimpíadas de Munique de 1972. Em seguida, os militares tomaram o poder no Chile, depondo o presidente Allende e implantando a

ditadura de Pinochet. Nos Estados Unidos, o escândalo de Watergate derrubou o governo de Nixon, expondo seu jogo sujo contra adversários políticos e culminando com sua renúncia em 1974. [...]. No Brasil, a morte de Vladimir Herzog dentro dos porões do Departamento Oficial de Investigação, provocou uma cisão no meio militar, levando à extinção da prática da tortura no país e à abertura do regime pelo presidente Ernesto Geisel, não sem antes mobilizar novas manifestações estudantis, setores da oposição e até o empresariado nacional (2005, p. 63-64).

Nesse sentido, podemos dizer que a década de 1970 no Brasil foi a um só tempo um período de mudanças comportamentais, ações transgressivas, desbunde, cultura alternativa, que congregou repressão, tortura, transgressão, exílio, luta armada, efervescência e vazio cultural, patrulha ideológica, contracultura, indústria cultural dentre outros aspectos (FAVARETTO, 2017).

2.1.1. Movimentações artísticas no Brasil, anos 1960/1970

No que se refere às artes visuais, nos anos 1960, no Brasil, o abstracionismo informal e geométrico (leia-se, projeto construtivo) perderam espaço para diversidade de produção que expandia as fronteiras e os conceitos das categorias artísticas diluindo os limites que separavam a arte da vida. O que significa dizer que uma parcela dos jovens artistas daquele período, sobretudo a partir da segunda metade da década de 1960, voltaram suas pesquisas para propostas que valorizavam as experiências e vivências, promovendo, assim, a expansão, ou, ainda, o deslocamento do interesse do objeto artístico para a relação do público e a criação. A exemplo de Hélio Oiticica, que ensejou novos caminhos para a percepção estética, levando-a a um estado experimental e sensorial.

Considerando a segunda metade da década de 1960 um período paradigmático para a arte brasileira, uma vez que nele ocorreram mostras e eventos que levaram ao entendimento do objeto artístico como uma estrutura ambiental, uma nova situação da arte a contar pela mostra organizada por Frederico Moraes *Vanguarda brasileira* (1966) e pelo evento *Proposta 66* (1966), com destaque para o texto de Oiticica “Situação da vanguarda no Brasil”. Sem esquecer que no ano anterior a mostra *Opinião 65* revelou o sistema de relações entre o ambiente artístico carioca e a mostra *Nova Figuração* da Escola de Paris que serviria como elemento desencadeador da

nova vanguarda brasileira⁴⁸. Neste ponto é importante salientar que as influências externas sobre a arte brasileira eram questões que estavam em discussão naquele momento. De modo geral, havia o entendimento de que a nova figuração europeia, bem como a pop norte-americana, não deixaram de lançar contribuições sobre a arte brasileira uma vez que elas colocavam como ponto central o homem imerso em sua realidade, que no caso brasileiro pautava num olhar crítico frente à conjuntura do regime militar.

A legitimidade dessa vanguarda que surgiu foi discutida exaustivamente por artistas e críticos. Hélio Oiticica em *Propostas 66* lançou o conceito de “nova objetividade” para definir a produção contemporânea da geração de jovens artistas (leia-se a nova vanguarda brasileira), que assumiam suas produções dentro de um ideário experimental e voltado para a realidade premente. O que significa dizer que esses artistas romperam com as fronteiras artísticas convencionais e lançaram a arte para o campo do vivencial.

O entendimento do que seria esse novo estado da arte, novo estatuto do objeto artístico que passou a integrar a realidade vivida, podemos dizer, foi proporcionado pelas discussões que antecederam e deram suporte⁴⁹ para o lançamento do “Esquema Geral da Nova Objetividade”, redigida por Hélio Oiticica, e lançado na mostra *Nova Objetividade*⁵⁰, realizada no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro em 1967. É importante dizer que tanto as conquistas advindas da arte concreta como da neoconcreta foram essenciais para a constituição desse novo panorama estético no que tange, sobretudo, “[...] à ruptura com categorias e com compromissos com o subjetivismo e a representação e meios convencionais” (PECCININI, 1985, p. 141).

Desse modo, o “Esquema Geral da Nova Objetividade” é basilar para pensarmos a produção de artes visuais no contexto dos anos 1970, pois a “Nova

⁴⁸ Não discutiremos os conceitos de vanguarda ou nova vanguarda e nem os acontecimentos que desembocaram no surgimento da mesma em solo brasileiro, como, por exemplo, as mostras *Nova Figuração da Escola de Paris* (RJ/1964), *Opinião 65 e 66* (RJ/1965/1966) e os eventos *Propostas 65, 66* (SP/1965/1966), pois não é objetivo desta pesquisa.

⁴⁹ Podemos retornar ao ano de 1965 e encontrar nos propósitos inscritos na realização da mostra *Opinião 65* (MAM/RJ/1965) a chamada aos artistas para uma tomada de posicionamento diante do contexto da época. No curso dos acontecimentos dessa natureza, mesmo dentro de suas especificidades, eventos e mostras como *Propostas 65* (SP/1965), *Opinião 66* (MAM/RJ/1966), *Propostas 66* (SP/1966) e ainda a mostra *Vanguarda Brasileira* (BH/1966) constituíram momentos basilares que antecederam a realização da mostra *Nova Objetividade*.

⁵⁰ A mostra *Nova Objetividade* foi organizada por Hélio Oiticica, Rubens Gerchamn, Pedro Escosteguy, Maurício Nogueira Lima, Hans Haudenschild, com a colaboração de Waldemar Cordeiro, Mário Barata, Mário Pedrosa, Frederico Moraes, Carlos Vergara, Luiz Gonzaga Rocha Leite e Roberto Pontual. Essa mostra reuniu vários artistas da vanguarda brasileira.

Objetividade” era, no entendimento de Oiticica, uma “formulação de um estado da arte brasileira de vanguarda atual” (1986, p.84), tendo como características a vontade construtiva, tendência para o objeto, participação do espectador, tomada de posição diante dos problemas políticos, sociais e éticos, tendência para proposições coletivas e ressurgimento e novas formulações do conceito de antiarte. O texto demarcou o deslocamento do objeto artístico para o campo do vivencial, alargando nesse sentido a compreensão sobre o mesmo e inserindo definitivamente o público na criação.

Não podemos deixar de comentar que a geração de jovens artistas surgida sobretudo no final da década de 1960 entrou em contato com as discussões artísticas travadas nos Estados Unidos e na Europa, a contar a desmaterialização do objeto artístico, o minimalismo, os *happenings*, a *land art*, a *body art*, a *pop art*, bem como a arte conceitual, mas num exercício crítico reflexivo à luz da realidade brasileira, sem, desse modo, empreender qualquer tipo de absorção passiva. Outro ponto é que uma parcela significativa de artistas se mostravam resistentes aos desmandos do regime militar, como também com a lógica mercadológica vigente, com os sistemas de legitimação das artes visuais, além das inquietações acerca do papel do crítico de arte num contexto artístico diverso e experimental.

Faz-se necessário evidenciar também que as problemáticas de uma sociedade de consumo urbanizada, desigual e cerceada pelo poder de um governo autoritário foram absorvidas pelos discursos de alguns artistas e redimensionadas em propostas que se faziam dentro de uma pluralidade de meios e suportes, recursos e técnicas muitas vezes experimentais. E é nesse contexto que as pesquisas relacionadas à linguagem visual passaram a explorar as possibilidades técnicas de reprodução imagética por meio das novas tecnologias que começaram a surgir na arte brasileira em fins da década de 1960, levada a cabo na década posterior.

De modo geral, a produção artística brasileira no decorrer da segunda metade da década de 1960 acompanhou de perto os acontecimentos sociais e políticos do mundo, instituindo mudanças no meio artístico, legando à década posterior o caráter experimental e contestador de suas ações e processos. A negação dos meios tradicionais da arte, o questionamento da instituição arte, do estado da arte e suas proposições, a inserção da cultura de massa e do cotidiano nas práticas e criações, a inserção do espectador nas propostas artísticas, bem como a ocupação de espaços extra-artísticos foram algumas mudanças definitivas no campo da estética. E, ainda,

a combinação de procedimentos, meios, técnicas e suportes, criando propostas de caráter híbrido, múltiplo. Essas mudanças balizaram algumas proposições dos anos 1970 (CANONGIA, 2005).

2.2. Arte brasileira na ditadura militar nos anos 1970: arte, política e experimentalismo

Neste tópico apresentamos uma reflexão sobre a relação entre a arte da primeira metade dos anos 1970 e o contexto sociopolítico brasileiro. Privilegiamos as práticas que se fizeram no embate com as forças coercitivas e de esgarçamento das fronteiras tradicionais de criação sem perder de vista os audiovisuais com diapositivos, foco desta pesquisa. De antemão, esclarecemos que ao trabalhar essa questão buscamos escapar das generalizações que habitualmente são feitas ao tomar toda produção artística (artes visuais) como consequência das ações coercitivas do governo militar no Brasil e que colocam em segundo plano, quando não negam, questões intrínsecas à linguagem visual, desconsiderando aspectos processuais e formais, como também a heterogeneidade das intenções artísticas. A nossa intenção foi apontar alguns fatos e proposições da arte brasileira dos anos 1970 que atuaram no sentido de tensionar o contexto artístico que estava sendo abafado pelo poder ditatorial, seja através de seus discursos diretos ou metafóricos indicativos da situação coercitiva, seja na apropriação de espaços não convencionais, como parques e ruas. Essa empreitada visou, por sua vez, localizar parte dos audiovisuais em análise num conjunto mais amplo da produção brasileira daquele período a fim de auxiliar a análise dos mesmos. Assim, ao refletir sobre as relações entre arte e política não o fizemos num viés de polos opostos, isto é, o da politização da arte como aquela ligada à ideia de arte panfletária ou partidária, a exemplo do realismo socialista, ou da estetização da política. Neste texto, pensar numa arte politizada é vê-la como

[...] uma tomada de consciência por parte dos artistas do modo como o produto artístico é consumido na sociedade, bem como a tomada de consciência de seu papel de agente cultural nessa mesma sociedade (BRITO, 1974 apud LIMA, 2005, p. 31).

Partindo do conjunto de três trabalhos audiovisuais com diapositivos pertencentes ao conjunto maior de análise nessa pesquisa, *Bichomorto*, de Paulo Fogaça, *Matadouro*, de Beatriz Dantas e Paulo Lemos, e ainda *Natureza*, de Luiz

Alphonsus, é possível identificar nessas obras as tensões vividas durante o governo militar aliadas ao experimentalismo da linguagem a partir de meios eletrônicos. Essas obras transitam num território reflexivo sobre a conjuntura sociopolítica, ou seja, estão incluídas nos debates em torno dos acontecimentos políticos, porém acompanhadas de uma pesquisa exploradora dos meios não convencionais do fazer artístico. Fazemos algumas pontuações acerca dos três audiovisuais no que se refere, sobretudo, a sua dimensão semântica sem exclusão da preocupação sintático-formal: no audiovisual de Paulo Fogaça, *Bichomorto*, o artista tomou como referência os bichos mortos e seus corpos plasmados no asfalto das rodovias pelos pneus dos carros que ali trafegam. Esses corpos massacrados são como metáforas da fragilidade da vida humana, do corpo suporte da tortura, do estado de violência construído pelo governo militar. *Matadouro*, de Beatriz Dantas e Paulo Lemos, trabalhou com a ideia de confinamento e aniquilamento da vida através de imagens do gado sendo sacrificado e escalpelado. Em *Natureza*, Luiz Alphonsus utilizou o diapositivo em tom vermelho na construção de uma narrativa que indicia os diversos assassinatos ocorridos em decorrência das forças restritivas do Estado de exceção, a arma em punho e voltada para cabeça de outro sujeito segue os gestos de execução e o cenário reforça essa ideia, o morro como local de desova de corpos.

Cabe, neste momento, a seguinte pergunta: em que medida as obras acima citadas e outras de mesmo caráter interviram na realidade servindo como ponto de reflexão sobre as condições gerais da sociedade brasileira num contexto repressivo? Como apontamos no capítulo anterior, os audiovisuais tiveram uma presença tímida no meio artístico brasileiro, salvo em algumas mostras pontuais e algumas edições da Bienal brasileira e francesa, e em poucos textos que tratam criticamente daquela produção. Mas em termos gerais, os cinco audiovisuais aqui analisados, dentro de sua heterogeneidade, apontam para dois pontos em comum, o experimentalismo com o novo meio e uma reflexão geral sobre as condições de vida dos sujeitos numa sociedade cerceadora, exploradora, machista e burocrática.

Mas, é relevante dizer que nem todos os artistas do período plasmaram em suas obras questões sociopolíticas prementes. Houve diferentes formas de engajamento, inclusive as que tomavam um caráter nacionalista e populista. Se organizássemos um conjunto mais amplo da produção desse período ditatorial brasileiro, especificamente na primeira metade da década de 1970, constataríamos que muitos artistas desenvolveram suas pesquisas no campo da experimentação da

linguagem afastados de uma crítica ou reflexão direta acerca do momento sociopolítico, o que reflete a heterogeneidade do pensamento artístico da época e das intenções estéticas, e, consequentemente, de sua produção. Ao retirar-se do campo restrito da pintura e da escultura pautados na tradição, utilizando meios como o vídeo, a fotografia, o audiovisual com diapositivos, ou ainda realizando ações, muitas vezes efêmeras, tanto em espaços institucionalizados como naqueles não artísticos, esses trabalhos acabam por propor uma intervenção na ordem vigente naturalizada. No cerne dessas ações e intervenções havia o desejo de reconfigurar o papel do público, questionar o mercado de artes e suas instituições, intenções já vislumbradas nas décadas anteriores.

Retomando a questão da censura sobre o meio artístico brasileiro, ainda em dezembro de 1967, por ocasião do *IV Salão de Arte Moderna de Brasília*, realizado no Teatro Municipal, Cláudio Tozzi (1944-) teve sua obra *Guevara, vivo ou morto* (figura 18) ameaçada de confiscação por agentes da polícia. Tratava-se de um painel no qual na parte superior a figura de Che Guevara fumando um charuto aparece no centro entre duas outras imagens, numa espécie de espelho, de pessoas num ato de protesto. Na metade inferior, a mesma figura de Che Guevara está no centro, entre outras imagens de crianças numa posição talvez de desconfiança e medo. Frederico Moraes, organizador da mostra e demais envolvidos na mesma, decidiram fechá-la diante da ameaça de encerramento por parte dos agentes do governo.



Figura 18 - Cláudio Tozzi. *Guevara, vivo ou morto*. 1967.
Fonte: Enciclopédia Itaú cultural (2021).

O *IV Salão de Brasília* é considerado referência na arte brasileira pela historiadora da arte Carla Carliman (2013) no que se refere à presença de proposições mais experimentais e comprometidas eticamente, um ano anterior à promulgação do AI-5. Uma das questões postas é a confirmação da arbitrariedade dos agentes censores na indicação do que era permitido ou não de ser exposto, ou seja, os critérios de escolha das obras estabelecidos pelo governo militar. Além do que, ao ser realizado no Centro-Oeste brasileiro, o Salão provocou, em certa medida, a descentralização do eixo Rio-São Paulo, considerado centro hegemônico da arte, assim como a II Bienal Nacional de Artes Plásticas da Bahia também o fez. Outra questão relevante foi o debate necessário e urgente acerca da forma como a crítica de arte era exercida pelo júri, acadêmicos e árbitros do gosto (CARLIMAN, 2013).

E nesse território da crítica de arte o crítico Frederico Moraes é figura central como propositor da renovação da crítica a partir da própria criação, como já comentado. Retomando a questão, “Nova Crítica”, denominação dada por ele, resulta das experimentações com o audiovisual com diapositivos a partir da sua relação como crítico de arte com os artistas e suas proposições. Uma proposta de expansão dos limites da crítica judicativa e meramente textual para a realização de uma crítica como extensão da prática artística que também se configuraria numa proposta artística, ou seja, uma crítica criativa que dialogasse de perto com as proposições artísticas.

Os primeiros audiovisuais de Frederico Moraes, já mencionados neste texto, transitaram nesse terreno maleável, de mão dupla entre o crítico e o artista, que estão em uma espécie de simbiose no que se refere sobretudo aos processos criativos e às reflexões que eles podem gerar.

Seguindo o curso dos acontecimentos, especificamente no campo das artes visuais, a *II Bienal Nacional de Artes Plásticas da Bahia* (1968/Salvador/BA) foi fechada por decreto pelo governo militar um dia após a sua abertura sob o argumento de ter obras eróticas e subversivas. Além da confiscação de obras o secretário geral Juarez Paraíso e o diretor do Departamento de Ensino Superior e Cultura, o historiador Luís Henrique Dias Tavares, foram presos.

Se 1968 demarcou o recrudescimento da repressão do governo militar com prisão e exílio de intelectuais e artistas, a suspensão de garantias constitucionais, lembrando que esse foi um ano demarcatório de diversas manifestações desejantes de liberdades de expressão e igualdade de direitos em diferentes partes do mundo,

1969 foi um ano no qual os mecanismos de repressão tiveram uma atuação mais direta sobre a produção artística em geral, pois, até então, inexistiam orientações específicas para as artes visuais. A mostra (*Pré-Bienal*) das obras dos artistas brasileiros que integrariam a Bienal Jovem de Paris, prevista para ser realizada em 29 de maio de 1969, também foi alvo da repressão. Foi fechada mesmo antes de ser vista pelo público também sob alegações de conteúdo subversivo.

Ainda sobre a *Pré-Bienal*, consideramos importante comentar sobre a série *Repressão outra vez – eis o saldo* (figura 19), de Antônio Manuel, porque além da mesma tecer uma crítica direta à repressão política, demonstra o interesse do artista na interação do público com a obra, uma questão já posta no Neoconcretismo. Ao público caberia puxar um cordão para levantar as cortinas negras que ocultavam imagens retiradas dos meios de comunicação de massa relacionadas aos embates entre estudantes e polícia nos espaços públicos urbanos.



Figura 19 - Antônio Manuel. *Repressão outra vez - eis o saldo*. 1968.
Fonte: Bienal (2013).

A desmontagem da *Pré-Bienal* parece ter sido o ingrediente que faltava para desencadeamento de reações à repressão do momento. Sua proibição confirmou a censura que os artistas brasileiros estavam enfrentando, refletindo na comunidade artística internacional. Assim, o saldo veio em forma de protesto em reação à política autoritária do governo militar, a saber o histórico boicote por parte de artistas de diferentes países à *X Bienal Internacional de Arte de São Paulo*, que ocorreria naquele

ano e contaria com a representação de mais de 60 países⁵¹. Segundo Carliman (2013), cerca de 80% dos artistas convidados não participaram, incluindo os brasileiros Rubens Gerchman, Burle Marx, Lygia Clark e Hélio Oiticica. O golpe final em oposição aos desmandos do regime foi o lançamento do manifesto *Non a la Biennale de São Paulo*, assinado por artistas brasileiros e estrangeiros que consolidou o boicote. As delegações vindas da França, Suécia, Bélgica, Itália, México, Venezuela, Argentina e outras, limitaram ou recusaram a participação na *X Bienal de São Paulo* de 1969. O texto-manifesto, gestado em assembleia e liderado por artistas, críticos e intelectuais contava com documentos sobre a repressão cultural do país, e, ainda, compadecia da prisão e perseguição de personalidades do meio cultural, como do teatro e da música, por exemplo. Esse boicote significou um duro golpe na arte brasileira, uma vez que a Bienal era um espaço de convergência das recentes pesquisas artísticas e processos criativos engendrados na arte de vanguarda. Contudo, toda essa movimentação extrema resultou em perseguições políticas a artistas, críticos e intelectuais, fato que levou a aposentadorias compulsórias e ao exílio.

2.2.1. O Salão da Bússola e o evento *Do Corpo à Terra*: posicionamentos e ações

Podemos pensar o *Salão da Bússola*⁵² como um respiradouro diante da censura que as artes visuais sofriam. Realizado em 1969 no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM/RJ), esse salão ocupou um lugar de relevância na história da arte brasileira do período de repressão. O Salão revelou um grupo de jovens artistas brasileiros e desconhecidos, que, além de estarem interessados em novas possibilidades de criação, em expandir o território da arte, também exerciam, através de uma arte experimental, uma crítica ao sistema de arte e ao contexto sociopolítico. Não significa que todas as obras presentes no Salão estivessem alinhadas a esse olhar experimental e crítico do contexto.

⁵¹ Cf Carliman, 2013, p.15.

⁵² O Salão da Bússola (05 de novembro a 05 de dezembro de 1969) foi realizado com o objetivo de comemorar o quinto aniversário da empresa Aroldo Araújo Propaganda, sua patrocinadora, fundada em outubro de 1964. O tema – a bússola e suas implicações –, que dá nome à mostra, foi escolhido por se tratar do símbolo da referida empresa, no sentido de ser instrumento fundamental para as orientações e descobertas de outros e novos caminhos.

Mas falemos de um artista que utilizou estratégias de forte impacto visual, recheado de visceralidade, estremecendo as estruturas estagnadas da tradição artística. Artur Barrio. O artista apresentou “Situações.... ORHHHHHHHHHHHHHHH 5.000...TE.... EM.... NY... CITY” em duas fases, sendo uma dentro do museu, que constava de um saco de papel com pedaços de jornal, materiais como alumínio, saco de cimento, ou seja refugos da sociedade consumista postos como obra. A segunda parte foi a transposição do material acrescido de pedaços de carne para a parte externa do museu na base de concreto destinada à escultura, após o encerramento da exposição.⁵³ Materiais perecíveis, ação efêmera, um visível gesto de expansão do território artístico e de enfrentamento do sistema de arte (instituições, espaços expositivos, mercado de arte) pautado na tradição. Força mobilizadora dos sentidos, posicionamento diante do mundo, esse mundo onde nada é fixo, tudo se esvai, inclusive a vida que na obra se revela pela carne, pelo sangue. A presença de dejetos, da precariedade, do passageiro na proposição de Barrio remete, segundo ele mesmo, à realidade econômica de países do Terceiro Mundo, do qual o Brasil fazia parte. A proposição de Barrio causou espanto, despertou indagações por parte da polícia política, que acabou por deferir seu golpe castrador exigindo a retirada da proposição.

Retomando a questão da presença de trabalhos experimentais no salão, podemos pensá-la a partir da abertura para novas categorias artísticas, realizada pela presença do “etc.” entre as categorias artísticas, presente no regulamento do certame, o que favoreceu a inscrição de muitos trabalhos que escapavam à produção tradicional da pintura ou escultura. Lembrando que muitas obras inscritas e selecionadas para o Salão foram impedidas de serem expostas pelo governo militar (1964-1985) por serem consideradas “subversivas”. Com efeito, o Salão com seu organizador Frederico Moraes (representante da empresa patrocinadora do evento) e seu júri⁵⁴ demonstraram abertura para as novas proposições, para as pesquisas contemporâneas que estavam em ação. A heterogeneidade das propostas, que não obedeciam a critérios tradicionais de criação, apresentou certa dificuldade de assimilação para alguns membros do júri, devido, principalmente à ausência de critérios para avaliar obras estranhas ao universo artístico alheio às transformações recentes da criação. Fato que deixou evidente a necessidade de uma revisão da crítica

⁵³ Cf Jaremtchuk, 2007.

⁵⁴ Integraram a mesa de jurados: Frederico Moraes, Mário Schenberg, Walmir Ayala, Renina Katz e José Roberto Teixeira Leite.

e seus critérios, critérios esses que deveriam abarcar a multiplicidade de propostas que caracterizavam a arte contemporânea brasileira daquele momento, sobretudo pela urgência da expansão do território da arte. Fato já exposto neste texto.

No entendimento de Frederico Moraes, a importância do Salão decorreu, sobretudo, pelo reconhecimento dos trabalhos dos artistas através, em especial, de suas premiações, fato que acabou por lançar uma nova geração de jovens artistas, que, em sua maioria, mantinha uma pesquisa experimental da criação artística e um olhar agudo sobre os desdobramentos da radicalização das forças restritivas do governo militar-civil vigente no país. Essa combinação de experimentalismo e engajamento, sendo este não nos moldes da militância ou do panfletário, tornou-se a tônica na produção desses jovens artistas brasileiros.

Foi no contexto de radicalização das proposições artísticas que Frederico Moraes aproximou conceitualmente as ações do grupo de jovens artistas surgidos, sobretudo, por ocasião do *Salão da Bússola*, aos dos guerrilheiros, em especial os pertencentes a luta armada de esquerda:

O artista, hoje, é uma espécie de guerrilheiro. A arte uma forma de emboscada. Atuando imprevisivelmente, onde e quando é menos esperado, de maneira inusitada (pois tudo pode transformar-se, hoje, em arma ou instrumento de guerra ou de arte) o artista cria um estado permanente de tensão, uma expectativa constante [...]. A tarefa do artista-guerrilheiro é criar para o espectador [...] situações nebulosas, incomuns, indefinidas, provocando nele, mais que o estranhamento ou a repulsa, o medo (MORAIS, 1975, p. 26).

É notável que essa aproximação tenha levado o artista a um novo contexto, o de provocador e desestabilizador das sensações e percepções do público. Cabe a ele propor situações ao público que o torne um agente ativo na proposição, agregando, assim, novos significados à mesma. Na verdade, ao realizar essa aproximação Moraes acabou por reafirmar as intenções estéticas dessa nova geração de artistas. É, portanto, nesse novo contexto que “o artista não é o que realiza obras dadas a contemplação, mas o que propõe situações – que devem ser vividas, experimentadas. Não importa a obra, mesmo multiplicada, mas a vivência” (MORAIS, 1975, p. 24). Nesse sentido, o imprevisto, a tensão, o medo e a expectativa são características comuns numa arte que se pretende de guerrilha. E ao provocar o espectador através de proposição de situações levando-o a um estado de aguçamento e mobilização de

seus sentidos, o artista prepara o terreno para as possíveis ações ou transformações provocadas pelo sujeito participante. O artista-guerrilheiro não mais tem controle sobre a situação e sim o espectador, pois o “artista é o que dá o tiro, mas a trajetória da bala lhe escapa” (MORAIS, 1975, p. 26).

Se houve uma transformação do papel ou atitude dos artistas frente ao público num contexto repressor, houve também uma nova percepção do objeto artístico. Ainda em seu texto *O Corpo é o motor da obra* (1975), o crítico de arte Frederico Moraes defendeu a ideia de que o conceito de obra ligado à ideia de permanência e durabilidade tinha sido superado diante das diferentes proposições que extrapolam a ideia de obra como objeto materializado ou obra acabada ou, mais ainda, objeto dado à simples contemplação. Partindo de ações provocativas, sensoriais, com a presença ou não de materiais diversos como detritos ou refugos da sociedade de consumo industrializada, apropriação de espaços geográficos e também com o uso do corpo como suporte das proposições, aqueles jovens artistas apresentaram um acervo múltiplo de proposições, ficando conhecidos como Geração AI-5.

Neste instante, consideramos relevante resgatarmos o trabalho de Luiz Alphonsus exibido no *Salão da Bússola*, lembrando que o artista integra nosso *corpus* de análise, como exemplo de uma proposição provocativa no sentido de desestabilizar o lugar de percepção e ação do público diante da obra (proposição). Trata-se da obra *Túnel* (figura 20), um relato de uma expedição no Túnel Novo, em Copacabana, registrado através de imagens e sons aleatórios oriundos do ambiente externo. “Tudo o que aconteceu foi gravado em fita (sons, ruídos, vozes, depoimentos, o aleatório sonoro da rua) e também em fotos, quase à maneira do cinema “*underground*”, declara Frederico Moraes (1975). A proposição de Alphonsus, também na análise de Moraes,

[...] teve em mira, certamente, sugerir ao “espectador” a realização de expedições semelhantes”. A obra, no caso, é uma proposta de tensionar o ambiente, visando o alargamento da capacidade perceptiva do homem (1975, p. 25).



Figura 20 - Luiz Alphonsus. *Túnel*. Registro de ação. 1969.
Fonte: Acervo do artista.

Assim como o *Salão da Bússola* foi uma referência na produção experimental brasileira, o evento do *Do Corpo à Terra* também o foi. Na verdade, esse evento ocorreu concomitante à mostra *Objeto e Participação*, organizada por Frederico Moraes e realizada no Palácio das Artes de Belo Horizonte. A mostra consolidou a ideia de “objeto” nos termos de Moraes “como uma situação nova, que configura ou é o veículo mais adequado para expressar as novas realidades propostas pela arte pós-moderna.”⁵⁵. Apesar de o próprio crítico assumir uma postura, em certa medida, contraditória ao inseri-lo no *4º Salão de Arte Moderna do Distrito Federal* (1967/Brasília) como categoria. Posteriormente, diz ser o objeto algo não passível de rotulação em qualquer meio de expressão e segue afirmando ser o objeto “uma nova situação existencial do homem”.⁵⁶

O evento ocorrido no Parque Municipal com alguns daqueles jovens artistas brasileiros que integraram o *Salão da Bússola*, isto é aqueles que atuavam no sentido de flexionar, ou melhor, esgarçar os limites da criação artística, através de ações transgressoras, marginais e experimentais, como Artur Barrio com suas trouxas ensanguentadas jogadas no Ribeirão das Arrudas em Belo Horizonte (figura 21), Luiz Alphonsus a faixa de 30 metros queimada (figura 22), ou, ainda, a queima das galinhas por Cildo Meireles (figura 23), Frederico Moraes com suas *15 lições sobre História da*

⁵⁵ Consultado o catálogo da exposição realizada em outubro de 2001 a janeiro de 2002. Sem paginação.

⁵⁶ Ver Catálogo da mostra *Do Corpo à Terra: um marco radical na arte brasileira*. (2001-2002)

Arte (figura 24), além da participação de Luciano Gusmão, José Ronaldo Lima, Eduardo Ângelo e Dilton Araújo.⁵⁷

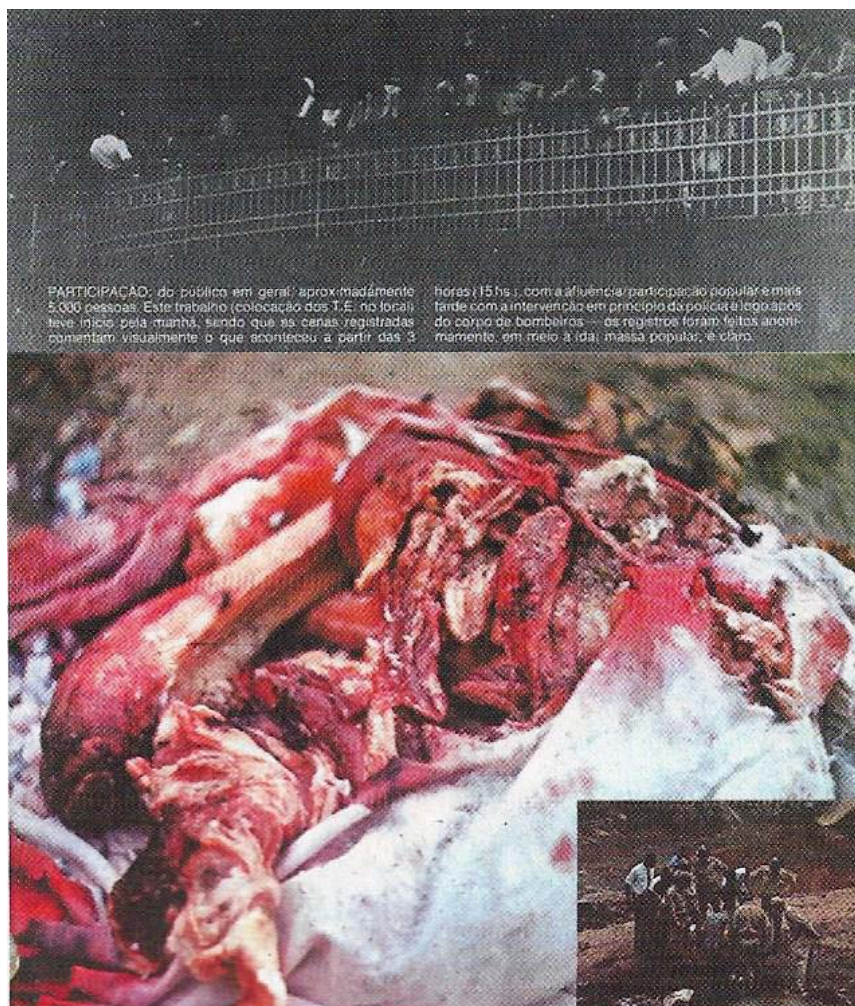


Figura 21 - Artur Barrio. *Situações T/T*. 1970.

Trouxa ensanguentada contendo ossos e carne. Parque Municipal (BH/MG).
 Fonte: Catálogo do evento *Do Corpo à Terra: um marco radical na arte brasileira* (2001/2002). Foto: César Carneiro.

⁵⁷ O evento contou também com a mostra *Objeto e participação* no Palácio das Artes de Belo Horizonte, entre 17 e 21 de abril de 1970, promovida pela Hidrominas, empresa de turismo do Estado de Minas Gerais. A curadoria foi do crítico-criador Frederico Moraes. Ver catálogo *Do Corpo à Terra: um marco radical na arte brasileira*.



Figura 22 - Luiz Alphonsus. *Sem título*. 1970.

Faixa de plástico de 1.500 cm após ser queimada com napalm. Parque Municipal (BH/MG).
 Fonte: Catálogo do evento *Do Corpo à Terra: um marco radical na arte brasileira* (2001/2002). Foto: Luiz Alphonsus.

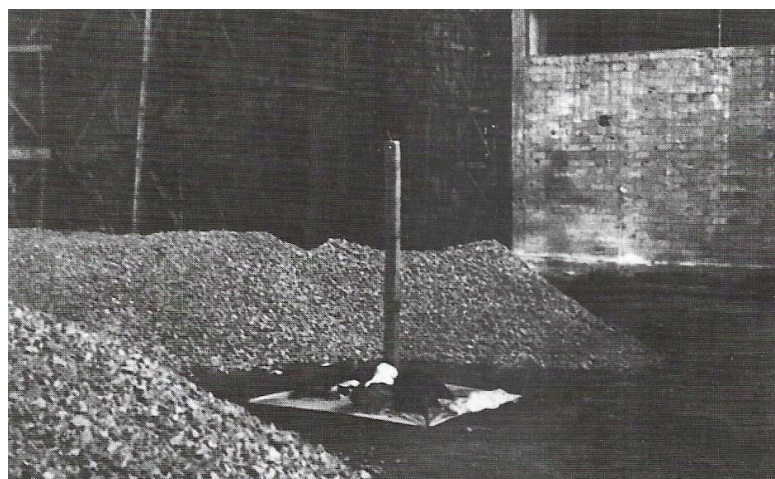


Figura 23 - Cildo Meireles. *Tiradentes: Totem-Monumento ao preso político*. 1970.
 Poste de madeira, tecido branco, termômetro clínico e galinhas vivas. Área externa do Palácio das Artes (BH/MG).
 Fonte: Catálogo do evento *Do Corpo à Terra: um marco radical na arte brasileira* (2001/2002). Foto: Luiz Alphonsus.



Figura 24 - Frederico Morais. *Lição n. 13 – Homenagem a Malevich. O mundo branco da ausência dos objetos. Da série Quinze lições sobre Arte e História da Arte – Apropriações: Homenagens e equações.* 1970. Reproduções fotográficas de obra composta de quinze fotografias p&b legendadas

Fonte: Catálogo do evento *Do Corpo à Terra: um marco radical na arte brasileira* (2001/2002). Foto de Maurício Andrés Ribeiro.

Além das ações ao ar livre e da mostra no Palácio das Artes, houve também debates públicos, exibição de audiovisuais com diapositivos e filmes (BITTENCOURT, 1970 apud LOPES; PREDEBON, 2016). Contudo, não foi possível saber quais audiovisuais foram exibidos, pois no catálogo da segunda edição da exposição não conta essa informação, o que reflete, mais uma vez, a pouca visibilidade da produção de audiovisual no meio artístico mais amplo. O meio parece ter sido solapado pela dimensão semântica da proposição, muito alinhada ao clima de repressão social e política.

Esses dois eventos revelaram um grupo de artistas muito jovens que foram denominados pelo crítico-criador Frederico Morais por Geração AI-5, como já destacamos anteriormente, e pelo crítico de arte Francisco Bittencourt de Geração Tranca-ruas.

A chamada Geração AI-5 foi denominada pelo crítico Francisco Bittencourt como Geração Tranca-ruas, título de seu emblemático artigo, publicado no *Jornal do Brasil* em 09 de maio de 1970, após o evento *Do Corpo à Terra*. O crítico reconheceu a existência de uma nova geração que desenvolvia suas propostas embasadas na

ideia de contra-arte. Identificou nessas propostas o que ele chamou de “exercício de total liberdade criadora”⁵⁸:

alguns proclamam com fervor a sua nova condição de não artista e renegam o passado. É uma dedicação cabeçada de olhos baixos a uma vida de contato direto com todas as coisas e todos os elementos da natureza de funcionamento de todos os sentidos. Eram a vanguarda da arte brasileira, hoje são os contra-arte e se querem destituídos de tudo, como os cristãos das catacumbas. (BITTENCOURT, 1970, apud LOPES; PREDEBON, 2016, p. 34).

A ideia de contra-arte lançada por Frederico Moraes diz respeito às ações e posicionamentos daqueles artistas vistos como pertencente à Geração AI-5, que denunciavam o estado de violência no qual o país estava imerso, questionavam a falta de liberdade imposta pela censura como também a produção artística voltada para coleções ou pautadas em aspectos da tradição, que exploravam espaços extra-artísticos e utilizava o corpo, o lixo, terra, detritos, enfim qualquer material que estivesse à disposição. Muitas proposições, como já apontamos, constituíam-se em ações efêmeras, muitas vezes registros visuais ou sonoros, como o audiovisual com diapositivos. Além disso era evidente a postura de contestação aos espaços institucionais da arte, a notar o museu e a galeria. Mas nem por isso deixaram de ocupar esses espaços, pois muitas propostas eram originadas no interior desses espaços e logo levada para além de suas paredes. Seria uma espécie de agir a partir do interior.

2.2.2. Práticas experimentais e conceitualistas: Brasil, década de 1970

Iniciamos este tópico esclarecendo que não foi nosso propósito discutir a origem da arte conceitual e seus desdobramentos na História da Arte e no Brasil. Intentamos compreender a configuração do cenário artístico brasileiro alicerçado em atitudes conceituais, dentro de uma visão crítica da política e das artes nos anos 1970. E, sobretudo, compreender em que medida os audiovisuais com diapositivos, foco de análise desta tese, encontram-se em consonância com essas produções, vistas no universo das proposições de viés conceitualista e experimental.

⁵⁸ *Idem*.

No Brasil e em alguns outros países também na América Latina a inflexão conceitual ganhou contornos diversos se pensada em relação ao contexto internacional, especificamente ao norte-americano ou ainda ao do grupo britânico *Art&Language*, pois assumiu o dado social político, ou seja, a dimensão semântica da proposta artística está aliada ao meio social e político, nas condições locais; não se esgota, portanto, na simples experimentação do meio ou da forma, mas antes no entrelaçamento entre o estético e o ético. Enquanto as indagações do conceitualismo internacional pautavam na filosofia da linguagem, no privilégio da ideia sobre a materialização da obra, em muitas produções de países da América Latina é possível encontrar indicações das preocupações com a realidade política e social, ou seja, respostas locais pautadas no seu universo circunstancial. Contudo, além do questionamento sobre o objeto artístico, discutir a função da arte e conseqüentemente do artista na sociedade é um ponto em comum às propostas conceitualistas no Brasil, na América Latina, bem como norte-americana e britânica.

Não podemos esquecer que, alguns países da América Latina, incluindo o Brasil viviam sob regimes de restrição de liberdades decorrentes dos governos militares ali vigentes. A crítica à realidade imediata passou, dessa forma, a fazer parte do universo das discussões e produções artísticas de caráter conceitual e processual. Nesse sentido, as poéticas conceituais existentes no universo dos países pertencentes à América Latina não são homogêneas entre si; o que se nota é a presença de uma homogeneidade de proposições, uma vez que cada país à sua maneira respondeu artisticamente a partir de seus contextos particulares, de suas especificidades locais. Segundo Peter Osborne (apud FREIRE, 2006), a arte conceitual na América Latina formou-se na recusa dos modelos artísticos europeus e norte-americanos, a exemplo da abstração lírica e do expressionismo abstrato, difundidos nos projetos de modernização pós Segunda Guerra Mundial.

No geral, a arte conceitual atuou no sentido de questionar o objeto artístico, conseqüentemente a concepção de arte, seus sistemas legitimadores, tendendo ao esfacelamento do objeto artístico concreto a favor de ideias e conceitos. Inclui-se nesse conjunto a precariedade dos materiais utilizados e as diferentes formas de circulação das proposições artísticas.

Proposições herdeiras não somente dos gestos dadaístas, em especial de Duchamp, mas também dos encaminhamentos e estratégias do grupo *Fluxus* (1962 –

1978)⁵⁹, não raro fizeram uso de instruções que podem ser lidas como textos poéticos, instruções para ações e performance etc. Segundo Freire (2006), encontram-se na fronteira entre a ideia e a realização. Tanto a audiência como o espaço de realização das proposições e a forma de circulação, que podem ser simples publicações ou livros de artistas, por exemplo, são definitivamente alterados, transformados, ganham potência expressiva e conceitual.

No Brasil, as estratégias acima citadas, acabaram por se tornar possibilidades de crítica frente ao sistema de arte e também à realidade socioeconômica e política. O embate da arte com a política cerceadora do governo militar esteve presente menos em mensagens diretas, explícitas, e mais num tipo de vivência ou experiência social, ou seja, coletiva. Além disso, o ambiente artístico estava imerso numa lógica de criação e fruição libertária dos cânones artísticos. É nesse contexto que o objeto artístico extrapolou sua materialidade e se revelou em processos e ações, sem, contudo, excluir em definitivo a fisicalidade em algumas propostas. No que se refere à desmaterialização ou não objetualismo que se fez no Brasil e fora dele, a crítica de arte Aracy Amaral afirma que

[...] as atuações que distinguem, que singularizam o não objetualismo na América Latina das demais realizadas desde os anos 60 na Europa e Estados Unidos, são propostas em que emergem, integrada à criatividade, a conotação política em sentido amplo (de forma direta, como através de metáfora), seja no caso de artistas colombianos, seja dos argentinos (68 a 73), ou de alguns brasileiros (década de 60 e 70), dentre os que conhecemos. Seus propositores, ao manifestarem essa intencionalidade “política”, revelam-se, assim, comprometidos com o seu aqui/agora, tornando suas propostas diversas daquelas procedentes da informação puramente cosmopolita (1981, p. 101 apud PECCININI, 2010).

Materializadas ou não, obras como *Tropicália* (1967), de Hélio Oiticica, que propõe ao público uma experiência sensorial, exibida na mostra *Nova Objetividade, Inserções em circuitos ideológicos* (1970), de Cildo Meireles, que desafia o sistema de circulação de objetos corriqueiros com inscrições de protesto nos mesmos, ou, ainda, registro das *Situações TE, trouxas ensanguentadas* (1969/1970), de Artur Barrio, que valida a experiência, a efemeridade e os espaços extra-artísticos,

⁵⁹ O termo “Fluxus” foi originalmente criado por George Maciunas, artista lituano radicado nos Estados Unidos, para ser o título de uma revista que objetivava publicar textos de artistas de vanguarda. Acabou tornando-se um grupo de artistas de várias nacionalidades que colaboravam entre si na Europa, EUA e Japão, como Nam June Paik, Joseph Beyus, George Brecht, Yoko Ono, dentre outros. Tiveram uma atuação social e política no limite da radicalidade, que contestava a arte como instituição através de performances, filmes e publicações (FREIRE, 2006).

exemplificam o caráter conceitualista do momento. Esses trabalhos integraram a exposição *Information* ocorrida no Museum of Modern Art (MoMa) de Nova York em 1970, que reuniu trabalhos de artistas latino-americanos e de outros países. Podemos dizer que essa mostra pôs à vista as conexões com a realidade que as produções dos artistas brasileiros estabeleciam dentro de um campo crítico, como também indicaram certas diferenciações com algumas práticas conceituais de outros países como EUA e alguns da Europa.

Num breve exame dos audiovisuais *Bichomorto*, *Matadouro* e *Natureza* (*Besame Mucho*), dos artistas Beatriz Dantas e Paulo Lemos, Paulo Fogaça e Luiz Alphonsus, respectivamente, notamos que, alguns indicativos do vínculo com o entorno político-social brasileiro dos anos 1970 podem ser vistos, em especial no uso metafórico da imagem e nas associações entre as imagens e os sons. As metáforas foram recursos necessários naquele contexto restritivo, um caminho viável para aludir, expor e denunciar o estado autoritário e seus desmandos contra a sociedade brasileira. Entretanto, não podemos vê-los como ilustração daquela situação, mas antes registros, fontes ou ainda testemunhos de um estado de coisas.

No que tange especificamente à questão do experimental na arte brasileira de 1970, é importante comentar a atitude do historiador da arte, professor, crítico e curador Walter Zanini, quando esteve à frente do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC/USP), entre 1963 e 1978, sobretudo na transformação do espaço museológico em um laboratório aberto às diferentes experimentações, investigações e reflexão, seja com materiais diversos ou meios. Nesse caminho, foram realizadas mostras que abrigavam as novas poéticas conceitualistas e experimentais, a contar ações como performances, happenings e novos meios tecnológicos como a fotografia, o vídeo, o filme super-8, a arte postal, dentre outras. Assim,

Os antigos objetos formatados com materiais duráveis e nobres passaram a dividir espaço no MAC com trabalhos de natureza efêmera, processual, experimental ou alternativa, muitos deles elaborados com materiais perecíveis ou mesmo triviais. Sem se mostrar preocupado com os inevitáveis problemas que as novas gramáticas trariam à museologia e à conservação, acolheu no Museu que dirigia propostas conceitualistas, de caráter sociológico ou respaldadas em um viés político, em que o produto final e perene cedia a vez ao rascunho, ao projeto ou ao registro do processo (LOPES, 2017, p. 159-160).

No que se refere às novas tecnologias, a organização de uma videoteca no MAC/USP foi, sem dúvida, a porta de entrada definitiva de alguns artistas no campo experimental com vídeo. Devido ao alto custo do equipamento, o que o tornava de difícil acesso aos artistas, Zanini articulou a aquisição de um equipamento portátil de vídeo, o Portapak da Sony. Esse gesto viabilizou a exploração, a produção de imagens tecnológicas, videográficas por alguns artistas brasileiros, que, pela iniciativa do próprio Zanini, acabaram por integrar exposições de videoarte em países como Japão, Canadá, Estados Unidos e alguns da Europa. No Brasil, a década de 1970 demarcou a inserção de mostras desse caráter.

A aproximação que Zanini promoveu entre os artistas, que passaram a fazer parte não só das mostras, mas também de sua criação e organização, bem como as ações e proposições tendo em vista a aproximação mais efetiva do público com o museu são, dentre outras, ações que promoveram transformações sem precedentes na visão geral da função que um museu deveria exercer.

Não poderíamos deixar de comentar a criação, por Zanini, em seus tempos iniciais à frente do MAC/USP, das mostras *Jovem Desenho Nacional* e *Jovem Gravura Nacional*, realizadas em anos alternados, que foram substituídos pela *Jovem Arte Contemporânea (JAC)*.

Outra ação de Zanini digna de nota refere-se à saída de algumas obras do espaço museológico para espaços outros, através de mostras itinerantes, promovendo, desse modo, o acesso do público às produções que antes estavam restritas ao espaço interno do museu. Dessa forma,

[...] reconhecidas obras do acervo da instituição chegariam a localidades que, na maioria dos casos, não dispunham sequer de museus ou de espaços culturais específicos, o que não impediu que fossem vistas e contribuíssem para aprimorar a sensibilidade e a educação estética de indivíduos de diferentes faixas etárias e níveis sociais. Ali seriam expostas tanto em museus quanto em espaços alternativos, facultando, assim, o acesso ao acervo de um público que certamente não teria condições de se deslocar até à capital paulista para fruir de obras de tal calibre (LOPES, 2017, p. 157).

A inscrição do museu numa concepção de museu como laboratório aberto à investigação e à reflexão e não somente como um espaço responsável pela guarda e conservação do acervo artístico também foi levada a cabo no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, com seu espaço experimental, suas mostras e ações também tidas

como experimentais, além de seus cursos, tendo até então o professor e crítico de arte Frederico Morais à frente dessa empreitada.

Dentro da noção aberta de museu, as práticas experimentais assinalaram para emergência de espaços que não só abrigassem proposições consideradas experimentais, mas que também servissem de laboratório para as mesmas. Incentivada pela ideia de reconfiguração do papel do museu, nasceu a Unidade Experimental – setor criado em 1969, no MAM/RJ, por Frederico Morais, Cildo Meireles, Luiz Alphonsus e Guilherme Vaz. Vista como laboratório de pesquisa de novas linguagens, a Unidade Experimental atuou como propulsora de processos criativos experimentais, como também de mostras que não encontravam espaço em museus e galerias oficiais, sobretudo pelo seu aspecto anti-mercadológico. Posteriormente, viria a ser denominada de “Área Experimental” (1974-1978), aprofundando sua função arregimentadora de projetos experimentais, reforçando o papel educativo do museu e colocando à vista a natureza da relação dos artistas com o mercado e as instituições de arte. Em seu texto “Área Experimental”, Fernanda Lopes, assim descreve o momento:

A obra a partir daquele momento passaria a ser uma proposta de tensão do ambiente, que visaria o alargamento da capacidade perceptiva do homem. O resultando não seria a elaboração de uma determinada obra, mas um enriquecimento do indivíduo (LOPES, 2013, p. 29).

Este capítulo apresentou um quadro de referência de ações e eventos para pensarmos o ambiente artístico no qual os audiovisuais pesquisados surgiram. O ambiente artístico dos anos 1970 esteve atrelado à ideia da arte ativadora das percepções e mobilizadora das sensações. O espírito de inovação e ao mesmo tempo de contestação diante do estado restritivo de liberdades perpassa boa parte da produção de arte, sobretudo das que alcançaram um patamar a mais das invenções tradicionais. Os diferentes materiais e meios, o uso mais intensivo da fotografia, seja em diapositivos ou não, enfim o uso de dispositivos de construção e reconstrução de imagens configuraram parte da cena artística brasileira dos anos 1970.

No que se refere aos audiovisuais com diapositivos é notável a ausência dessa produção em mostras artísticas gerais, mesmo sendo um novo meio tecnológico de exploração da imagem técnica, à exceção de alguns salões destacados neste texto. A importância da fotografia desse meio desafiou as mentes ainda centradas numa

visão tradicional da arte e suas funções, bem como do objeto artístico. A relevância dos audiovisuais num contexto desafiador porque castrador, não foi de todo revelador decorrente dos espaços específicos nos quais essa produção circulou no Brasil. A cidade de Belo Horizonte e do Rio de Janeiro, sem dúvida, foram os locais onde houve maior trânsito dessa produção. O que se pode afirmar é o contexto experimental ao qual pertenceu essa produção. Ao lado de ações, performances e ambientes/instalações. No próximo capítulo nos deteremos nos audiovisuais com diapositivos pertencentes ao *corpus* de análise desta tese.

CAPÍTULO 3

Poéticas audiovisuais: diapoemas e suas narrativas

Nesse capítulo realizamos a análise mais detida dos audiovisuais pesquisados. Optamos por separar o *corpus* de análise em dois blocos. Assim, no primeiro tópico, **3.1 – Diálogos contextuais**, o foco recai sobre as obras ***Bichomorto*, *Matadouro* e *Natureza (Besame Mucho)***, enquanto em **3.2 – Diálogos identitários** analisamos os audiovisuais *Curriculum I*, *Curriculum II* e *Eu armário de mim*. Este procedimento decorreu da proximidade narrativa existente entre os audiovisuais dentro de cada bloco.

No primeiro bloco, notamos que os audiovisuais se centram numa poética que evidencia as questões políticas presentes no Brasil desde o estabelecimento do governo civil-militar. Ou seja, nos três trabalhos há a presença de discursos que estão articulados no embate com as forças repressoras do governo militar instaurado no Brasil. Imagens que metaforizam a condição de cerceamento e de violência vivenciadas pela sociedade brasileira naquele período foram utilizadas pelos artistas como meio para o estabelecimento de uma narrativa alusiva àquela condição. Nesse sentido, esse bloco exemplifica um tipo de proposta poética e política que revela, em certa medida, o posicionamento de resistência dos artistas frente às forças coercitivas.

No segundo bloco, que abriga os dois audiovisuais de Frederico Moraes, *Curriculum Vitae I* e *Curriculum Vitae II*, bem como o trabalho de Letícia Parente, *Eu armário de mim*, trabalhamos na perspectiva de uma atitude crítica que está posta no patamar do subjetivo e do social, melhor dizendo, nas relações do homem com seu meio social, no qual ele, sujeito, é solapado pela serialização e burocratização de sua subjetividade através dos mecanismos de poder reguladores de comportamentos. Contudo, em *Eu armário de mim* vislumbramos um conteúdo mais intimista da artista que se desdobra em questões relacionadas ao corpo, ao universo particular de sua casa, aos afetos que trazem à tona o suporte basilar assentado no universo particular, íntimo da artista.

3.1 – Diálogos contextuais

Como esclarecemos anteriormente, a inserção dos audiovisuais *Bichomorto*, *Matadouro* e *Natureza (Besame Mucho)* num mesmo grupo justifica-se pela inscrição dos mesmos no conjunto de propostas poéticas e também políticas da década de 1970 que revelaram o posicionamento crítico dos artistas frente à ditadura militar brasileira.

Diante disso, para lermos este tópico é importante que tenhamos em mente o ambiente histórico brasileiro da década de 1970. No capítulo 2 apresentamos ao leitor uma visão geral dos acontecimentos sócio-políticos e cultural-artísticos sem a pretensão de exaurir o tema. Apesar disso, é relevante lembrarmos que o clima geral da sociedade brasileira desde 1964, com o golpe civil-militar, era de tensão e falta de liberdades civis, agravado a partir de 1968 com o AI-5. O meio artístico e cultural sofreu golpes vigorosos que desarticulou e inviabilizou muitos projetos, além da censura direta em jornais e mostras de arte. Alguns artistas, na tentativa de escapar aos censores do governo, realizaram propostas artísticas que buscavam uma ação cultural desalienante, muitas vezes assumindo uma postura de rebeldia frente não só ao governo militar, mas também a um tipo de arte que se fazia vendável, comercial.

É relevante lembrar que, assim como a década de 1960, a de 1970, período de produção dos audiovisuais com diapositivos, foi uma década de transformação da sociedade, com destaque para o desenvolvimento intensivo tecnológico dos meios de comunicação e também comportamental. Realidade na qual o governo civil militar atuava, no sentido de reprimir, senão inviabilizar essas forças combativas e tidas como transgressivas no seio da sociedade brasileira. Os três audiovisuais apresentados neste tópico não podem ser analisados sem que vislumbremos esse ambiente sócio-político no qual emergiram. Assim sendo, as análises foram construídas nessa ponte que liga os discursos que ecoam desses diaporamas e o contexto sócio-político, como também a exploração de meios tecnológicos no campo das artes visuais.

3.1.1. *Bichomorto*



Figura 25 - Paulo Fogaça. *Bichomorto*. 1973
Fonte: Acervo do artista

Bichomorto (figura 25) é audiovisual realizado por Paulo Fogaça em 1973 com uma sequência de 67 diapositivos coloridos postos em sincronia com sons gravados em fita cassete, programados para serem exibidos em 3 minutos. As imagens foram registradas pelo próprio artista nas rodovias que ligam o Rio de Janeiro à cidade de Goiânia (GO). Nessa época, o artista ainda residia na cidade do Rio de Janeiro (RJ), mas mantinha contatos familiares no estado de Goiás.

Os três primeiros diapositivos que abrem o diaporama são imagens de mapas geográficos que funcionam como uma espécie de localizadores do espectador, situando-o geograficamente (figuras 26 e 27).

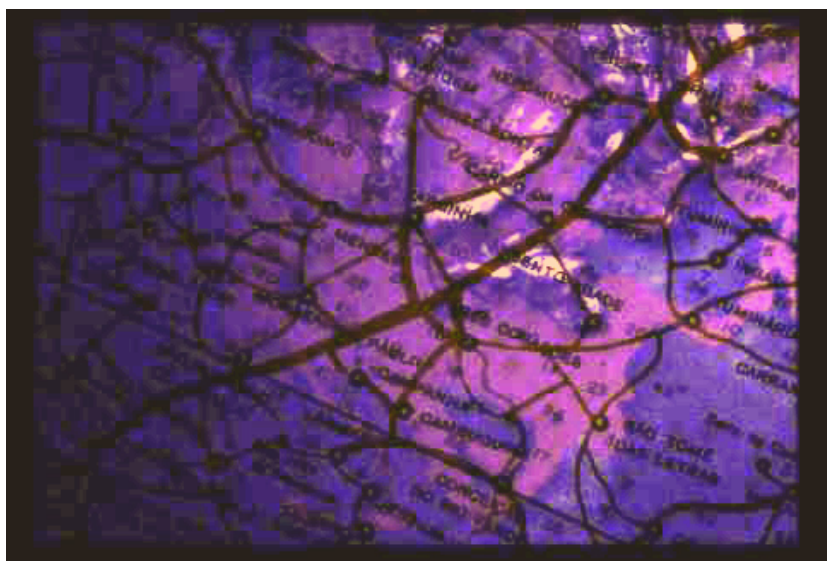


Figura 26 - Paulo Fogaça. *Bichomorto*. 1973.
Fonte: Acervo do artista

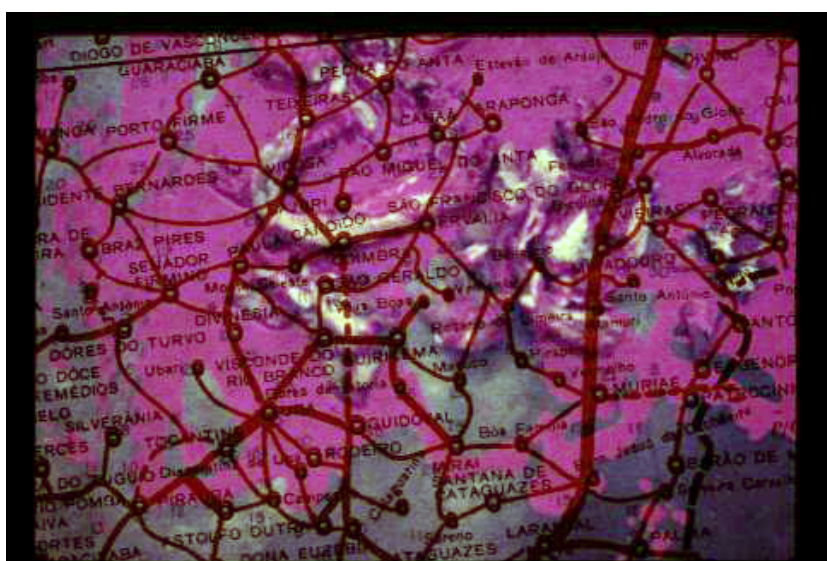


Figura 27 - Paulo Fogaça. *Bichomorto*. 1973.
Fonte: Acervo do artista

O artista registrou com sua câmera fotográfica animais mortos (figura 28) na rodovia, caminhões, carros, pneus e marcas de freadas no asfalto, bem como algumas aparições de um homem entremeadas aos carros no meio urbano e o camburão da polícia, todas captadas pelo artista em suas viagens entre as cidades do Rio de

Janeiro (Guanabara, na época) e Goiânia (GO). Em algumas imagens realizou interferências com tinta colorida⁶⁰ como se fosse o sangue resultado de atos violentos.



Figura 28 - Paulo Fogaça. *Bichomorto*. 1973
Fonte: Acervo do artista

A inserção do som às imagens potencializa o caráter comunicativo do diaporama. O áudio, também gravado pelo artista, mistura ruídos provindos do trânsito de carros, freadas, buzinas, sirenes, que no conjunto formam uma espécie de caos sonoro.

A rodovia é sinalizada pela presença da paisagem longínqua, dos caminhões trafegando e pela ausência do homem (figura 29). Este surge no asfalto da cidade, que se encontra cerceada por atos restritivos, habitada por sujeitos vigiados e por viaturas policiais (figuras 30 e 31).

⁶⁰ Devido ao estado de conservação dos diapositivos, as cores foram alteradas, assim, a cor rosa que surge como interferência sobre as imagens seria o vermelho que o artista associava ao sangue decorrente de atos violentos praticados sobre corpos, provavelmente torturados durante o regime ditatorial.



Figura 29 - Paulo Fogaça. *Bichomorto*. 1973
Fonte: acervo do artista

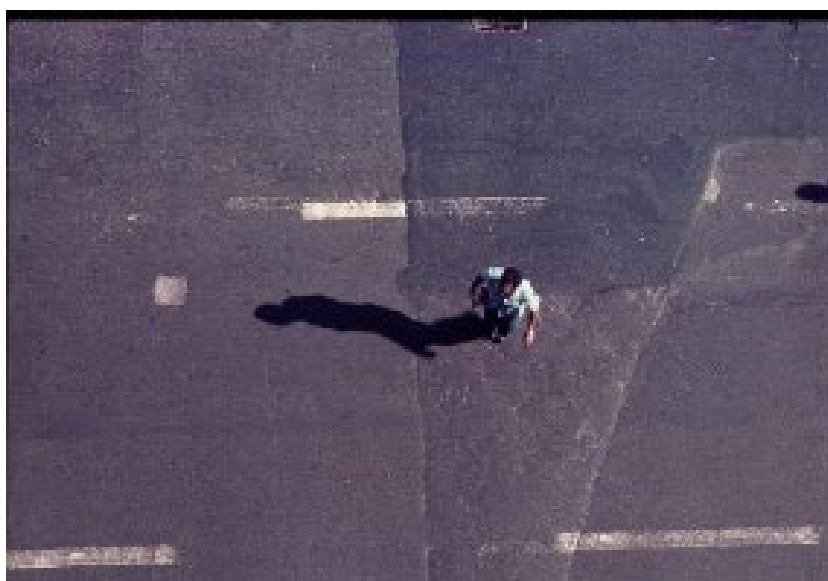


Figura 30 - Paulo Fogaça. *Bichomorto*. 1973
Fonte: Acervo do artista



Figura 31 - Paulo Fogaça. *Bichomorto*. 1973.
Fonte: Acervo do artista

Imagens e sons ao serem postos em sincronia reforçam a ideia de violência nas estradas e do meio urbano. Se pensados em diálogo com o momento político e social brasileiro da época, podem ser associados diretamente à violência que estava presente no Brasil decorrente da vigência de um governo ditatorial, repressivo e extremamente violento, que torturou e assassinou muitos opositores a ele. É nesse sentido que podemos relacionar os corpos dos animais, dilacerados e esquecidos às margens das estradas, aos corpos vítimas dos atos arbitrários e violentos em vigência no país praticados pelo governo militar. A obra expõe, desse modo, a fragilidade da vida diante do poder ditatorial, pois o homem, assim como o bicho morto no asfalto, é imobilizado pelas forças restritivas de liberdade.

Cabe dizer que, se pensarmos naqueles bichos que são atropelados nas rodovias e ali permanecem, com seus corpos esmagados pelos pneus sucessivamente a ponto de amalgamar-se ao asfalto até o seu total desaparecimento, podem ser associados às inúmeras pessoas que desapareceram decorrente das ações cerceadora e violenta do governo militar.

Assim, o mote da violência, do aniquilamento da vida perpassa toda a narrativa, uma narrativa que não se estabelece dentro de uma linearidade, mas que apresenta ao espectador a dimensão geográfica que o poder coercitivo e autoritário ganhou naqueles anos de repressão. Os mapas que surgem nos primeiros diapositivos,

interferidos com tinta colorida que tangencia o vermelho, reforçam a ideia de domínio territorial da intolerância, do autoritarismo, da brutalidade (figuras 26 e 27). As interferências com manchas de tinta também estão presentes em algumas imagens de animais mortos retratados nos diapositivos.

André Parente destaca a relação da paisagem natural e da paisagem mental empreendida por Paulo Fogaça em seu audiovisual *Bichomorto*. Segundo o autor:

[...] não vemos apenas a violência das estradas e rodovias, mas as idas e vindas da polícia anunciam algo que se espraia pelo território nacional, que é menos do que no território mental, de forma a trazer à tona a força física e a violência da polícia da ditadura que incidia sobre nosso corpo porque fruto de seu poder de produção de subjetividade (2013, p.37).

Se Paulo Fogaça utilizou animais mortos nos asfaltos das grandes rodovias para aludir aos inúmeros extermínios praticados pelas forças do governo militar no território brasileiro, Matadouro, da dupla Beatriz Dantas e Paulo Emílio Lemos, e Natureza, de Luiz Alphonsus, também inserem em seus audiovisuais essa questão. Isto é, nos três audiovisuais a vida humana solapada pelo poder governamental, que regia o país num dos momentos mais críticos de sua história, é o eixo norteador que encaminha as narrativas.

3.1.2. Matadouro

Matadouro (figura 32) é um audiovisual realizado por Beatriz Dantas e Paulo Lemos, em 1972, no matadouro municipal da cidade de Alfenas, interior do estado de Minas Gerais. Na ficha técnica do audiovisual, cuja versão pertence ao Museu de Arte da Pampulha, em Belo Horizonte (MG), consta como realizado em 1971, contudo, conforme informação cedida por Beatriz Dantas, o audiovisual foi realizado em 1972. Seu formato original, como os demais audiovisuais aqui analisados, são diapositivos sincronizados com o áudio.

No caso de Matadouro, o áudio, gravado em fita magnética de poliéster, é uma mescla de sons captados no ambiente do matadouro aos da viola e violão, e, ainda, a música “Se essa rua fosse minha”, uma cantiga popular⁶¹. Segundo Beatriz Dantas, o

⁶¹ Encontramos referências da autoria dessa canção popular atribuída a Mário Lago e Roberto Martins no site <https://www.lettras.mus.br/cantigas-populares/134098/>.

audiovisual conta com 72 diapositivos incluindo o penúltimo que apresenta o título da obra e seus criadores e o último com os participantes da trilha sonora com Noelzinho na viola, Sertanejo e Branco no violão e Luizinho, o interprete da música “Se essa rua fosse minha”⁶².

Na trilha sonora, além da música citada, constam as seguintes músicas: Minas Gerais, Sanfoneiro Folgado, Catira, Boi Barroso, Pranto da Cascata⁶³. A montagem da sequência de imagens - programada para ser exibida em 12 minutos e 8 segundos -, e da trilha sonora foram realizadas por Paulo Emílio Lemos. É importante lembrar que a versão consultada para esta pesquisa foi assistida pela plataforma Youtube, conforme explicitado anteriormente⁶⁴.



Figura 32 - Beatriz Dantas e Paulo Emílio. *Matadouro*. 1972
Fonte: Acervo da artista

⁶² Informação cedida pela artista via plataforma *WhatsApp* em 10 de maio 2021. Na versão analisada não constam os dois últimos diapositivos mencionados pela artista.

⁶³ Dados provenientes do catálogo da mostra Expo-Projeção 73.

⁶⁴ Para assistir o diaporama *Matadouro* acesse: <https://www.youtube.com/watch?v=YF2EOhrm1vw> e <https://www.youtube.com/watch?v=UPtg01kL6iQ>

Matadouro apresenta uma narrativa que segue uma linha temporal do processo de abatimento do gado desde o seu confinamento, passando por seu total retalhamento e exposição da carcaça do animal até a sua saída rumo aos locais de comercialização de carnes. Como informado, a trilha sonora que acompanha as imagens é uma mescla de viola e violão sertanejos, alternada com sons do ambiente durante esse processo, incluindo as vozes abafadas dos magarefes e alguns mugidos dos animais que estão sendo abatidos.

O espaço de desenvolvimento da narrativa revela a paisagem do campo em imagens e sons; é o interior do país que é revelado nas cenas de forte impacto visual gerado por uma espécie de monocromatismo vermelho, visto tanto no sangue dos animais como na terra do campo do interior do país - o vermelho do sangue, da violência, da tortura. O audiovisual pertence ao acervo do Museu de Arte da Pampulha (BH/MG).

A historiadora da arte Marília Andrés Ribeiro, em seu texto “Arte e política nos porões da ditadura”, tece o seguinte comentário sobre *Matadouro*:

[...] mostra todo o processo violento de abatimento dos animais dentro de um matadouro e focaliza a sua relação com os açougueiros que se posicionam como carrascos. Revela também a relação desse matadouro, lugar de extermínio dos animais, com as crianças da vizinhança. Essas presenciam o abatimento como um acontecimento natural de suas vidas. As questões de vida e morte estão muito presentes nos audiovisuais de Beatriz Dantas e Paulo Emílio Lemos (2016, p. 654).

Em vez de uma descrição do audiovisual quadro a quadro, ou seja, diapositivo a diapositivo realizamos uma condensação desses apontando ou evidenciando cenas que traduzem, a nosso ver, o tom do audiovisual, que transita no campo metafórico para reportar o quadro social e político brasileiro instável, repressivo e violento.

De início já defrontamos com o animal confinado no estábulo ao som da viola caipira (figura 33). Logo em seguida, o animal adentra ao corredor do abate (figura 34); nesse momento, o som da viola dá espaço aos sons do próprio ambiente de abate - vozes abafadas dos magarefes se confundem com os sons do próprio animal, bem como o som durante o ato propriamente dito do momento do abate, que naquela época era realizado com um golpe de um grande martelo na cabeça do animal.



Figura 33 - Beatriz Dantas e Paulo Emílio. *Matadouro*. 1972
Fonte: Acervo da artista



Figura 34 - Beatriz Dantas e Paulo Emílio. *Matadouro*. 1972
Fonte: Acervo da artista

Os diapositivos posteriores destacam a ferramenta do abate localizado no corredor coberto de sangue do animal (figura 35 e 36). O vermelho do sangue invade os diapositivos seguintes, mostrando-nos que serve de alimento aos porcos. Essas cenas assinalam em tom agudo a violência e como esta acaba se tornando natural aos que convivem diariamente com tal situação, a exemplo dos magarefes e das crianças que surgem com olhos curiosos à beira das cercas e através das grades que servem de passagem de entrada ao matadouro.



Figura 35 - Beatriz Dantas e Paulo Emílio. *Matadouro*. 1972
Fonte: Acervo da artista.

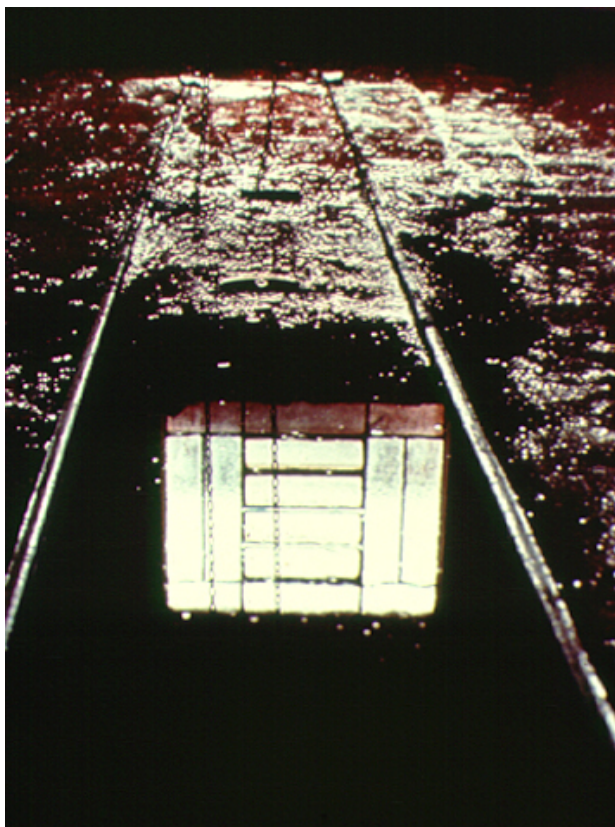


Figura 36 - Beatriz Dantas e Paulo Emílio. *Matadouro*. 1972
Fonte: Acervo da artista.

O som da viola volta a invadir o audiovisual a partir do momento em que o animal já está sem o couro. Novamente outro animal é levado para o corredor de abate, onde um homem se prepara para dar o golpe mortal no animal. O processo se repete, mas as imagens registradas pelos artistas passam a captar o animal fragmentado espalhado pelo piso, correntes e ganchos típicos de ambientes de abatedouros (figuras 37, 38 e 39).



Figura 37 - Beatriz Dantas e Paulo Emílio. *Matadouro*. 1972
Fonte: Acervo da artista



Figura 38 - Beatriz Dantas e Paulo Emílio. *Matadouro*. 1972
Fonte: Acervo da artista



Figura 39 - Beatriz Dantas e Paulo Emílio. *Matadouro*. 1972
Fonte: Acervo da artista

Interessante notar que a conformação formal da carcaça do animal suspenso pelas patas no gancho metálico (figura 39) assemelha-se a da pintura a óleo de Rembrandt (1606-1669) *Boi dissecado*, conhecida também como *Boi esfolado* ou *Carcaça de carne*, realizada em 1655 (figura 40).



Figura 40 - Rembrandt. *Boi esfolado*. 1630.
Óleo sobre madeira. 73,5x51,5cm.
Kelvingrove Art Gallery and Museum, Glasgow (Grã-Bretanha)
Fonte: Warburg (s.d).

Rembrandt elaborou uma pintura acurada que destaca o boi decapitado e carente de órgãos internos, uma espécie de carcaça cadavérica iluminada por uma fonte de luz que parece estar alojada acima e à frente dele. Além dessa luz direcionada ao animal, vemos uma luz fraca que entra pela porta de acesso ao ambiente onde surge uma mulher, a meio busto, olhando no interior do ambiente que pode ser um açougue ou um matadouro.

O artista optou por pinceladas espessas que deram maior realismo à imagem permitindo fazer referências ao ato brutal de interrupção da vida animal para consumo humano. Apesar de uma cena recorrente – matadouros - nas pinturas flamengas do século 17, Rembrandt soube atribuir a mesma força imagética necessária para mobilizar pensamentos e sentimentos de diferentes ordens, sendo que estes são provocados pelo tratamento pictórico dado à figura central (carcaça do animal) que ao receber a luz direcionada tem suas qualidades anatômicas acentuadas.

Ainda no âmbito da análise da conformação formal, ao pesquisarmos o tema no “Banco comparativo de imagens” proposto por Warburg, encontramos a comparação feita por Warburg entre a obra de Rembrandt e a do artista alemão Lovis Corinth (1858-1925), *O boi abatido*, de 1905 (figura 41), a qual também pode ser aproximada visualmente à cena de *Matadouro* expressa na figura 39.

Em *O boi abatido* a paleta é mais intensa e vibrante, mas ainda próxima da obra de Rembrandt, que por sua vez assemelha-se ao boi esfacelado do audiovisual *Matadouro* (figura 39). Enquanto em Rembrandt vemos a presença discreta de uma mulher, em Corinth vemos um homem ao fundo da cena executando, provavelmente o seu trabalho, e em *Matadouro* a cena fotografada também revela ao fundo a presença de um sujeito, talvez o magarefe exercendo sua função. Mas essas aproximações não se limitam às questões formais; elas alcançam a escala do significado.



Figura 41 - Lovis Corinth. *O boi abatido*. 1905.
Óleo sobre tela. 160,5x110,5cm
Kunstforum Ostdeutsche Galerie | Regensburg – Alemanha
Fonte: Fonte: Warburg (s.d).

Poderíamos pensar que os três trabalhos aludem claramente a uma situação de aniquilação da vida. O domínio do homem sobre o animal – o predador, o algoz e sua vítima.

É importante destacar a força da presença da comunidade nas imagens do audiovisual, sobretudo as crianças que surgem como espectadoras e ao mesmo tempo personagens reveladoras de uma realidade que alude às condições de vida de parte da população brasileira que vive no interior do país, muitas vezes desassistida pelo poder público. A diferença social, nesse sentido, é exposta através do ambiente biológico, ou seja, dos membros da comunidade, em sua maioria negros, como também pela paisagem incauta. Esta, vista em especial nos diapositivos que mostram uma espécie de lixão onde crianças recolhem detritos.

Dantas e Lemos manobram o sistema visual (projektor, *dissolver controll*), colocando em ação os elementos objetivos dos mesmos, a exemplo do desvanecimento de uma imagem na outra pelos efeitos de fusão. Além de utilizarem

efeitos de fusão das imagens, ocultando qualquer intervalo escuro característico na passagem dos diapositivos, eles também utilizaram a solarização⁶⁵ em três diapositivos - 30°, 44° e 56°.

Crianças da comunidade juntam-se aos artistas e utilizando o sangue do animal escrevem o título do audiovisual, que também é o nome do local que parece familiar àquela comunidade.

A presença do caminhão da prefeitura indica que a narrativa segue para seu final. Os animais tratados para serem levados aos postos comerciais são levados nesse caminhão. A rua sem asfalto e as pequenas casas ao longe nos dá uma visão mais ampla sobre o ambiente que envolve o matadouro da cidade e sua comunidade. Antes, quatro diapositivos registram a presença dos magarefes, sendo dois tocando suas violas no interior de suas residências.

Essas imagens expõem o caráter interiorano, os costumes do homem do campo e a naturalização do ato de sacrifício do animal, além do que nos levam a refletir sobre as relações de classes e o que nelas podem ser reveladas para serem tensionadas no campo mais amplo da sociedade.

Matadouro faz um recorte da realidade do interior do país nos anos 1970. O registro imagético realizado por Dantas e Paulo Emílio tece comentários sobre as conjunturas vividas por uma comunidade interiorana carente que parece ter no abate do animal algo de espetacular. As questões sociais se entrelaçam às políticas, que nos chega em linguagem indireta, metafórica. Porém, para que essa indicação à realidade política se exteriorize faz-se necessário pensar em qual contexto histórico a obra foi concebida.

Assim como *Matadouro* e *Bichomorto* fazem essa indicação ao problema da violência existente no território brasileiro decorrente da vigência do governo ditatorial, *Natureza* ou *Besame Mucho*, de Luiz Alphonsus, também o faz, contudo com imagens de conteúdo mais explícito dentro uma realidade fictícia, criada pelo artista, uma forma de representação, cujos personagens, a vítima e o algoz, leia-se pessoas contrárias ao regime e a polícia repressora, são as figuras principais do jogo político cruel, hierárquico e impositivo desenvolvido pelo governo ditatorial brasileiro das décadas de 1960 e 1970. Enquanto em *Matadouro* e *Bichomorto* nos defrontamos com

⁶⁵ A solarização é um efeito químico fotográfico através do qual há a inversão dos valores tonais da imagem obtida através da rápida exposição à luz da imagem durante seu processamento.

imagens indicativas de uma dada realidade, a aniquilação da vida, os bichos mortos, em *Natureza* a crueza e a objetividade das imagens remetem, sem rodeios ou floreios, ao ato mesmo de supressão da vida.

3.1.3. *Natureza e/ou Besame Mucho*

Luiz Alphonsus integra o conjunto de artistas estudados desta pesquisa com o audiovisual *Natureza e/ou Besame Mucho* (figura 42). A versão utilizada nesta pesquisa foi digitalizada e consultada no site do artista⁶⁶. Assim sendo, a quantidade de diapositivos e o tempo de duração de exibição referem-se a essa versão. Mas, é relevante dizer que o artista fez algumas alterações no audiovisual conforme a exposição que ele integraria, a contar pelo título. No catálogo da mostra Expo-Projeção 73-2013, a obra intitulada *Natureza* aparece com, 15 minutos de duração e não há informação sobre a quantidade de diapositivos. Em outras ocasiões o artista utiliza o título *Besame Mucho*, mas não especifica quantidade de diapositivos, aliás informa ser um vídeo a partir de fotografias, com tempo de exibição de 5 minutos e 25 segundos⁶⁷.



Figura 42 - Luiz Alphonsus. *Natureza (Besame Mucho)*. 1973
Frame do diaporama.
Fonte: Acervo do artista

⁶⁶ <https://www.luizalphonsus.com.br/besame-mucho>

⁶⁷ Tentamos contato com o artista para melhor compreender esse processo, mas devido ao seu estado de saúde não foi possível.

Natureza (*Besame Mucho*), *Natureza*, ou *Besame Mucho* são os diferentes títulos dessa obra realizada em 1973. Segundo relato do artista, o título original seria *Aos desaparecidos*, mas diante do cerceamento realizado pelo governo militar implantado no Brasil, ele teve que mudar o título. Reproduzimos abaixo a fala do artista gravada via rede social whatsapp em 01 de julho de 2020⁶⁸:

O título era por (sic) 1973 em plena ditadura militar, *Natureza*, *Besame Mucho*. Foi feito um título em cima do título original que eu não podia mostrar [...] que era *Aos desaparecidos* na época da ditadura. Principalmente, eu fiz muito por um amigo meu morto, que era presidente da UNE, Honestino Guimarães. E o *Besame Mucho* era um bolero que a gente dançava nos bares na época. E *Natureza* era o título assim, geral, que eu dei porque não podia colocar *Aos Desaparecidos* em 1973 em plena ditadura, ditadura violentíssima, né [...].

Assim, na versão a que tivemos acesso, no diapositivo que inicia o audiovisual o título é *Natureza*, enquanto no último diapositivo o título é *Besame Mucho* (figuras 43 e 44).



Figura 43 - Luiz Alphonsus. *Natureza* (*Besame Mucho*). 1973
Frame do diaporama.
Fonte: Acervo do artista

⁶⁸ Esse relato foi feito via rede social whatsapp devido à pandemia, que impossibilitou a realização da entrevista presencialmente, conforme inicialmente planejado.



Figura 44 - Luiz Alphonsus. *Natureza (Besame Mucho)*. 1973
Frame do diaporama.
Fonte: Acervo do artista

Ao, forçosamente, promover essa mudança Alphonsus nos leva a pensar em qual nicho de significação a palavra “natureza” está ancorada. Ao pesquisar as diferentes concepções da palavra em relação ao homem, constatamos a existência de uma polissemia em torno do conceito de natureza, que foi se transformando diante dos avanços sobretudo técnicos, tecnológicos e econômicos. Etimologicamente:

[...]a palavra *Natureza* tem as suas origens no Latim *natura* e, inicialmente, significava nascimento. Com o tempo passou a significar a parte do mundo não dependente do Homem, mas também as qualidades e características inerentes à alguma coisa ou fenômeno incluindo o próprio homem (FRANCO; MOURA, 2019, p. 5).

Assim, surge a seguinte interrogação: a que se refere a palavra “natureza” no título do audiovisual de Alphonsus? Poderia o artista estar referindo-se a algo relativo ao próprio ser, a sua essência? Seria o uso referente ao sentido etimológico da palavra? Ou, ainda, seria uma associação entre palavra e som? O som que alude às manifestações naturais como o vento? Estas duas últimas possibilidades parecem mais coerentes, mas cabe ao espectador fazer suas próprias associações.

É importante reforçar que em seu depoimento o artista não explicou sua opção por inserir a palavra “natureza” como título a não ser como uma salvaguarda contra a censura. Sua explicação para a alteração do título refere-se ao uso do título do bolero

*Besame Mucho*⁶⁹, que, como relatado anteriormente, era uma canção presente nos encontros com seus amigos.

A trama inicia seu percurso a partir do terceiro diapositivo. Os primeiros localizam o observador expondo a ele fragmentos da paisagem de um matagal num morro qualquer. No nono diapositivo uma pessoa surge, tendo somente um dos pés enquadrado. É um homem, que vai se revelando, mas enquadrado somente da cintura para baixo. Ele veste uma calça boca de sino e tamancos. Um outro homem aparece no décimo terceiro diapositivo, usando uma bota, o punho fechado, arregaçando as mangas da camisa. No enquadramento de parte do rosto de um dos homens, a música *Besame Mucho* inicia.

Curiosamente, o homem que empunha a arma e que arregaça as mangas, apesar de não estar vestido como um militar, ao ser relacionado ao contexto político pode ser claramente associado aos assassinos pertencentes às forças repressoras do governo ditatorial (figuras 45 e 46). Essa leitura pode ser confirmada pelo relato do artista, em que ele afirma que na época existiam os infiltrados que se assemelhavam em suas vestimentas e cortes de cabelos com os estudantes, sobretudo os engajados contra a violência e a repressão. Baseado nesse fato, o próprio artista representou o papel de assassino.

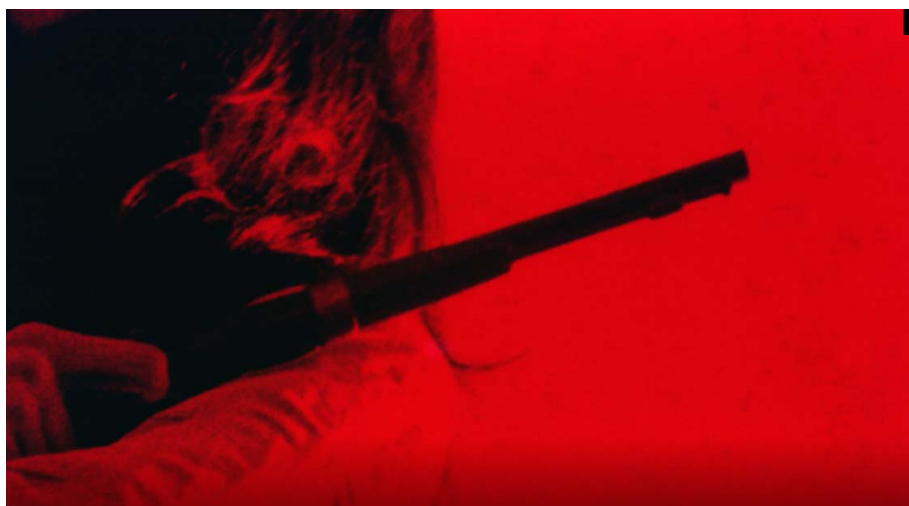


Figura 45 - Luiz Alphonsus. *Natureza (Besame Mucho)*. 1973
Frame do diaporama.
Fonte: Acervo do artista

⁶⁹A mesma foi criada em 1940 pela mexicana Consuelo Velasquez, mas não foi possível identificar os intérpretes da mesma no audiovisual.



Figura 46 - Luiz Alphonsus. *Natureza (Besame Mucho)*. 1973

Frame do diaporama

Fonte: Acervo do artista

Em todos os diapositivos paira um clima de suspense gerado pelo anonimato dos personagens, como também pela imersão das imagens na tonalidade vermelha. O uso opcional pelo diapositivo em preto e vermelho associado à presença do punho fechado e da arma vistos sob o clima castrador do governo militar vigente na época pode ser entendido como uma alusão à violência imputada sobre os defensores da liberdade, da democracia. Essa afirmativa confirma-se no uso do título original do audiovisual, lembrando que o mesmo seria *Aos desaparecidos*.

Natureza (Besame Mucho), *Bichomorto* e *Matadouro* estão imersos nas poéticas que transitam no campo da crítica social e política. Enquanto *Bichomorto* foca no tema da violência e da supressão da vida através de imagens de bichos mortos nas rodovias, bem como de marcas da violência do trânsito no asfalto aliadas aos sons que emanam desse trânsito caótico, em *Matadouro* a “supressão da vida” e a “violência” são explicitamente mostradas pela ação agressiva do abatimento do animal e seu desmembramento, reforçadas pelo som do ambiente do matadouro. No mesmo sentido transita *Natureza (Besame Mucho)*, utilizando imagens que aludem a um dos locais – o morro, que no caso do diaporama seriam os morros cariocas - onde várias vidas foram interrompidas e corpos abandonados no contexto da repressão militar brasileira iniciada em 1964.

Essas obras revelam as diversas possibilidades de expressão e criação dos diaporamas ao longo de sua trajetória no campo específico das artes, conquistando o patamar de linguagem autônoma.

Assim, as obras de Frederico Moraes e de Letícia Parente, exploradas no próximo tópico, também nos mostram como o diaporama tornou-se de grande interesse no uso experimental com as novas tecnologias da época. E, ainda, nos mostra que os recursos básicos do sistema (projeto e diapositivos) são suficientes para expressar de forma crítica ou ainda poética percepções de uma dada realidade.

3.2. – Diálogos identitários

Neste tópico exploramos três audiovisuais que dialogam com questões identitárias, com a sociedade tecnocrata e com a burocratização do homem através dos dispositivos normalizadores dos sujeitos, sobretudo nos dois audiovisuais de Frederico Moraes, *Curriculum Vitae I* (1972) e *Curriculum Vitae II* (1973). Letícia Parente integra este tópico com o poético e intimista *Eu armário de mim* (1975).

As análises também foram pautadas na descrição geral das narrativas, bem como de alguns frames em separado. As versões dos audiovisuais analisados são digitais, o que dificulta a análise quadro por quadro.

3.2.1. *Curriculum Vitae I* e *Curriculum Vitae II*

O professor, crítico de arte e artista Frederico Moraes, já apresentado no capítulo 1, foi precursor e realizador de diversos audiovisuais com diapositivos. Como já destacamos, sua familiaridade com os diapositivos data dos tempos em que atuava como professor de História da Arte. Como crítico de arte superou a prática meramente textual expandindo-a para o campo da criação através do uso de audiovisuais com diapositivos.

*Curriculum Vitae I*⁷⁰ (figuras 47), realizado em 1972 com fotografias de Paulo

⁷⁰ As versões dos audiovisuais *Curriculum Vitae I* e *Curriculum Vitae II* as quais tivemos acesso são digitalizadas e pertencem ao acervo particular do artista.

Fogaça, conta com 40 diapositivos em preto e branco com 2 minutos de duração. Todos os diapositivos têm um tempo igual de permanência, com exceção do último que tem seu tempo expandido e apresenta a fotografia 3x4 do artista⁷¹.



Figura 47 - Frederico Moraes. *Curriculum Vitae I*. 1972.
Frame do diaporama.

Fonte: Programa 07 exibido na mostra *Expoprojeção 1973-2013*⁷²

A obra é construída a partir de páginas ou folhas, que se assemelham ao sulfite, postas em sentido vertical. O primeiro diapositivo apresenta o título do audiovisual e seu ano de realização. Nos demais, com exceção do último diapositivo (40º

⁷¹ Esse tempo de duração refere-se ao que está no cartaz de divulgação de sua mostra individual de audiovisuais realizada entre 03 e 08 de março de 1975 na Fundação Cultural do Distrito Federal, em Brasília. Na versão utilizada para esta pesquisa a contagem foi quadro a quadro, ou seja, diapositivo a diapositivo, o que contabilizou dois minutos e sete segundos, tendo o último diapositivo tempo de duração de 32 segundos.

⁷² O Programa 07 da mostra *Expoprojeção 1973-2013* foi gentilmente cedido por Roberto Moreira Cruz, um dos curadores da mostra, conforme já indicado na introdução dessa tese.

diapositivo), o artista datilografou números que nos parecem aleatórios, como, 9121946 (6º diapositivo), 32/309 (18º diapositivo) (figura 48). Mas, também marcações temporais de décadas: 1960 (12º diapositivo), 1967 (21º diapositivo), 1968 (23º diapositivo) dentre outras (figuras 50). No 40º diapositivo a foto do artista, no formato 3x4, invade a totalidade do espaço e seu tempo de permanência é expandido por 32 segundos aproximadamente (figura 50).



Figura 48 - Frederico Moraes. *Curriculum Vitae I*. 1972.
Frame de *Curriculum Vitae I*

Fonte: Programa 07 exibido na mostra *Exoprojeção 1973-2013*



Figura 49 - Frederico Moraes. *Curriculum Vitae I*. 1972.

Frame do diaporama

Fonte: Programa 07 exibido na mostra *Expoprojeção 1973-2013*



Figura 50 - Frederico Moraes. *Curriculum Vitae I*. 1972.
Frame do diaporama.
Programa 07 exibido na mostra *Expoprojeção 1973-2013*

A presença dessas numerações leva-nos a pensar sobre os inúmeros registros ou documentos de identificação que são atribuídos aos sujeitos ao longo de sua vida, sobretudo numa sociedade baseada pela técnica e pela burocracia. Seriam como instrumentos de uma sociedade burocratizada, na qual os indivíduos tornam-se simples engrenagens de uma máquina, alienando-se do objetivo e significado de seu comportamento. Tais numerações podem funcionar ainda como representação simbólica do artista, uma espécie de autorretrato. O surgimento do retrato em 3X4 do artista no último diapositivo reforça a ideia de autorretrato ou até mesmo uma autobiografia que se constitui através de numerações. Sua fotografia 3x4 (figura 50), formatos utilizados em documentos que nos identificam na sociedade, surge, dessa forma, como única imagem, ou aparição do artista.

A sonoridade que acompanha os diapositivos é o próprio som do aparelho

projeto. O ruído que se ouve é o da passagem dos diapositivos, o que atribui certo ar burocrático ao audiovisual, típico das repartições públicas e suas antigas máquinas de escrever.

Não há qualquer interferência no diapositivo. Nesse sentido, *Curriculum Vitae I* utiliza os recursos básicos do próprio dispositivo. O que o torna singular em termos de formato e uso dos recursos é inversão do posicionamento de cada diapositivo que, geralmente, é posto horizontalmente. Fica evidente que essa inversão se dá a favor da narrativa, uma vez que um documento curricular, nos moldes da década de 1970, ainda realizado por máquinas de escrever, segue o formato vertical semelhante aos livros e cadernos.

Já em *Curriculum Vitae II* (figura 51), realizado em 1973 com 25 diapositivos, as sequências numéricas são substituídas por nomes de documentos de identificação. É assim que expressões como “Certidão de nascimento”, que abre o audiovisual, “Diploma do Jardim de Infância” (3º diapositivo), “Título de Eleitor” (7º diapositivo), “Certidão de Casamento” (12º diapositivo), “Certificado da Comissão Julgadora da 1ª Salão Brasileiro de Comunicação de Áudio-visual” (16º diapositivo) e tantos outros surgem em cada diapositivo, criando uma sequência que dialoga com “Curriculum Vitae I”, formando, assim, uma espécie de par (figura 52 e 53), como se as numerações constantes no *Curriculum Vitae I* correspondessem aos nomes dos documentos de *Curriculum Vitae II*.



Figura 51 - Frederico Moraes. *Curriculum Vitae II*. 1973.
Frame do diaporama.
Programa 07 exibido na mostra *Expoprojeção 1973-2013*

Por ocasião da exposição de audiovisuais de Moraes no MAM/SP, ocorrida do mês de junho de 1973, a crítica Aracy Amaral escreveu:

O fichamento do indivíduo em sequências de cifras que o definem quantitativamente, representação urbana/tecnocrata de um elemento, significado por números em fichas de arquivos diversos a ponto de a imagem-representação final aparecer como um momento de perplexidade (1973, p. 4).



Figura 52 - Frederico Moraes. *Curriculum Vitae II*. 1973.
Frame do diaporama.
Programa 07 exibido na mostra *Expoprojeção 1973-2013*



Figura 53 - Frederico Moraes. *Curriculum Vitae II*. 1973.

Frame do diaporama

Fonte: Expoprojeção - <http://www.expoprojecao.com.br/flt.php?f=audiovisual>

O último diapositivo, assim como em *Curriculum Vitae II*, é o retrato 3x4 do artista e, semelhante ao *Curriculum Vitae I*, o seu tempo de permanência é estendido (figura 54). Contudo, essa imagem é acompanhada do trecho da música *Página 13*, de Gonzaguinha (1945-1991), cujo conteúdo descreve a leitura da notícia de um assassinato.

Até que hoje à noite pegando e relendo o jornal
A foto no canto da esquerda me despertou
Matou a mulher e as crianças a golpes de pau
Sem um bilhete, sem explicações, se suicidou

Se bem que a patroa falava "esse cara não presta"
"Tem cara de ser mal marido, de não ter valor"
Se bem que a patroa falava "esse cara não presta"
"Tem cara de anjo, mas nunca que ele me enganou"

Até que ele era um rapaz muito bem comportado
Mas, não, eu nem sei o seu nome, ele nunca falou
Um preto sereno com jeito de sonhador
Mas, não, eu nem sei o seu nome, ele nunca falou⁷³.



Figura 54 - Frederico Moraes. *Curriculum Vitae II*. 1973.

Frame do diaporama

Fonte: Expoprojeção - <http://www.expoprojecao.com.br/ftt.php?f=audiovisual>

⁷³ Disponível em: <https://www.lettras.mus.br/gonzaguinha/1790698/>. Acesso em 30 set. 2019.

Morais explorou as características intrínsecas desse sistema audiovisual. Utilizou o som característico da passagem dos diapositivos do próprio equipamento de projeção. Inverteu a posição usual do diapositivo de paisagem para retrato e deixou evidente o espaço escuro existente entre as passagens dos diapositivos.

3.2.2. *Eu armário de mim*

Eu armário de mim (figura 55), de Letícia Parente, realizado em 1975 é um audiovisual no qual imagens e palavras se entrelaçam poeticamente.

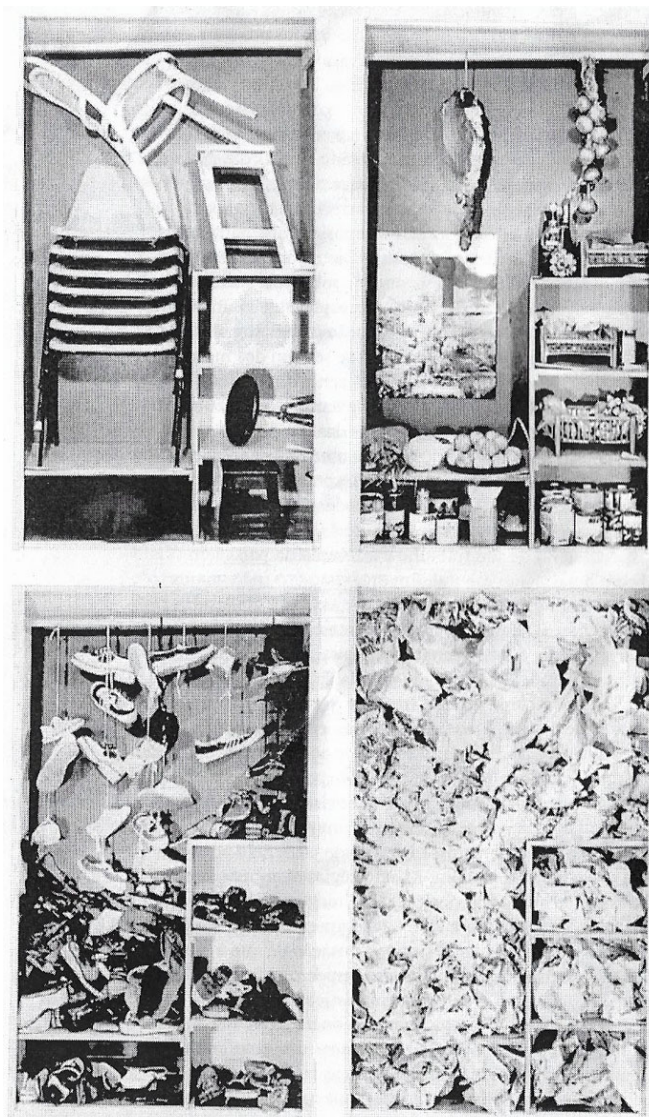


Figura 55 - Letícia Parente. *Eu armário de mim*. 1975.

Frame do diaporama.

Fonte: Eu armário de mim – vimeo (s.d) -<https://vimeo.com/92756529>

É importante lembrar que a versão pesquisada não é a original, pois esta encontra-se perdida. André Parente, filho da artista, e seu filho Lucas Parente reconstituíram o audiovisual através de alguns diapositivos obtidos a partir de terceiros. As fitas cassetes também não foram encontradas, por isso Lucas Parente narra, nessa versão, o poema, de mesmo título do audiovisual, escrito por Letícia que era declamado por ela na versão original⁷⁴. Assim sendo, não é possível informar a quantidade total de diapositivos que constituía o audiovisual, como também o seu tempo de duração⁷⁵.

Trata-se de um armário branco de duas portas que se abre revelando um conteúdo curioso e intimista, objetos de sua própria casa. Assim, cadeiras, temperos, objetos de culto, papéis amassados, roupas e até os cinco filhos da artista são postos dentro dele (figuras 56, 57 e 58). A imagem da própria artista está ausente e ao mesmo tempo presente por intermédio dos seus objetos, de sua morada, ou é antes revelada através de seus objetos cotidianos pertencentes ao seu universo íntimo, de sua casa. Para André Parente, artista, pesquisador, a artista realiza uma espécie de classificação desses objetos:

[...] 'todos' os objetos [...] 'todas' as pessoas da casa, [...] nele transfigurada, compondo ao mesmo tempo uma estranha taxonomia e um retrato miniaturizado da casa da artista. O armário é uma espécie de topologia da dimensão interna projetada no espaço, como em muitos trabalhos da artista (2015, p.18).

⁷⁴ Informações cedidas por André Parente via WhatsApp no dia 12 de maio 2021.

⁷⁵ Segundo André Parente o audiovisual foi reeditado, pois alguns slides foram perdidos. Ver: <https://vimeo.com/92756529>. Acesso em 30 de set. 2019.



Figura 56 - Letícia Parente. *Eu armário de mim*. 1975.

Frame do diporama.

Fonte: Eu armário de mim – vimeo (s.d) - <https://vimeo.com/92756529>



Figura 57 - Leticia Parente. *Eu armário de mim*. 1975.
Frame do diaporama.

Fonte: Eu armário de mim – vimeo (s.d) - <https://vimeo.com/92756529>



Figura 58 - Leticia Parente. *Eu armário de mim*. 1975.

Frame do diorama.

Fonte: Eu armário de mim – vimeo (s.d) - <https://vimeo.com/92756529>

Esse processo classificatório, por assim dizer, dos objetos de sua casa, que se assemelha aos procedimentos de descrição de objetos do campo das ciências da natureza, deve-se, provavelmente, pela relação que a artista sempre manteve com a Química, seu campo de formação acadêmica e atuação profissional, além da arte. Aliás, a artista manteve em parte considerável de seus trabalhos uma relação entre ciência e arte, que pode ser vista, por exemplo, na mostra cujo título é *Medida*, realizada no MAM/RJ, entre os dias 10 de junho e 11 de julho em 1976. Nessa mostra, a artista propunha ao público o preenchimento de fichas que solicitavam

dados biométricos, como o formato do rosto e proporções do corpo, como também dados para análise de capacidades físicas, como força manual. Essas fichas eram distribuídas em “estações” (LOPES, 2013). Em outros trabalhos, como *Medidas*, um audiovisual de 1976 e também uma série de “estações” nas quais é proposto ao público medições corporais utilizando como referência o livro dos recordes. Ou seja, uma proposta que instigava o espectador a pensar sobre a padronização dos corpos dentro de uma sociedade de consumo, da aparência, a partir de uma espécie de brincadeira, uma vez que as medições tinham como parâmetros os dados extraídos dos livros de recordes.

Em *Eu armário de mim* as imagens são acompanhadas de uma narração da artista, uma espécie de poema, cujo refrão é “eu armário de mim”:

Eu armário de mim
 Eu armário de mim
 Eu armário de mim
 Conta de mim o que contenho.
 Conta, de mim, o que contenho.
 Eu armário de mim.
 Sentar, sentei. Sozinho. Sentei-me com.
 Assentos com.
 Presilhas do tempo. Sentei, parei.
 Consumo a cor dos frutos
 Consumo os sabores do tempo
 Consumo a cor dos frutos
 Consumo a cor do tempo
 Eu armário de mim
 [...].

O uso da palavra, do texto em forma de poesia é articulado às imagens e acabam por se constituir em elemento intrínseco à elas. Dessa forma, a poesia intensifica e potencializa as imagens criando uma atmosfera intimista em que se revela sobre a forma de objetos particulares, inscritos em seu espaço doméstico.

O audiovisual emana poesia, e esta se faz no entrelaçamento entre as palavras e as imagens. Imagens de cadeiras, temperos, camisas, objetos que conformam o espaço particular da artista. O guarda-roupa da artista, nesse sentido, passa a ser a nova “casa” que abriga e reorganiza as coisas que constituem o espaço e a vida íntima da artista.

Se o diaporama de Letícia Parente ancora-se no que lhe era particular, repelindo traços de exterioridade – os objetos da casa, os filhos, registros de raio x,

ou seja, de seu estado de saúde – os de Frederico Moraes parecem pender para o lado oposto, o da relação do artista com o mundo social, burocratizado. Trazendo aspectos de um mundo exterior e revelando um processo que pode ser visto como uma espécie de objetivação do sujeito numa sociedade de consumo, tecnocrata.

Assim, enquanto os três primeiros diaporamas analisados – *Bichomorto*, *Matadouro* e *Natureza* - incorporam discursos que apontam para a realidade circundante, em especial a sociopolítica, dentro de um viés crítico e delativo, os três diaporamas deste tópico – *Curriculum Vitae I*, *Curriculum Vitae II* e *Eu armário de mim* - focam no sujeito artista, seja ele imerso no universo particular ou no campo amplo da sociedade tecnocrata dos anos 1970.

CONCLUSÕES

Partindo da investigação do conjunto de trabalhos audiovisuais – diaporamas – brasileiros dos anos 1970, a contar *Curriculum Vitae I* e *Curriculum Vitae II*, de Frederico Moraes; *Matadouro*, de Beatriz Dantas e Paulo Lemos; *Eu armário de mim*, de Letícia Parente; *Natureza (Besame Mucho)*, de Luiz Alphonsus, e *Bichomorto*, de Paulo Fogaça esta tese objetivou investigar como essa produção se configurou no Brasil na década de 1970, como essas obras se relacionam com o conjunto de propostas artísticas que utilizaram novas tecnologias no contexto do período como meio de expressão. Objetivou, ainda, identificar as estratégias teóricas e práticas adotadas pelos artistas estudados.

É relevante lembrar que assim como a década de 1960, a de 1970 foi uma década de transformação da sociedade destacando o desenvolvimento intensivo tecnológico dos meios de comunicação e também as transformações comportamentais. No Brasil, assim como em boa parte dos países da América Latina, as ações cerceadoras do governo militar sobre a sociedade gerou conflitos políticos e sociais e atuaram como forças restritivas dos processos que ensejaram a livre expressão. Apesar disso, o meio artístico brasileiro soube reagir e se posicionar nesse contexto de repressão.

O que significa dizer que, mesmo diante do clima castrador, é possível notar, pensando especificamente nos diaporamas, que essa produção teve uma atuação significativa no contexto da produção artística brasileira, mesmo que restrita a determinados espaços, atuando também como objeto de reflexão sobre essas forças cerceadoras vigentes no país.

A pesquisa mostra também que essa produção não se restringiu ao discurso político indicativo das ações castradoras, como os diaporamas *Bichomorto*, *Matadouro* e *Natureza*, que trazem em seu conteúdo indicações às circunstâncias de violência, de desaparecimento e assassinatos, mas alcançou outros nichos de reflexão que, de uma maneira ou de outra, perpassam por questões relacionadas ao sujeito numa sociedade pautada pelo consumo, pela padronização de gostos e pela burocratização - esse é caso das obras *Curriculum I* e *Curriculum II* e *Eu armário de mim*.

Nesse sentido, a partir das pesquisas de campo e bibliográficas constatamos que o audiovisual com diapositivo ou diaporama surgiu no cenário artístico brasileiro nos anos 1970, dentro do contexto de expansão dos meios tecnológicos, em especial aos que se relacionam à produção ou reprodução de imagens técnicas, como também pela incorporação desses e de diferentes e múltiplos meios pelas artes visuais do período. Mas, sobretudo, foi através da iniciativa do crítico e professor de arte Frederico Moraes que o diaporama surge como novo meio de realização no contexto das artes visuais brasileira.

Frederico Moraes, enquanto professor de História da Arte, já utilizava diapositivos em suas aulas, demonstrando interesse por esse meio enquanto imagem projetada. Enquanto crítico de arte, estava convencido que a crítica de arte brasileira carecia de uma revisão, uma revitalização diante de propostas artísticas, por vezes efêmeras, que estavam surgindo, sobretudo, a partir de meados da década de 1960. Como resultado dessas inquietações Moraes inicia uma investigação, podemos dizer, poética, no sentido estrito da palavra, com a imagem em diapositivo projetada em associação a sons de diferentes ordens. Assim, o audiovisual com diapositivos ampliou seu campo de ação e deixou de ser somente instrumento utilizado nas áreas educacionais e empresariais, assumindo um lugar na produção artística brasileira naquele período.

O sistema audiovisual naquela época estruturava-se a partir da integração analógica dos elementos que conformam o sistema - foco, luzes, áudio, etc. De caráter artesanal, seja na sua produção ou exibição é vista atualmente como obsoleta diante do avanço da tecnologia digital que integrou o computador e substituiu o projetor carrossel pelo digital. Se nos anos 1970, os artistas necessitavam de um conjunto de equipamentos – projetor com os diapositivos montados, gravador cassete, fitas cassetes, bipador – para exibir seus diaporamas, atualmente, com a digitalização destes, a exibição tornou-se menos complexa, basta um projetor digital ligado a um computador para que os diaporamas possam ser exibidos.

Ainda sobre a exibição dos diaporamas no Brasil, a pesquisa nos mostrou que nos anos 1970 a exibição desses materiais era realizada muito próxima a de um filme feito para salas de cinema. Isto quer dizer que, a sala escura, locais de assento e projeção frontal eram elementos necessários para que ocorressem as exibições. Por outro lado, esse sistema de projeção de imagens, não especificamente o “modelo” de

diaporama pesquisado nesta tese, ganhou novos cotornos ao ser expandido no espaço de exibição e agregado a outros elementos, como nas *Cosmococas* (1973) de Hélio Oiticica e Neville D'Almeida, por exemplo. Atualmente, vemos as projeções imagéticas via projetores digitais em diversas e diferentes proposições artísticas, onde há a integração de sons, imagens, objetos ou somente luzes e imagens.

Interessante notar que, mesmo com desenvolvimento e expansão, no sentido de ampliação do acesso, da tecnologia, essa produção ainda carece de uma devida atualização no que se refere a sua mídia. O que implica na transposição de sua linguagem analógica para a digital. Esse processo, além de possibilitar o acondicionamento mais seguro das imagens pode facilitar a sua exibição, logo o seu acesso, que por sua vez proporciona a realização de pesquisas desse material. Contudo, temos que pensar que qualquer transposição de uma linguagem para outra pode haver alterações ou perdas no material original. No caso dos diaporamas estudados, percebemos que o som característico do projetor na passagem dos diapositivos são excluídos na versão digital, com exceção dos dois trabalhos de Frederico Moraes, *Curriculum Vitae I* e *Curriculum Vitae II* que utilizam essa característica como elemento constitutivo do audiovisual, da narrativa.

Outra questão diz respeito a própria imagem que ao ser digitalizada pode ser alterada acentuando cores, brilhos, contrastes, etc. Isso pode ocorrer pelo tempo, local e as condições de armazenamento dos diapositivos ou ainda durante o processo de higienização dos diapositivos antes de serem digitalizados. Este último caso pode ser visto no audiovisual *Eu armário de mim*, de Letícia Parente que, em sua versão original era em cores, mas após o processo de digitalização acabou por adquirir um monocromatismo.

Com base em nosso estudo, pudemos concluir que alguns diaporamas brasileiros tiveram inserção no cenário artístico brasileiro e também internacional, integrando além de salões de arte, sobretudo em Minas Gerais, também bienais nacionais e a Bienal Jovem de Paris, como apontamos a seguir.

Do conjunto de diaporamas pesquisados, *Bichomorto* (1973), de Paulo Fogaça, que fez parte da 8ª Bienal Jovens de Paris (Paris/1973) e da 12ª edição da Bienal de São Paulo (SP/1973); *Matadouro* (1972), de Beatriz Dantas e Paulo Emílio Lemos, foi exibido na 12ª Bienal de São Paulo (1973/SP) e na 8ª Bienal de Jovens de Paris (Paris/1973); *Natureza* (1973), de Luiz Alphonsus, esteve presente na 11ª Bienal de

São Paulo (1971/SP) e na 9ª Bienal de Jovens de Paris (1975/Paris). Além das duas edições da mostra *Expo-Projeção 73* (1973/SP) e *Expo-Projeção 1973-2013* (2013/SP) e outros salões de arte, sobretudo os salões nacionais de arte contemporânea de Belo Horizonte e os referenciados no capítulo 1 desta tese.

Relevante notar que, os audiovisuais *Curriculum Vitae I* e *Curriculum Vitae II* de Frederico Morais e *Eu armário de mim* de Letícia Parente não estiveram presentes nos salões ou bienais citados acima. Os diaporamas de Morais integraram as edições da mostra *Expo-Projeção* e mostras individuais do artista como duas, cujo nome é Audiovisuais, realizadas no Museu de Arte Moderna de São Paulo (1973) e na Fundação Cultural do Distrito Federal (1975), como o diaporama de Letícia Parente *Eu armário de mim* que integrou mostras individuais.

Entretanto é importante lembrar que, devido a entraves na pesquisa de campo, as informações aqui postas não são suficientes para afirmar com precisão a inserção desses audiovisuais em outras mostras ou bienais seja no cenário artístico brasileiro ou fora dele.

Apesar disso, notamos que, apesar da presença em diferentes espaços de exposição de artes, essa produção parece não ter alcançado tanta visibilidade, considerando, sobretudo, o pouco material bibliográfico identificado durante a pesquisa referente a essa produção. Ou, ainda, a quase ausência de reflexões sobre a participação dos diaporamas num contexto maior da produção de arte brasileira dos anos 1970.

É possível dizer que, no campo das imagens técnicas, a produção de diaporama manteve-se num âmbito por vezes muito particular, diferente do super-8 e do vídeo, linguagens contemporâneas ao diaporama no Brasil, que tiveram uma produção abundante e bem referenciada com textos e análises críticas.

Retomando o conjunto de diaporamas pesquisados percebemos que estão imersos em práticas experimentais não somente por utilizar um meio tecnológico em princípio não artístico, mas também pelos modos de operação dos recursos do equipamento. Nesse sentido, a construção desses diaporamas perpassa pela exploração do próprio equipamento a favor da construção de uma narrativa (como em *Curriculum Vitae I* e *Curriculum Vitae II*, de Frederico Morais), pelo uso de imagens que num tom metafórico comentam ou denunciam a realidade repressiva e violenta

da década de 1970 (*Bichomorto*, *Matadouro* e *Natureza*, de Paulo Fogaça, Beatriz Dantas e Paulo Lemos e Luiz Alphonsus, respectivamente), ou, ainda, imagens que revelam um olhar peculiar e poético sobre a própria subjetividade, sobre aspectos da vida íntima (*Eu armário de mim*, de Letícia Parente).

Essa tese não teve a pretensão de abarcar toda a produção de diaporamas brasileiros ou esgotar o tema, mas de dar visibilidade a parte dessa produção, apontando para suas peculiaridades e sua inserção no campo artístico brasileiro. Assim, esperamos que esse trabalho preencha uma lacuna na historiografia da arte brasileira e seja um ponto de partida para futuras investigações. Pesquisas que possam resgatar outros trabalhos, sobretudo aqueles que ainda estão em formato analógico ou fora de acervos institucionais, que nos permitam a sua análise e devida compreensão no conjunto maior da produção artística no Brasil e internacionalmente.

REFERÊNCIAS

- ALMEIDA, Juliana G. M. *Fotografia e práticas artísticas: os discursos dos artistas nos anos 1960 e 1970*. 2013. Tese (Doutorado em Artes) - Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2013.
- ALPHONSUS, Luiz. <https://www.luizalphonsus.com.br/>. Acesso em junho de 2019.
- AMARAL, Aracy. Aspectos do não objetualismo no Brasil. In: ALVARADO, Daisy, V.M. *Arte, Novos Meios, Multimeios Brasil 70/80*. São Paulo: Fundação Armando Álvares Penteado, 2010, p. 101-106.
- AMARAL, Aracy. *Algumas ideias em torno à Expoprojeção 73*. 1973. Catálogo de exposição.
- ANAÍS Silva. Wordpress, s.d. Disponível em: <https://anaissilva11.files.wordpress.com/2013/10/gg.jpg>. Acesso em: 15 ago. 2021.
- ARANTES, Otília Beatriz Fiori. Depois das vanguardas. *Arte em Revista*, São Paulo, ano 5, n.7, p. 4-8;10-12;14-15;18;20, ago. 1983.
- BIENAL. *Repressão outra vez – eis o saldo*. 2013. Disponível em: <http://www.bienal.org.br/post/267>. Acesso em: 10 jul. 2021.
- BRITO, Ronaldo. *Neoconcretismo: vértice e ruptura do projeto construtivo brasileiro*. São Paulo: Cosac Naify, 1999.
- BRITO, Ronaldo. O acontecimento artístico. In.: LIMA, Sueli (org.). *Experiência crítica: Ronaldo Brito*. São Paulo: Cosac Naify, 2005, p. 29-31.
- BRITO, Ronaldo. A arte colocada a nu pelos artistas, mesmo. In.: LIMA, Sueli (org.). *Experiência crítica: Ronaldo Brito*. São Paulo: Cosac Naify, 2005, p. 34-38.
- CANONGIA, Ligia. *Quase cinema: cinema de artista no Brasil, 1970/80*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1981.
- CANONGIA, Ligia. *O legado dos anos 60 e 70*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.
- CARVALHO, Rosane A. *Paulo Fogaça: o artista e seu tempo*. Goiânia: Editora da UFG, 2012.
- CARLIMAN, Cláudia. *Arte brasileira na ditadura militar*. Antonio Manuel, Artur Barrio e Cildo Meireles. Rio de Janeiro: Reptil, 2013.
- CASAJÚS, Concha. Imágenes silentes. La reinención del diaporama como fórmula fotográfica. *Index Comunicación*. N.4 (1). 2014. p. 209-235. Disponível em: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4951590>. Acesso em: 21 jun. 2021.
- CHAGAS, Pedro R. D. *1970: arte e pensamento*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2018.

CHAGAS, Tamara Silva. *Da crítica à nova crítica: as múltiplas incursões do crítico-criador Frederico Moraes*. 2012. Dissertação (Mestrado em Artes) - Universidade Federal do Espírito Santo, Vitória, 2012. Disponível em: <http://repositorio.ufes.br/handle/10/2094>. Acesso em: 10 jul. 2021.

CINTRÃO, Rejane; NASCIMENTO. *Grupo Ruptura*. São Paulo: Cosac & Naify; Centro Universitário Maria Antônia da USP, 2002.

CRUZ, Roberto M. *Imagens projetadas: projeções audiovisuais e narrativas no contexto da arte contemporânea*. 2010. Tese (Doutorado em Comunicação e Semiótica) - Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2010. Disponível em: <https://tede2.pucsp.br/handle/handle/4304>. Acesso em: 15 ago. 2021.

COSTA, Helouise. *Waldemar Cordeiro: a ruptura como metáfora*. São Paulo: Cosac & Naify, Centro Universitário Maria Antônia da USP, 2002.

COSTA, Helouise. *Da fotografia como arte à arte como fotografia: a experiência do Museu de Arte Contemporânea da USP na década de 1970*. Anais do Museu Paulista. São Paulo. v.16. n.2. p. 131-173. jul.- dez 2008.

COSTA, Luiz C. *Dispositivos de registros na arte contemporânea*. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2009.

DANTAS, Beatriz. *Entrevista Temática*. Programa de História Oral. Centro de Estudos Mineiros. Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas. Universidade Federal de Minas Gerais. Belo Horizonte, 2007.

DIAS, Marcos. 50 anos do Golpe: 2ª Bienal da Bahia foi fechada. Disponível em: <https://atarde.uol.com.br/cultura/noticias/50-anos-do-golpe-2a-bienal-da-bahia-foi-fechada-1576889>. Acesso em: 23 nov.2020.

DUGUET, Anne-Marie. Dispositivos. In: MACIEL, K.(org.). *Transcinemas*. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2009, p.49-70.

ETSY. *Vintage Films Slides Kodak*. 2021. Disponível em: https://www.etsy.com/listing/932171147/10x-35mm-vintage-film-slides-kodak?ref=sold_out-4. Acesso em: 10 ago. 2021.

EU armário de mim. Letícia Parente. Disponível em: <https://galeriajaquelinemartins.com.br/exposicao/euarmariodemim>. Acesso em maio de 2021.

FABRIS, Annateresa (org.). *Arte & Política: algumas possibilidades de leitura*. São Paulo: FAPESP, Belo Horizonte: C/ Arte, 1998.

FAUSTO, Boris. *História concisa do Brasil*. São Paulo: EDUSP, 2001.

FAVARETTO, Celso. A contracultura, entre a curtição e o experimental. *Modos Revista da História da Arte*. V.1, n.3, p.182-203, set-dez, 2017. Disponível em:

<https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/mod/article/view/8662238>. Acesso em: 21 jun. 2021.

FERREIRA, Glória (Org.). *Crítica de arte no Brasil*: temáticas contemporâneas. Rio de Janeiro: FUNARTE, 2006.

FERREIRA, Glória. *Anos 70: arte como questão*. São Paulo: Instituto Tomie Ohtake, 2009.

FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília (Orgs.). *Escritos de artistas: anos 60/70*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.

FIGUEREIDO, Aline. *Artes plásticas no Centro-Oeste*. Cuiabá: Edições UFMT/MACP, 1979.

FLUSSER, Vilém. *Filosofia da caixa preta*: ensaios para uma futura filosofia da fotografia. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002.

FRANCO, Regina M.; MOURA, Jeani D. P. *Concepções de natureza*. Anais do XIII ENANPEGE. A Geografia brasileira na ciência-mundo: produção, circulação e apropriação do conhecimento. 02-07.set. 2019, São Paulo.

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

FREITAS, Artur. *Arte de Guerrilha*: vanguarda e conceitualismo no Brasil. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2013.

GASPARI, Elio; HOLLANDA, Heloísa B.; VENTURA, Zuenir. *Cultura em trânsito*: da repressão à abertura. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000.

GOGAN, Jéssica; MORAIS, Frederico. *Domingos da Criação*: uma coleção poética do experimental em arte e educação. Rio de Janeiro: Instituto MESA, 2017.

GUEVARA vivo ou morto. *Itaú cultural*. 2021. Disponível em: <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra5078/guevara-vivo-ou-morto>. Acesso em

GULLAR, Ferreira. *Cultura posta em questão*. Arte em Revista, v.2, n.3, março, 1980, p-83-87.

JAREMTCHUK, Daria. *Anna Bella Geiger*: passagens conceituais. São Paulo: Editora da USP/Belo Horizonte: C/Arte, 2007.

JESUS, Eduardo (Org.). *Walter Zanini*: vanguardas, desmaterialização, tecnologias na arte. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2018.

KEHL, Maria R. As duas décadas dos anos 70. In.: *Anos 70: trajetórias*. São Paulo: Iluminuras, Itaú Cultural, 2005, p. 31-37.

LOPES, Almerinda S.; CHAGAS, Tamara S. A crítica de arte como desdobramento poético. *Revista Poiésis*, n 19, p. 107-118, Jul. 2012, p. 2-12. Disponível em: In.: <https://periodicos.uff.br/poiesis/article/view/26919/15626>. Acesso: 14. ago 2021.

LOPES, Fernanda. *Área experimental: lugar, espaço e dimensão experimental na arte brasileira dos anos 1970*. São Paulo: Prestígio Editorial, 2013.

LOPES, Fernanda. *Depoimento de Frederico Moraes a Fernanda Lopes*. MODOS revista de história da arte. Volume 1, n.º 3. Setembro – dezembro. 2017, p. 117-122.

MACHADO, Arlindo. *Pré-cinema & Pós-cinema*. Campinas/SP: Papirus, 1997.

MACHADO, Arlindo. *Máquina e imaginário: o desafio das poéticas tecnológicas*. São Paulo: editora da Universidade de São Paulo, 2001.

MACIEL, K.(org.). *Transcineamas*. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2009.

MAPA das artes. S.d. Disponível em: <https://www.mapadasartes.com.br/#!/article/evento/2036>. Acesso em: 15 ago. 2021.

MELENDI, Maria A. Legal no ilegal: as Cosmococas, subterrânea e os jardins do Museu. In: Dossiê H.O. *Revista Ars*, São Paulo, n. 30, ano15, p-149-160, 2017. Disponível em: <https://doi.org/10.11606/issn.2178-0447.ars.2017.138503>. Acesso em: 21 jun. 2021.

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

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

MORAIS, Frederico. *Áudio-visuais*. Museu de Arte Moderna de São Paulo. 1973. [Catálogo] de exposição.

MORAIS, Frederico. *Do Corpo à Terra: um marco radical na arte brasileira*. [Catálogo] de exposição *Marginália 70: o experimentalismo no super-8 brasileiro*. 2007

MORAIS, Frederico. Audiovisuais. In.: FERREIRA, Glória. *Crítica de Arte no Brasil: temáticas contemporâneas*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 2006.

MORAIS, Frederico. *Do Corpo à Terra*. In.: FERREIRA, Glória. *Crítica de Arte no Brasil: temáticas contemporâneas*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 2006, p. 195-200.

MORENO, Patrícia F. *Quase cinema: a musealização dos filmes de artista no Brasil*. XXVII Simpósio Nacional de História – Conhecimento histórico e diálogo social. Natal (RN). 22-26 jun. 2013, p. 01-09.

OITICICA, Hélio. Esquema Geral da Nova Objetividade. In: FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília. *Escritos de artistas: anos 60/70*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., p. 154-168.

- OITICICA, Hélio. *Aspiro ao grande labirinto*. Rio de Janeiro: Rocco, 1986.
- PARENTE, A; PARENTE, L. *Passagens entre fotografia e cinema na arte brasileira*. Rio de Janeiro: +2 Editora, 2015.
- PARENTE, A. *A forma cinema: variações e rupturas*. In.: MACIEL, K. (org.) Transcinema. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2009, p. 23-47.
- PECCININI, Daisy (org.) *Arte, novos meios/multimeios: Brasil 70/80*. São Paulo: Fundação Armando Álvares Penteado, 2010.
- PEDROSA, Mário. *Mundo, homem, arte em crise*. São Paulo: Perspectiva, 1986
- RAMOS, Fernão P. Mas afinal, o que sobrou do cinema? A querela dos dispositivos e o eterno retorno do fim. *Galáxia* (São Paulo, *online*), n. 32, p.38-51, ago.2016. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/1982-25542016225800>. Acesso em: 21 jun. 2021.
- REIS, Paulo. *Arte de vanguarda no Brasil*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.
- RIBEIRO, Marília A. *Neovanguardas*. Belo Horizonte: C/Arte, 1997.
- RIBEIRO, Marília A. Reflexão sobre a arte brasileira nos anos de 1960/70. *Revista Porto Arte*: Porto Alegre, v. 19, n. 33, nov. 2012.
- RIBEIRO, Marília A. *Entrevista com Frederico Moraes: A arte não pertence a ninguém*. Revista UFMG, Belo Horizonte - MG, v. 20, n. 1, p. 336-351, 2013. Disponível em: https://www.ufmg.br/revistaufmg/downloads/20/18-entrevista_fredrico_morais.pdf. Acesso em: 01 jun. 2019.
- RIBEIRO, Marília A. *Arte política nos porões da ditadura*. Disponível em: http://www.cbha.art.br/coluquios/2016/anais/pdfs/4_marilia%20ribeiro.pdf. Acesso em: 16 set. 2020.
- RODOLPHO, Luís. *Paris: "Non à la Bienale" de São Paulo*. Correio da Manhã (RJ). Ano 1969. s/p/ Ed. 23384. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/Hotpage/HotpageBN.aspx?bib=089842_07&pagfis=102542&url=http://memoria.bn.br/docreader#. Acesso em: 17. Jan. 2020.
- SCHWARZ, Roberto. *O pai de família e outros estudos*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.
- TRUSZ, Alice D. *Entre lanterna mágicas e cinematógrafos: as origens do espetáculo cinematográfico em Porto Alegre, 1861-1908*. São Paulo: Editora Terceiro Nome: Instituto Iniciativa Cultural, 2010.
- WARBURG. *Unicamp*. Disponível em: <http://warburg.chaa-unicamp.com.br/obras/view/9299>. Acesso em 18 ago. 2021.
- WARBURG. *Unicamp*. O boi abatido. Disponível em: <http://warburg.chaa-unicamp.com.br/img/obras/corinth7.jpg>. Acesso em: 10 ago. 2021.

ANEXO - LEVANTAMENTO DE AUDIOVISUAIS COM DIAPOSITIVOS

- Anna Bella Geiger

Circumambulatio. 1972

- Anna Maria Maiolino

Construção. 1973

- Artur Barrio

P. – H. 1969/1970

T. 1969/1970

Sit. – cidade – y – campo 1970

Defl. – situação - + s + - ruas 1970

Sit. – ambiente – K 1970

Sit. – bi. – ruas 1970

Ritual 1970

Situação 666 – 999 1971

Blooshlulsss 1972

- Beatriz Dantas e Paulo Lemos

Terra. 1971

Matadouro. 1972

Pais e filhos. 1972

Festa do Divino. 1973

IMPRIMATUR. 1974

Marimbondo. 1974

Para não dizer que não falei dos mortos. 1976

Memória de Minas. 1980

Pássaro-Ovo. 1982

Presuntos. 1982

Ovo Caipira. 1983

São Francisco de Assis – Artesão de Minas. 1983

Ouvir Verde Amarelo. 1983

- Cildo Meireles

Inserções em circuitos ideológicos. 1970/2013

Blindhotland. 1971

- Frederico Moraes

Memória da Paisagem. 1970

O Pão e o Sangue de Cada um. 1970

Cantares. 1971

Criatividade de Maio e Domingos da Criação. 1971

O júri. 1971/1973

Carta de Minas. 1972

Volpi. 1972

Klee. 1972

Curriculum Vitae I. 1972

Bachelardianas (Água). 1973

Curriculum Vitae II. 1973

Cinema: 70 anos. 1973

Artes Plásticas no Brasil. 1973

Arte no Século XX. 1973

Arte: um percurso do objeto ao corpo. 1974

Cidade/Imagens. 1974

- Gabriel Borba Neto

Deconstrução. 1973

Operador. 1975

Poesia e Vento. 1975

- George Helt

6° Dia. 1970

- Hélio Oiticica

Neyrótika. 1973

- João Ricardo Carneiro Moderno

Em Rito

Não foi encontrado o ano de produção. Ver catálogo da Mostra Expoprojeção 73.

- Luiz Alberto Pelegrino. 1972

Não foram encontrados mais dados. Ver catálogo da Mostra Expoprojeção 73.

- Luiz Alphonsus

A.V. Ornatum Mundi

Desenho ao longo de dois planos. 1969

Projeto para uma nova paisagem do planeta Terra. 1971

Natureza (Besame Mucho). 1973

A.V. Trabalho – 1

Não foram encontrados mais dados. Ver catálogo da Mostra Expoprojeção 73.

- Luiz Guardia Neto

Guardia – Amostragem / Retrospectiva Parcial. 1979.

Antigos e modernos colecionadores / Bastidores da Arte no Brasil.

1979

Referência a Telê Porto Ancola Lopez. 1979

- Lygia Pape

Ivan, o terrível

Não foi encontrado o ano de produção. Ver catálogo da Mostra Expoprojeção

73.

- Mário Cravo Neto

Tabuleiro

Não foi encontrado o ano de produção. Ver catálogo da Mostra Expo-Projeção

73.

- Maurício Andrés Ribeiro

Lama. 1973

- Maurício Fridman

A Praça. 1974

Na Asa do Som. 1976

Blue Bird. 1976

Elegia. 1976

- J. Medeiros

Design / Designo. 1982 / 1985

- Letícia Parente

Dimensões. 1975

Eu Armário de Mim. 1975

O livro dos Recordes. 1976

- Paulo Bruscky

Ação Postal. 1975

Slide Poem/25. 1979/1980

- Paulo Fogaça

Bichomorto. 1973

Ferrofogo. 1973

Hieróglifos. 1973

Campo Cerrado. 1975

- Paulo Klein

Fiesta em OH! Linda. 1973

Cenas da Vida Brasileira. 1976

Sete Cidades Encantadas. 1977

- Regina Vater

Olho Tato. 1974

Medo. 1975

Fontes consultadas:

Catálogos:

Mostra Expoprojeção 73 (impresso. Acervo da autora)

Mostra Expoprojeção 73 (digital/on-line)

http://www.expoprojecao.com.br/pdf/expo_catalogo.pdf

Mostra "Audiovisuais". (MAM/SP/1973) Frederico Moraes (impresso. Acervo da autora)

Mostra Arte: novos meios/multimeios. Fundação Armando Álvares Penteado/SP/2010. (impresso. Acervo da autora)

Cartaz:

Mostra "Audiovisuais". Frederico Moraes. Fundação Cultural do Distrito Federal/DF/1975 (impresso. Acervo da autora)

- Moacir Laterza

Metalinguagem

Underground

73. Não foi encontrado o ano de produção. Ver catálogo da Mostra Expoprojeção

- **Sandra Maria Bianchi**

H(ERA)

73. Não foi encontrado o ano de produção. Ver catálogo da Mostra Expoprojeção

Ramalhete de Saudade

Fonte: Acervo da Cidade de Belo Horizonte

Referente ao VII Salão Nacional de Arte Contemporânea (BH)

AP.01.02.00-007

1975.11.30 – 1976.04.01

FD.0716

- **Neander de Oliveira**

Os descartáveis

73. Não foi encontrado o ano de produção. Ver catálogo da Mostra Expoprojeção

- **Jackson Seixas**

A Cartilha

Fonte: Acervo da Cidade de Belo Horizonte

Referente ao X Salão Nacional de Arte de Belo Horizonte (BH/MG/1979)

AP.01.02.00-008

DOC. N.º 1126

FD.0919

Não foi encontrado o ano de produção. Ver catálogo da Mostra Expoprojeção

73.