

Eduardo de Jesus, Alessandra Bergamaschi*

* **Eduardo de Jesus** (Belo Horizonte, 1967) atua como Professor no Departamento de Comunicação Social da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da UFMG, onde integra o Programa de Pós Graduação em Comunicação. Tem publicado textos, ensaios e organizado livros como "Walter Zanini" Vanguardas, desmaterialização, tecnologia na arte" (WMF Martins Fontes, 2018). Desenvolveu ainda curadorias como: Festival Internacional de Fotografia de Belo Horizonte (2013, 2015 e 2017), Esses espaços (Belo Horizonte, 2010), Densidade local (Cidade do México, 2008) e Festival Internacional de Arte Contemporânea - Videobrasil (2001 a 2013)
edujesus2010@gmail.com

Alessandra Bergamaschi: pesquisadora e realizadora, doutora em História da Arte pela PUC-Rio (2020). A sua pesquisa sobre a historicidade e as formas da imagem em movimento inclui a curadoria de programas de vídeo e a realização de três edições da mostra OLHO, com itinerâncias na Cinemateca Brasileira (SP), na Cinemateca do Mam (RJ), no Cineteatro São Luiz (Fortaleza) e no Teatrino de Palazzo Grassi (Veneza). Participou de mostras no Centro Cultural Hélio Oiticica (RJ), no Skanes Konstforening (Suécia), Doclisboa (Portugal), no Festival de Documentários É tudo verdade (RJ/SP), no Cine Iberê (Fundação Iberê Camargo, PA) e no Festival de Festival International d'Arts Multimedia, Urbains, CICV (França). Publicou nas revistas Ars (São Paulo), Revista Rosa, Aniki: Revista Portuguesa da Imagem em Movimento e Concinnitas.
alessandra@videobrasil.org.br

40 anos de Videobrasil. O arquivo em performance

Resumo A 22ª Bienal SESC_Videobrasil celebra em 2023 sua trajetória de 40 anos de atividade e tem o poema de Waly Salomão como inspiração: "A memória é uma ilha de edição". A exposição paralela (e mostra histórica) Videobrasil | Especial 40 anos é um arquivo vivo, um espaço de ativação, reverberação e possíveis mergulhos no acervo composto por mais de 2 mil obras. Uma rememoração que coloca as obras em uma série de novos diálogos e aproximações contemporâneas, em um processo performativo que deflagra novas camadas de sentido, nas frestas entre o presente e o tempo histórico. Vamos mostrar o processo de construção da exposição que tenta contar, em múltiplos eixos e cruzamentos, a história do Videobrasil. Para tanto colocamos em diálogo questões históricas e conceituais aproximando curadoria, design e pesquisa.

Palavras-chave: Arqueologia das mídias; imagem em movimento; Videobrasil; História da arte; Arquivo e conservação.

Videobrasil 40 Years Special. The Archive in Performance

Abstract *The 22nd SESC_Videobrasil Biennial celebrates its 40-year journey in 2023, drawing inspiration from Waly Salomão's poem: "Memory is a editing station." The parallel and historical exhibition Videobrasil | 40 Years Special is a living archive, a space of activation, reverberation, and potential immersions into a collection comprising over 2,000 works. This recollection places the artworks in a series of new dialogues and contemporary approximations, within a performative process that triggers new layers of meaning in the gaps between the present and historical time. We will showcase the exhibition's construction process, which attempts to narrate the history of Videobrasil through multiple axes and intersections. In doing so, we engage historical and conceptual questions, bringing together curation, design, and research.*

Keywords: *Media archaeology; moving image; Videobrasil; Art history; Archive and preservation*

40 años de Videobrasil. El archivo em performance

Resumen *En 2023, la 22ª Bienal SESC_Videobrasil celebra sus 40 años de trayectoria y se inspira en poema de Waly Salomão: "La memoria es una isla de edición". La exposición paralela (y muestra histórica) Videobrasil | Especial 40 Años es un archivo vivo, un espacio de activación, reverberación y posibles inmersiones en la colección compuesta por más de 2.000 obras. Una rememoración que sitúa las obras en una serie de nuevos diálogos y enfoques contemporáneos, en un proceso performativo que desencadena nuevas capas de significado, en los vacíos entre el tiempo presente y el histórico. Mostraremos el proceso de construcción de la exposición que intenta contar, en múltiples ejes e intersecciones, la historia de Videobrasil. Para ello, ponemos en diálogo cuestiones históricas y conceptuales, acercando la curaduría, el diseño y la investigación.*

Palabras clave: *Arqueología de los medios; imagen en movimiento; Videobrasil; Historia del Arte; archivo y conservación*

Todo arquivo é ao mesmo tempo instituidor e conservador, revolucionário e tradicional
Jacques Derrida, *Mal de Arquivo*

A mostra histórica Videobrasil-Especial 40 anos tem o arquivo de obras em vídeo da Associação Cultural Videobrasil como objeto que se constitui na ativação de múltiplos percursos de leitura pelo público. Ocupando uma parte da Biblioteca do Sesc 24 de Maio, a mostra traz um mapeamento organizado em linhas do tempo na 22ª Bienal Sesc_Videobrasil. O subtítulo da edição: *A memória é uma ilha de edição*, além de homenagear o poeta, letrista e artista múltiplo Waly Salomão, que marcou fortemente a trajetória do Videobrasil, abre e inspira o percurso curatorial.¹ O verso de Salomão sugere uma analogia entre a memória e as tecnologias do vídeo e do cinema, meios baseados no tempo que introduzem a duração no cerne da experiência estética.²

A mostra elabora uma releitura da história dos 40 anos do Videobrasil acatando o diálogo entre vídeo e poesia - imagem em movimento e palavra - como um importante eixo de estruturação. A forma fluida, mais aberta e profícua em significantes típica das relações entre imagem e palavra ecoa como um princípio de leitura do acervo que dispomos em um mapeamento gráfico das quatro décadas organizados em verbetes e imagens de obras que se abrem para múltiplas possibilidades de leitura. Ao longo dessa trajetória, o Videobrasil - como espaço de exibição e reflexão - nunca assumiu contornos estáveis e bem definidos, sempre em busca de, cada vez mais, tornar-se uma linha de força na experimentação com as imagens, no desenvolvimento de estratégias expositivas, ferramentas curatoriais e difusão de conteúdos.³ Uma inquietude que se assemelha ao modo como o vídeo e a imagem eletrônica ao longo de sua história assumiram a mutação, o dinamismo e a reinvenção como modo de operação de suas expressividades estéticas.

O acervo se constituiu, ao longo dos últimos 40 anos, seguindo essa vertente que enfatiza o traço mais experimental. Nele são conservadas mais de duas mil obras em vídeo - entre as que participaram das mostras competitivas dos festivais e mais uma série de aquisições, comissionamentos e doações. Integram também outras produções próprias do Videobrasil, como os documentários da Coleção de Autores⁴ e mais uma vasta documentação de performances, apresentações, debates e videojornais de cada uma das edições,⁵ materiais que nos servimos largamente na pesquisa e na exposição, como veremos mais adiante.

A partir de mergulhos em todos esses materiais, a exposição Videobrasil | Especial 40 anos pretende justamente dar corpo à essa qualidade experimental da trajetória do Festival, oferecendo ao público instrumentos de mobilização do olhar sobre urgências políticas e arqueologia das mídias, ativando constelações de obras em múltiplas relações com o tempo presente. A premissa que organiza a mostra é a concepção do acervo não como repositório linear de memórias, mas como instrumento dinâmico que pode

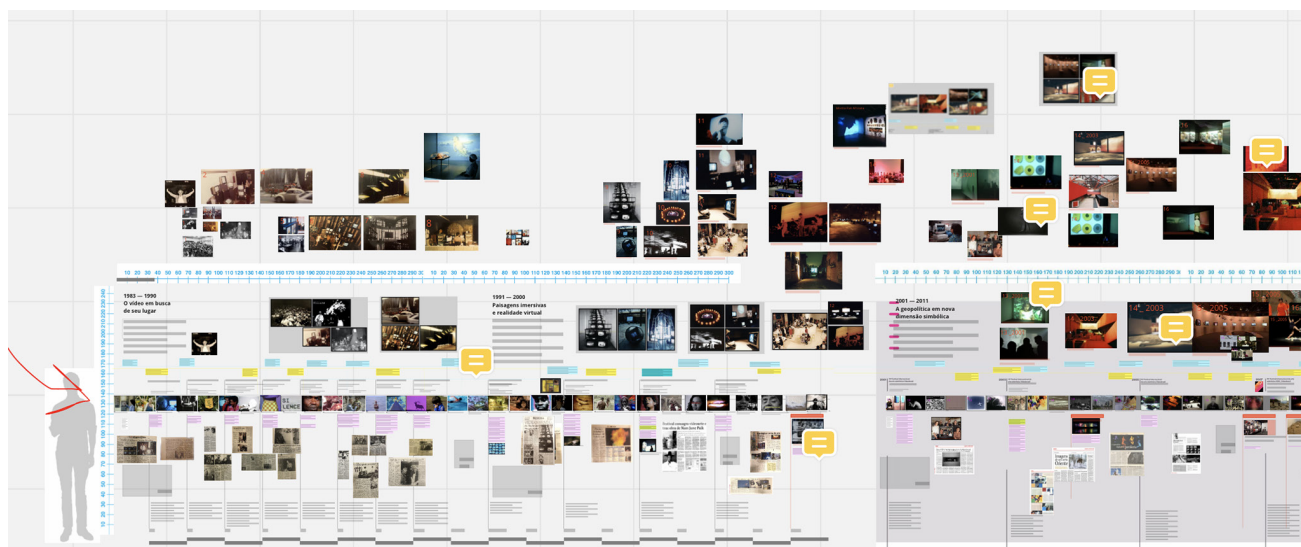
reverberar nas frestas entre o presente e o tempo histórico. Nesse sentido, é possível atribuir uma qualidade performática a esse grande arquivo, para que se torne instrumento dinâmico e generativo que pode ser ativado pelo público em relações intersubjetivas.⁶

Com isso, podemos tomar o acervo como um “tecno-arquivo” que necessita de atualizações e recodificações constantes para permanecer inteligível. Se, como nota Derrida (2001, p. 29), em todo arquivo “a estrutura técnica do arquivo arquivante determina também a estrutura do conteúdo arquivável”, nosso objeto oferece essa interessante torção metalinguística, pois é uma coleção que acompanha o desenvolvimento das tecnologias da imagem tanto em seus conteúdos e formas da linguagem quanto nas próprias técnicas de arquivamento e exibição.

Assim como a tecno-ciência, a ciência só pode consistir, em seu próprio movimento, em uma transformação de técnicas de arquivamento, de impressão, de inscrição, de reprodução, de formalização, de codificação e de tradução de marcas. (DERRIDA, 2001, p.26).

Print do trabalho em andamento no programa de colaboração visual “Miro”, com Júlia Contreiras (Design), Fábio Kawano e Régis Alves (acervo), Amanda Tavares e Horrana de Kássia (pesquisa).

Um dos objetivos da mostra é justamente revelar cruzamentos e choques entre as tecnologias – de captação, edição e reprodução de imagens e sons – das várias épocas e as codificações típicas da cultura impressa, para observarmos, tensões e diálogos entre as formas dessa história material da cultura, sejam elas imagens ou textos poéticos, críticos ou jornalísticos.



Uma coleção de vídeos na biblioteca

A mostra ocupa uma biblioteca, espaço simbólico que associamos à experiência imersiva da leitura e da pesquisa e que, em sua tradição, não é exatamente dominado pela visualidade. Uma aproximação entre a Galá-

xia Gutenberg, como Marshall McLuhan definia o universo linear e analítico introduzido pela revolução tipográfica no Século XV, e uma coleção que nasceu para preservar obras realizadas quase no começo da era eletrônica, que revolucionou a produção audiovisual a partir dos anos de 1960.⁷ O acervo do Videobrasil, de forma muito singular, inicia a ser construído nos anos 1980, durante um duplo processo de abertura: de um lado a abertura política no Brasil, com o fim da ditadura nos encaminhando para a retomada do regime democrático e de outro a abertura para uma comunicação globalizada. Foi a partir desse momento de efervescência cultural e experimentação com os novos meios eletrônicos que o encontro entre imagens e palavras nos sugeriu o mapeamento gráfico da trajetória do Videobrasil nas paredes da Biblioteca. Procuramos fixar as edições do Festival como pontos de ancoragem para permitirmos cruzamentos entre uma cronologia que organiza a trajetória linear de acontecimentos que definem as mudanças de formato ao longo do tempo, e uma cartografia mais complexa, que aponta para desdobramentos transversais, entre questões tecnológicas, políticas e estéticas.



Esquema gráfico da linha do tempo que organiza parte da exposição.

A cronologia foi dividida em torno de quatro períodos, tendo uma linha central composta por frames de obras que marcaram as 22 edições do Festival – que assume uma periodicidade bienal a partir de 1992. As imagens servem como disparadores para uma constelação de verbetes em torno de relações históricas, políticas, indagações e gêneros estéticos que, ao longo de quase meio século de experimentação e hibridação, mudaram de formas e de nomes. Articulamos os verbetes diferenciando-os cromaticamente. Uma linha azul sobre comentários “formais”, ligados a questões tecnológicas e de arqueologia das mídias, outra amarela de “conteúdo” – com questões políticas acionadas pelos contextos e subjetividades em jogo. Essa separação binária entre forma e conteúdo, mesmo que paradoxal, nos ajudou a tensionar as urgências que pareceram ser impulsionadas pelo campo tecnológico e outras que atravessam o campo da política.

Na parte superior das linhas do tempo, os painéis trazem imagens de arquivo sobre o modo como os espaços expositivos do Festival se desenvolveram partindo do formato mais tradicional do auditório para espaços híbridos que podem abarcar além das imagens em movimento, obras

em outros suportes, performances e programas públicos. Essa questão dos espaços fica bastante nítida na migração do Videobrasil do Teatro do MIS para o Sesc Pompéia, onde pode abraçar uma intensa experimentação, típica da época especialmente no campo das instalações imersivas, período que o Festival passa a focar na produção do Sul Global.

A partir de relações entre obras e pautas políticas, é possível acessar diferentes registros de informação e ferramentas de pesquisa. Somam-se a linha do tempo impressa nas paredes da biblioteca uma versão digital,⁸ um programa de vídeos organizado em curadorias temáticas e exposições comentadas de obras do acervo por artistas. Tudo isso expande os conteúdos, não se trata de apresentar uma organização de conteúdos distribuídos no espaço, mas pontos de entrada para mergulhos verticais, em “obras baseadas no tempo”. São quatorze programas com recortes temáticos que expandem os verbetes e podem ser consultadas na mesa da Videoteca O grande livro aberto do mundo; documentários produzidos nessa ocasião a partir de um recorte de registros, Videojornais e making off das exposições que trazem depoimentos de artistas, teóricos e público e a sequência de obras que compõem as linhas do tempo, exibida em uma mostra em quatro TV’s cubo.⁹

A organização cronológica colide aqui com outro tempo, definido por Boris Groys como “não produtivo, desperdiçado, não histórico, excedente – um tempo suspenso, para usar uma noção heideggeriana, o *stehende Zeit*” (GROYS, 2011, p.122). Mais adiante em seu texto, Groys define esse tempo como “aquele que não é completamente absorvido pelo processo histórico”, como o tempo em loop do trabalho circular de Sísifo. Um tempo indócil, que traz em seus excessos a evidência de que é impossível tudo ver. Recortes e passagens no tempo para conseguir ver algo do que é apresentado na mostra e no próprio acervo, espelhando a produção de vídeos que arquivamos e publicamos diariamente, que excedem exponencialmente as possibilidades de revê-los. Essa impossibilidade de apreender a totalidade é implícita em qualquer biblioteca, coleção ou acervo e a função dos sistemas de catalogação é justamente oferecer pontos de entrada para a edição e elaboração individual das memórias em atravessamento com as linhas do coletivo e do histórico. A curadoria da mostra Videobrasil-Especial 40 anos operou justo nesse lugar, numa fronteira entre os possíveis recortes, potências de encontro e ativação em torno de uma totalidade inapreensível de obras e informações. Talvez aqui a máxima de Waly ganhe ainda mais densidade, a memória é mesmo uma ilha de edição. De novo, trazendo Derrida, isso evoca alguma analogia entre as próteses técnicas e o nosso sistema perceptivo, enquanto filtros para uma experiência de rememoração:

O aparelho psíquico é um aparelho de percepção, de impressão, de registro, de distribuição tópica dos lugares de inscrição, de codificação, de recalque, de deslocamento, de condensação. (...) Um sistema ao mesmo tempo mnêmico e hipomnésico que Freud queria descrever como “bloco mágico” (DERRIDA, 2001, pp. 26-27).

Ou seja, qualquer local de conservação de um conteúdo arquivável passado, tanto a nossa memória, quanto alguma prótese técnica como o Bloco Mágico de cera que guarda apenas alguns traços - quase - ilegíveis de anotações passadas, ou as possibilidades - quase - ilimitadas de armazenamento de dados das máquinas, “tanto produz quanto registra o evento” (DERRIDA, 2001, p.29). Em razão disso, conclui o filósofo, os modos de arquivar a memória têm um papel político, pois são meios de informação que afetam as reiteraões, distorções e recalques que formam a nossa experiência da atualidade e da própria história. Essa digressão reforça a premissa não apenas da mostra, mas do Acervo Videobrasil de um modo geral, ou seja as possibilidades de um acervo ser performado e apropriado de maneiras intersubjetivas representam parte de seu potencial ético e político.¹⁰

Na Biblioteca um programa de vídeo inspirado na obra de Waly Salomão (1943-2003) tecendo relações entre vídeo, performance e literatura será exibido em uma grande tela LED marcando o espaço das relações entre imagem e palavra e homenageando o poeta tropicalista. A exposição dos fragmentos da “Biblioteca de grifos” do poeta segue a homenagem, trazendo as páginas dos livros da biblioteca pessoal de Waly Salomão com suas anotações, marcações e grafismos selecionados por Anna Dantes e Omar Salomão. Mais uma camada para a investigação sobre as possíveis edições da memória. Por fim, o espaço expositivo e suas múltiplas camadas serão ativadas por alguns dos protagonistas da trajetória em um ciclo de encontros no Acervo Comentado.

Periodização

Um dos primeiros gestos na constituição dos acessos ao acervo na mostra foi dividir a trajetória do Festival em períodos históricos. Para além de períodos de tempo mais regulares buscamos uma periodização mais aberta agrupando as edições do Festival em torno de questões constitutivas de seu desenvolvimento assim como dos cruzamentos com as perspectivas políticas, sociais, culturais e tecnológicas. Apresentamos a seguir a periodização da trajetória do Videobrasil junto a um exercício de um possível percurso de leitura que a relação entre as imagens, verbetes, programas de vídeos e documentos permitem.

As oito edições entre 1983 e 1990 foram agrupadas a partir do título “O vídeo em busca de seu lugar”. São as edições que surgem em um contexto político e midiático muito específico, no qual a televisão, central na cultura brasileira, marca uma geração que vê no vídeo a possibilidade de invadi-la e reinventá-la para revelar outras e novas visões do país. A abertura política e o processo de redemocratização do Brasil marcaram o período. O 1º Festival Foptica - MIS de Vídeo Brasil aconteceu entre 08 e a 14 de agosto de 1983 com o objetivo de criar um palco para as recentes produções em vídeo serem exibidas no Museu da Imagem e do Som, em São Paulo. O Festival foi acolhido com entusiasmo pelo público, por críticos como Gabriel Priolli e Arlindo Machado, e principalmente pelos realizadores de produções que oscilavam entre certa renovação das linguagens típicas da

televisão, as potências de experimentação do vídeo e um intenso processo de posicionamento político em relação a abertura política.



Imagens de acervo dos primeiros Festivais, no Museu da Imagem e do Som. Na linha de cima, à esquerda e no centro: o Teatro do MIS, 1º VB, 1983 | Linha de cima, à direita: Anti Cristo, performance de José Roberto Aguilar, no 4º VB, 1986 | Na linha de baixo à esquerda: performance Cavaleiro do Apocalipse, Otávio Donasci, 1º VB, 1983 | Na linha de baixo, imagem central: Nossa Senhora!, videoinstalação de Walter Silveira e Tadeu Jungle, TV Tudo, 2º VB, 1984 | Linha de baixo à esquerda: Miniestúdio do Primeiro Videojornal, 6º VB, 1988.
© Acervo Histórico Videobrasil.

Paradoxalmente, neste primeiro momento não existia um lugar para o vídeo experimental no Brasil, em vários sentidos: por falta de espaço de exibição nos canais da TV aberta, de fomento das emissoras e de ocasiões de debate público nos circuitos do cinema e das artes visuais. Em parte devido a isso, não existiam demarcações teóricas muito claras para o que estava sendo realizado. Se, por um lado, essa situação relegava a produção a um limbo de indefinição discursiva, por outro, como veremos, tensionava gêneros de fronteira, como o documentário e o videoclipe, expandindo de formas inéditas essas linguagens trazendo idiossincrasias locais e contrapontos em relação ao que estava sendo realizado em outros países.

Havia ainda um certo descompasso tecnológico, já que os primeiros sistemas portáteis de gravação de vídeo portapack começaram a ser comercializados no Brasil entre 1979 e 1980, uma década após a difusão comercial desses equipamentos nos Estados Unidos. Videocassetes e câmeras de uso doméstico chegam ao país e começam a se popularizar em 1982. Uma geração de jovens realizadores que se organizam em produtoras independentes, núcleos coletivos de experimentação audiovisual como a Olhar Eletrônico, a TV-TVDO e a TV Viva de Olinda se apropriam do novo meio e despontam no panorama nacional. A movimentação, justo na abertura política do Brasil, traz debates férteis sobre o processo de democratização na comunicação e na cultura, assim como questões de linguagem fortemente atravessadas pelas potências criativas permitidas pelo fácil manejo da imagem eletrônica e pelos primeiros embriões de conectividade.

Além de serem estimulados pelas urgências políticas e o contexto cultural, os realizadores brasileiros começaram então a tatear as possibili-

dades comunicativas e de linguagem introduzidas pela imagem eletrônica, como as novas câmeras portáteis, as produções televisivas e os canais de comunicação via satélites que conectam pontos distantes da Aldeia Global. Os circuitos de comunicação estavam sendo utilizados utopicamente por artistas como Nam June Paik em seus projetos experimentais de transmissão ao vivo via satélite como *Good Morning Mister Orwell*,¹¹ e, já nos anos 1960, por Stan VanDerBeek em experiências como como *The Gate Hill Movie-Drome* (1965), uma estrutura em dromo vazado atravessado por programas de conteúdo audiovisual variado, incluindo o que ele chamou de “toda a história visual do homem ocidental... dos egípcios até o presente”.¹²



Imagens de acervo dos Festivais da segunda década, no Sesc-Pompéia. À esquerda, versão brasileira de *TV-Budda*, vídeo-instalação, Nam June Paik e *Café Eletrônico*, 11^oVB, 1996 | À direita: *TV Moon*, instalação, Nam-June Paik, 11^oVB, 1996. © Acervo Histórico Videobrasil.

Nomeamos como “Paisagens imersivas e realidade virtual” o segundo período entre 1991 e 2000. Esse período nos contextos do Videobrasil foi marcado pelas grandes retrospectivas de artistas da videoarte internacional, como o próprio Nam June Paik e Bill Viola, marcando uma nítida filiação ao campo da arte e da história da videoarte internacional. Hoje podemos ver que ali elaborava-se logo no início do período uma passagem dos contextos e linguagens mais próximas da televisão para as conexões com o ambiente da arte. Nessa fase, o Videobrasil abraça a intensa experimentação da época no campo da imagem eletrônica e das instalações imersivas e segue sua vertente política abrindo-se para a produção ao Sul Global.

Sobre as instalações imersivas típicas do período, Bill Viola descreve a “percepção de campo”, experiência estética inaugurada pelas então recentes possibilidades de projeção em grande escala nos espaços da arte: “Pense em como você sente os eventos num sonho ou nas lembranças – através do que se costuma chamar o olho da mente. Uma percepção mais

ligada à consciência que à atenção momentânea”, afirmou Viola em Palestra no 9º Videobrasil, em 1992¹³. Pela primeira vez no Brasil para apresentar uma mostra retrospectiva de sua obra e seu trabalho mais recente no período The Passing (1991), Bill Viola desenvolveu obras com projeções em larga escala. Por outro lado, nas edições do Videobrasil desse período, o monitor cumpriu uma importante função escultórica em obras de forte conteúdo político: Escalator (9º Videobrasil) de Tina Keane questionava abismos entre classes e mobilidade social. Barbara Hamman inseriu o monitor em uma esfera, como uma “boia sobre o solo” em Nest fur Dachau, instalação sobre fuga e salvação do Holocausto.

As tecnologias de projeção e de edição de imagens digitais de 1990 estimularam hibridizações frutíferas nesse sentido, que foram exploradas no 10º Videobrasil em uma série de eventos performáticos. Santa Clara Poltergeist, de Fausto Fawcett, no qual sons e imagens contam a história de uma garota de programa em Copacabana. Poscatidevenum - Um Espetáculo de Música e Imagem, dos mineiros Eder Santos e Paulo Santos e No Sleep and a (Dead) Bird, do norte-americano Stephen Vitiello, traziam sons e transmissão de imagens pré-editadas ou geradas ao vivo, antecipando o VJ contemporâneo. O gênero toca o ápice na 12ª edição, com Bestiário Masculino-Feminino, happening de Carlos Nader e Waly Salomão na qual os participantes recebiam máscaras e adentravam a “morada eletrônica” do poeta Salomão que recitava poemas, entre inúmeras referências a festas populares e carnavalescas, ativados por imagens e músicos comandados por Davi Moraes e o iugoslavo Siba.

A popularização das câmeras portáteis de vídeo em formatos como o Hi-8 garantiam boa qualidade de imagem e facilidade de manuseio. Waly Salomão em “Pan Cinema Permanente” (Algarvias, 1996), poema dedicado a Carlos Nader (e também nome do documentário de Nader sobre Waly), se refere ao modo como essas novas câmeras permitiriam outras formas de visibilidade. “(...) Quando a sola se torna uma tela/ onde se exhibe e se cola/a vida do asfalto embaixo/ e em volta”. Waly captou como ninguém o modo como as novas formas de produzir imagens que emergiram iriam permitir revelar outras inflexões do cotidiano e da vida social.

O 10º Videobrasil trouxe um rico panorama de Poesia Audiovisual “de videopoemas em estado puro a obras que de alguma maneira trazem em si o poético; valorizaram-se os aspectos estéticos e formais, o domínio e a exploração das especificidades do vídeo como meio”, explicava o texto curatorial no catálogo do Festival. De fato, nomes representativos da história do Videobrasil dos anos 1990 engendram diálogos com a poesia que abrem novos caminhos de experimentação não narrativa.

O terceiro período, entre 2001 e 2011, marca a entrada no século XXI com os ataques ao World Trade Center em Nova York redimensionando as históricas tensões entre ocidente e oriente, redefinindo novos arranjos geopolíticos. O foco no Sul Global assume com isso ainda mais força ganhando contornos de uma resistência política que impulsiona a produção imagética para outros caminhos. Por outro lado, a popularização dos processos

digitais de produção de imagem abre novas possibilidades de composição formal. Os diálogos e passagens com a arte contemporânea tornam-se mais evidentes e a chegada das novas mídias (CD Rom e Web) sedimentam outras potências nas imagens em movimento abrindo-as para novas formas de experimentação visual e narrativa.

Desde a década de 1990 que as históricas aproximações entre as artes visuais e a imagem em movimento tornaram-se quase ubíquas no circuito da arte contemporânea. Nos contextos do Videobrasil é neste período que esse diálogo se solidifica ainda mais firmando o vídeo - com seus desdobramentos e distintas formas de inserção no espaço expositivo - como elemento central nos circuitos da arte contemporânea. A produção artística se desenvolve de forma mais fluida entre os suportes. As especificidades que outrora alimentavam certo debate conceitual, de natureza epistemológica, tornaram-se formas de passagem de um meio a outro, da textura do vídeo para a pintura, da performance para outras formas de documentação, formas que se expandem alargando as heranças da videoarte e do cinema experimental entre outras.

Depois de um primeiro momento de deslumbramento com as possibilidades da interatividade, as produções começaram a ganhar esquemas conceituais e visuais mais densos tirando partido de outras características dos novos meios. Emergem dessas experimentações articulações da linguagem audiovisual ligada aos processos de interação, antecipando de alguma forma o que passamos a experimentar com a popularização das redes wireless e dos smartphones. Obras como *It hurts me any minute*, estruturada em torno do passar do tempo, contado pelo relógio do computador, e *Central City by Stanza*, construída de forma mais gráfica, abriram caminhos para as novas formulações estéticas com uso dos novos meios.

Se num primeiro momento a imagem digital se colocava em diálogo com a computação gráfica, a imagem sintética, pouco a pouco, ganhou novas ferramentas de gravação e montagem de imagens em movimento ligadas ao digital que trouxeram outras possibilidades para as imagens. As edições e intervenções frame a frame e as sobreposições de toda ordem, entre outros procedimentos na imagem, abriram outras vertentes de criação que assimilaram um vocabulário vindo das heranças da videoarte dos pioneiros como Paik, somadas a outros léxicos como o cinema experimental. Com isso, as imagens em vídeo com sua composição repleta de efeitos e alterações formais, cheia de ruídos e aliterações, aos poucos, acaba influenciando todo o sistema imagético-midiático que, de alguma forma, cooptou as proposições estéticas, mas as esvaziou da potência de sua radical conceitual e política. Ao mesmo tempo emergem algumas obras que reposicionam as dimensões estéticas e formais da imagem retomando gestos mais concisos, estruturas mais diretas e imagens praticamente sem uso de efeitos e processamentos, quase como uma herança do cinema estrutural que retorna. Emergem ainda inúmeras tensões históricas em torno de questões identitárias, tolerância religiosa e terrorismo junto a atravessamentos contemporâneos que geraram um cenário político complexo que reverberou na produção artística.



Imagens de acervo dos Festivais da terceira década. Beirut Caoutchouc, Marwan Rechmaoui, instalação, 2003, 14º VB, Sesc Pompéia | Play Gallery, 2005, 15º VB, Sesc Pompéia | Bare Life Study #1, Coco Fusco, performance, 2005, Sesc Pompéia | 15º VB. © Isabella Matheus.

A cultura afrodiaspórica e todas as complexas formas de resistência desenvolvidas ao longo do tempo permitiram distintos processos de inserção na construção da cultura brasileira. Sempre um desafio abordar essa imensa herança colocando-a em contato com as práticas e experiências visuais e políticas contemporâneas, sem tirar o sentido e a força de sua ancestralidade. Em *Nas mãos do Epó* Ayrsson Heráclityo, em plano fechado, mostra mãos que afundam em azeite de Dendê, associando suas simbologias a gestos e reverências. Caetano Dias em *Canto doce* pequeno labirinto aciona o imaginário do Brasil Colônia e marca um tensionamento entre passado e presente na intervenção realizada em Salvador, em antigo ponto de escoamento da produção de açúcar da Bahia, hoje uma das principais vias férreas de acesso ao subúrbio. “Construído e consumido na interação com o público passante, o efêmero labirinto de açúcar fundido rompe com o cotidiano do transporte público possibilitando uma inesperada deriva poética aos passantes”. O açúcar e os inúmeros encontros e fluxos que atravessam passado e presente.

A última década abarcou quatro edições do festival realizadas entre 2012 e 2019. O período foi marcado pela instabilidade política posterior às jornadas de junho de 2013, aos megaeventos como a Copa do Mundo e os jogos olímpicos, o Impeachment da Presidenta Dilma Rousseff seguido por uma guinada conservadora e a pandemia de COVID-19. Em um mundo atravessado por momentos distópicos, entre a insegurança sobre a realidade aumentada pelas novas tecnologias, a vigilância extrema do Big Data e as recentes urgências de conexão, o Videobrasil abre novos espaços e plataformas de experimentação. Nessa fase, a arte contemporânea se afirma como disparadora de reflexões e encontros entre artistas e Instituições do Sul Global. O festival assume um caráter de Bienal e abre uma série de exposições realizadas no Galpão VB. O vídeo e as telas, hoje próteses para muitas camadas de nossa experiência, voltam como repositório e ilha de edição das memórias dessa trajetória.

Em *Imagem movimento* Gilles Deleuze argumenta que, na era das imagens técnicas, a relação entre as imagens se torna tão importante quanto as próprias imagens em si. O tema não perde atualidade nas reflexões políticas e poéticas do último período, pois abre a possibilidade de explorar frestas e revisões históricas. Em *Unforgettable Memory* Liu Wei interroga as novas gerações sobre uma das fotografias jornalísticas mais icônicas do século XX: um homem que enfrenta sozinho uma fileira de tanques de guer-

ra na praça da Paz Celestial, em Pequim, durante as manifestações populares pacíficas de 1989 que acabaram no notório massacre.

As diversas tecnologias de comunicação em seus muitos cruzamentos e desdobramentos fazem emergir importantes representações virtuais do mundo. Essas formas de representação do real viabilizadas pelas forças do digital não demoraram a alcançar o documentário. Em *As Aventuras de Paulo Bruscky*, Gabriel Mascaro mostra seu encontro com o artista recifense no *Second Life*. Novos impulsos para as históricas tensões típicas do documentário nas relações com o real, mas agora articulados em uma crítica ácida e muito bem humorada típica da produção poética de Bruscky.

Outro ponto de partida que caracteriza muitas obras relevantes desta fase é a reflexão sobre as construções do espaço em paisagens cinematográficas que convocam reflexões políticas e poéticas. A possibilidade de capturar a vastidão da paisagem em alta definição aparece por exemplo em *Escenários II*, de Maya Watanabe, no qual somos espectadores de um panorama de 360 em um deserto do Peru, epicentro de memórias pessoais e coletivas. Guerras e conflitos pela terra são tematizados em obras deste período que, de novo, têm como foco de interesse a possibilidade de dar contornos subjetivos ao espaço e a contextos geopolíticos de fronteira. Isso aparece em *Mundial*, elaboração do gênero road movie do libanês Roy Dib, e retornará em *Lines of divergence*, de Ximena Garrido-Lecca, filmes ambientados em desertos muito distantes. O primeiro é um registro documental da viagem de um casal gay que atravessa territórios ocupados do Líbano, para chegar na Palestina. O segundo documenta linhas de demarcação em giz traçadas por comunidades agrícolas andinas.

O limiar entre documentário e ficção é território fértil para a rememoração – ou seja – para elaboração de memórias traumáticas, que exigem reparação. Em *Journey to a Land Otherwise Known*, Laura Huertas Millán evoca as origens violentas do Novo Mundo no ambiente artificial da Estufa Tropical de Lille (FR). Em *Brisas*, de Enrique Ramirez, a câmera acompanha em um único plano sequência a caminhada de uma personagem até chegar ao palácio governamental La Moneda, palco do golpe que derrubou e matou o presidente chileno Salvador Allende, em 1973. Em off, o artista evoca memórias históricas e de sua infância. Em *L'Arbre D'Oublier* (2013) Paulo Nazareth registra em preto e branco com um enquadramento fixo, uma cena em Ouidah, um dos maiores portos de tráfico negreiro da África. A câmera registra o artista dando 437 voltas em torno da Árvore do Esquecimento. A ação marca a memória trágica das 7 voltas rituais que os escravizados tinham que dar em torno dessa árvore para esquecer seu passado, antes de embarcar para o Novo Continente.

O cinema ao vivo ganha espaço no 20º Videobrasil com *LUTA CA CABA INDA*, de Filipa César: “A luta não acabou”, uma conversa com o cineasta Sana N’Hada, da Guiné Bissau, durante a projeção de alguns de seus filmes. Trata-se de películas digitalizadas produzidas no contexto do movimento de libertação nas décadas 1960 e 1970 e conservadas no acervo do Instituto Nacional do Cinema e Audiovisual do país.



Imagens de acervo dos Festivais da quarta década. À direita, na ordem: Sua fogueira cósmica, Olafur Eliasson, instalação, 2012, 17º VB, Sesc Pompéia | Ação educativa, 2012, 17º VB, Sesc Belenzinho | Toga, Marcellvs L, vídeo, 2012, 17º VB | Vista da exposição, 2012, 17º VB, Sesc Belenzinho | The End of Time, vídeo, Akram Zaatari (esquerda), El Éxodo de los Olvidados, vídeo, Charly Nijensohn (direita), 2014, 18º VB | 30 anos Videobrasil, videowall, 2014, 18º VB, Sesc Pompéia. © Everton Ballardín

Estes quatro períodos da trajetória do Videobrasil tentam criar um contexto histórico e imagético na mostra Videobrasil-Especial 40 anos com um conjunto de estratégias expositivas ligadas a uma linha do tempo que se abre de forma mais fluida para as obras que compõem o acervo. Pensando na memória, como uma ilha de edição, tal qual nos ensinou Waly Salomão, preparamos percursos e formas de aproximação com as obras, documentos e imagens do Acervo do Videobrasil abertas o suficiente para serem editadas por cada um dos visitantes em um arquivo que se performa com os gestos que o percorrem e o reconhecem.

- 1 Primeiro verso do poema "Carta aberta a John Ashbery", in: Algaravias. Câmaras de Eco, 1996.
- 2 "A duração se transformou em uma das categorias decisivas da arte a partir da segunda metade do século XX. A sua formação como um termo conceitual importante no discurso crítico teve lugar, sobretudo, a partir do final dos anos 1960, quando a noção começou a lentamente a se disseminar em uma variedade de campos artísticos diferentes, em uma difusão que parecia transgredir as separações entre meios, procedimentos e tradições artísticas distintos." In CALLOU, Hermano. A forma da duração. O cinema experimental estadunidense nos anos 1960, 2020, p.10.
- 3 Ao longo do tempo, os modos de exibir a imagem em movimento nos espaços expositivos sempre desafiou o campo curatorial. As passagens entre o cubo branco da arte e a caixa preta das salas de cinema parecem abrir uma criativa gradação com diversos modos de exibição entre os dois extremos.
- 4 Mais informações em: <https://site.videobrasil.org.br/vca>
- 5 Iniciando na 6ª edição do Videobrasil em 1988, o vídeo jornal era uma espécie de apresentação do festival em formato de jornalismo televisivo que assumiu diversas formas ao longo do tempo passando desde um típico telejornal até uma radical experimentação com as imagens e informações de cada uma das edições, tornando-se assim um registro importante daquelas edições.
- 6 O conceito de performance de arquivo, ou arquivo em performance é introduzido por Simone Osthoff in *Performing the Archive*, 2009. A autora se debruça sobre a produção de artistas e teóricos contemporâneos que trabalham a partir da ideia de ativação de acervos e coleções.
- 7 Cfr. MCLUHAN, A galáxia de Gutenberg, 1972.
- 8 Disponível a partir de outubro de 2023.
- 9 "Nado no grande livro aberto do mundo" é o último verso do poema "Orfeu do Roncador", de Waly Salomão, publicado in *Babilaques: alguns cristais clivados*, 2007.
- 10 Nos referimos aqui à noção de Vilém Flusser de "intersubjetividade" como categoria fundamental para sair dos trilhos de práticas e pensamentos viciados, na geração de relações complexas entre palavras e imagens, performance e documentação. Cfr. FLUSSER, Língua e realidade, 2007.
- 11 Paik explorava as tecnologias que permitiam as transmissões globais instantâneas da CNN transmitindo imagens em vídeo ao vivo por satélite de Nova York para Paris, Alemanha e Coréia do Sul - alcançando 25 milhões de telespectadores em todo o mundo. In *Signals. How video transformed the World*, 2023, p. 95.
- 12 Movie-Drome era concebido como um nó em uma rede mundial servida por um "intercâmbio de artistas". "O conceito mais importante desta máquina de experiência", escreveu ele, "é tornar o público mundial autoconsciente de si mesmo, o que eu acho que é um passo essencial para o estabelecimento de uma coexistência pacífica." *Ibid.* p.42.
- 13 Mais informações em: <https://site.videobrasil.org.br/festival/arquivo/festival/programa/1402105>

Bibliografia

CALLOU, Hermano. **A forma da duração. O cinema experimental estadunidense nos anos 1960**. Tese (Doutorado em Comunicação e Cultura) – Escola de Comunicação, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2020.

DERRIDA, Jacques. **Mal de arquivo. Uma impressão freudiana**. Rio de Janeiro: Editora Relume, 2001.

FLUSSER, Vilém. **Língua e realidade**. São Paulo: Annablume, 2007.

GROYS, Boris. Camaradas do Tempo. Caderno SESC VideoBrasil, São Paulo, v. 6, 2010, pp. 119-127.

MCLUHAN, Marshall. **A galáxia de Gutenberg: a formação do homem tipográfico**. São Paulo: Editora Nacional, Editora da USP, 1972.

OSTHOFF, Simone. **Performing the Archive: The Transformation of the Archive in Contemporary Art from Repository of Documents to Art Medium**. Pennsylvania State University: Atropos Press, 2009.

SALOMÃO, Waly. **Algaravias. Câmaras de Eco**. São Paulo: Editora 34, 1996.

SALOMÃO, Waly. **Babilaques: alguns cristais clivados**. Rio de Janeiro: Contra Capa e Oi Futuro, 2007.

Signals. **How video transformed the World**, Nova York: MoMa, 2023. Catálogo de exposição.

Recebido: 01 de agosto de 2023

Aprovado: 16 de agosto de 2023