



PRODUÇÃO DE AUDIOVISUAIS BRASILEIROS DA DÉCADA DE 1970: NOTAS PRELIMINARES

BRAZILIAN AUDIOVISUAL PRODUCTION OF THE 1970S: PRELIMINARY NOTES

Rosane Andrade de Carvalho

Faculdade de Artes Visuais/UFG, Brasil
rosanedecarvalho@gmail.com

Resumo

Este texto apresenta as proposições iniciais da minha pesquisa de doutoramento que tem como objeto a produção de audiovisuais com diapositivos na arte brasileira da década de 1970. Investigo a constituição do audiovisual com diapositivos como novo meio de produção e expressão artística e a sua inserção no contexto das discussões acerca do uso das novas tecnologias denominadas de novos meios. Para tanto, apresentarei um panorama sucinto dessa produção no período investigado e seu contexto de realização, bem como as obras *Matadouro* de Beatriz Dantas e Paulo Lemos, *Bichomorto* e *Hieróglifos* de Paulo Fogaça.

Palavras-chave: audiovisual brasileiro; diapositivo; década de 1970.

Abstract

This text presents the initial propositions of my doctoral research whose object is the production of audiovisuals with slides in the Brazilian art of the decade of 1970. I investigate the constitution of the audiovisual with slides as a new means of production and artistic expression and its insertion in the context discussions about the use of new technologies called new media. To do so, I will present a succinct overview of this production in the period investigated and its context of accomplishment, as well as the works *Slaughterhouse* of Beatriz Dantas and Paulo Lemos, *Bichomorto* and *Hieroglyphs* of Paulo Fogaça.

Keywords: brazilian audiovisual; slide; 1970s.

A produção artística brasileira da década de 1970 revela o desejo dos artistas de repontencializar as dimensões estéticas, éticas e políticas vigentes na década anterior. A arte dos anos 1960 no Brasil, em especial pós implantação do regime militar, constituiu-se entre uma atitude experimental e uma preocupação de cunho ideológico. Uma produção que, devido ao clima castrador, se fez, muitas vezes, através de metáforas, indicações indiretas de um estado de coisas. Os artistas tensionaram a relação entre estética e política propondo novos campos de ação, espaços alternativos de produção e circulação de arte e uma nova relação do público com a mesma. O público passou a ser requisitado para atuar no interior das proposições, para que fosse além da contemplação e acompanhasse o problema formulado, ou seja que se tornasse um participante. Nesse sentido, a relação ou fruição puramente ótica do público com a obra passou a se constituir no campo da reflexão, excedendo, por consequência o campo da pura visualidade.

Tais ações extrapolaram a década e ganharam força na década de 1970 agregando outras atitudes, processos e reflexões no campo da criação artística.

As divisões por décadas ocorrem por razões muitas vezes didáticas, em outras palavras, a mudança de uma década à outra não se traduz, necessariamente, em rompimentos e transformações radicais de eventos e ações na mesma medida de tal virada. Por outro lado, é possível apontar alguns traços herdados da década anterior que balizaram a produção artística brasileira dos anos de 1970. Assim, a seguir faço uma breve passagem pelos anos 1970 a fim de pontuar algumas questões que são relevantes para se pensar a produção de audiovisuais no Brasil, que é foco deste artigo.

Panorama geral da década de 1970 no Brasil

Os anos 1970 foi um período imerso em um contexto sociopolítico marcado por ações coercitivas advindas do governo ditatorial implantado no país. Uma década que agrupou repressão, tortura, transgressão, exílio, luta armada, efervescência e vazão cultural, desbunde, patrulha ideológica, contracultura, indústria cultural dentre outros aspectos. Inscritos nessa realidade conflituosa, artistas brasileiros direcionaram seus gestos para propostas conceituais intensificando o deslocamento dos circuitos tradicionais da arte através das mídias que estavam disponíveis naquele período. A arte postal é exemplar desse passo, uma arte de circulação via correios que possibilitou o compartilhamento de proposições de diferentes partes do mundo. Além disso, o uso de uma diversidade de meios tecnológicos como a fotografia, o vídeo, o super-8, filmes de 16mm e 35mm, o audiovisual com diapositivos, o xerox, off-set e o computador, integraram e caracterizaram a produção artística daquele período. Conforme Zanini (2010), as indagações sobre a imagem e sua relação com as novas mídias ganharam amplitude, tornando característica fundamental da arte dos anos de 1970.

Diante disso, podemos afirmar que, um ponto de equivalência entre as produções desse período pode ser notado no experimentalismo, sendo este visto como uma forma alternativa, senão marginal e transgressiva, de atuação do artista diante de uma realidade castradora. Assim, a subversão e também a transgressão foram condições básicas para existência da prática artística no interior de um sistema de arte vinculado a tradição e às questões mercadológicas que, em certa medida, funcionava como dispositivo de controle da criação.

Enfim, “‘Experimentar o experimental’ [...] indica o solo em que se dá o profundo diálogo entre esses códigos inéditos, marcados pela disparidade de temas, técnicas e materiais, trazendo na própria externalidade da linguagem sua produção de sentido” (FERREIRA, 2009, p.25).

É nesse contexto de experimentações, transgressões e subversões de processos, práticas e ações que o interesse pelos meios tecnológicos de captação, (re)produção e exibição de imagens como, a fotografia, o audiovisual com diapositivos, os filmes super 8 e 16mm, a



videoarte e outras ganhou potência. Destaco alguns eventos e espaços que foram fundamentais para a reunião, disseminação e propulsão das experimentações, em especial com as novas tecnologias como a Expoprojeção (1973)¹, que ocorreu na sede do GRIFE – Grupo de Realizadores Independentes de Filmes Experimentais, sendo a primeira mostra no país a reunir trabalhos em Super-8 e 16mm, audiovisuais e pesquisas com som, organizada pela historiadora e crítica de arte Aracy Amaral; *Prospectiva 74* (1974), *Poéticas Visuais* (1977), organizadas por Walter Zanini e Júlio Plaza e, ainda as edições da *Jovem Arte Contemporânea – JAC*, também organizadas por Zanini, ocorridas entre 1967 e 1974, sendo que todos esses eventos organizados por Zanini foram realizados no Museu de Arte Contemporânea de São Paulo (MAC/USP).

Portanto, no decorrer da década o MAC/USP constituiu em um dos principais aglutinadores, catalisadores e disseminadores das proposições de cunho experimental, transformando-se em um grande laboratório para investigações de diferentes naturezas, incluindo o vídeo. Embora o vídeo fosse um dos meios em ascensão e representante legítimo das práticas experimentais, o acesso a aparelhagem, sobretudo a de edição, era bastante restrito aos artistas brasileiros. E, Zanini a frente do MAC/USP teve papel crucial no acesso ao equipamento e, consequentemente incentivo à produção e disseminação da mesma.

Enquanto que, no Rio de Janeiro o Museu de Arte Moderna (MAM/RJ) desempenhava papel semelhante, tendo o crítico, historiador e professor Frederico Moraes a frente. Moraes coordenou os cursos oferecidos pelo MAM e foi responsável pela reestruturação da grade de ensino dos mesmos. Para Moraes (1973 *apud* LOPES, 2013, p.27-28):

O museu de arte é um programador de atividades que se podem estender por toda cidade, e o ensino de arte não se fundamenta mais no aprendizado de técnicas específicas que envelhecem rapidamente. A noção de ateliê amplia-se, passando a ser qualquer lugar da cidade onde estiverem reunidos professores e alunos, e a técnica a ser desenvolvida na realização dos trabalhos é aquela adequada aos materiais e locais disponíveis no momento.

Impulsionado pelas mudanças nos cursos do MAM/RJ, em 1975 criou a *Área Experimental* no MAM/RJ juntamente com Cildo Meirelles, Luiz Alphonsus e Guilherme Vaz, espaço que aglutinou um conjunto de artistas cujas obras esgarçaram os parâmetros tradicionais do fazer artístico, em seus diferentes aspectos, como suportes, materiais, meios e os discursos assumidos por eles. Apesar da repressão, a *Área Experimental* existiu como espaço de resistência aos circuitos tradicionais e mercadológicos de arte do período, acolheu e favoreceu proposições de fraco cunho experimental, contudo sua duração foi curta, em 1978 encerrou suas atividades.

¹ A Expoprojeção 73 foi reeditada em 2013 constituindo o projeto EXPOPROJEÇÃO 1973-2013, sob a curadoria de Aracy Amaral e Roberto Moreira Cruz nos espaços do SESC/SP. Ver: http://www.expoprojecao.com.br/_pdf/expo_catalogo.pdf.



Tanto o MAC/USP em São Paulo, como o MAM no Rio de Janeiro foram nos anos 1970 o que Mário Pedrosa (1960, p.295) comentara em um de seus artigos em 1960², “casa de experiências. [...] um paralaboratório. É dentro dele que se pode compreender o que se chama arte experimental, de invenção.”

Audiovisuais com diapositivos

A produção de audiovisuais com diapositivos dos anos de 1970 realizada por artistas brasileiros é pouco explorada pela historiografia da arte. Boa parte dessa produção encontra-se em acervos particulares, ou seja, fora dos espaços institucionais o que torna ainda mais difícil o acesso e, conseqüentemente a visibilidade da mesma. As JACs e a Expoprojeção 73, eventos já citados neste artigo, demarcam raros momentos nos quais parte dessa produção esteve ao alcance do público e exposta à revisão crítica. Portanto, ainda hoje quando falamos da produção artística da década de 1970, raramente encontramos referências específicas aos audiovisuais com diapositivos.

Apesar da proposição *Cosmococa – Programa in progress* (figura 04) de Hélio Oiticica e Neville D’Almeida, realizada em 1973 quando ambos viviam em Nova Iorque, fazer uso do sistema de projeção de diapositivos sincronizados, o mesmo não é mencionado, pois os *Blocos Experimentos in Cosmococa* são vistos como ambientes, instalações nos quais o público interage com os objetos e imagens que lhes são apresentados. Em seus escritos Oiticica afirma o diálogo que estabelece entre as artes visuais e o cinema, sua intenção de criar uma nova linguagem a partir da “fragmentação do cinetismo”³, logo, as imagens projetadas primavam pela não-narração e a não linearidade.

Em *Cosmococas*, as imagens projetadas são registros de outras imagens advindas de capas de discos e revistas de descrevem o universo da cultura de massa, pop dos anos 1970. Assim sendo, as imagens atuam como elemento essencial da proposição e se apresentam através do sistema de projeção de diapositivos em sincronia com sons.

² Refiro-me ao texto *Arte experimental e museus* texto originalmente publicado no *Jornal do Brasil* em 16 de dezembro de 1960, in: Arantes, 1995, p.295

³ Projeto H.O. Tombo 0301.72. In: <http://www.heliooiticica.org.br/home/home.php>. Acesso em: 15.ago.2018.





Figura 01: Hélio Oiticica e Neville D'Almeida. *Cosmococa 5 Hendrix War*. 1973.

Foto: Eduardo Eckenfels. Fonte: <http://www.inhotim.org.br/en/inhotim/arte-contemporanea/obras/cosmococa-5-hendrix-war/>

Audiovisuais com diapositivos consiste em um sistema de projeção de imagens fixas (diapositivos) sincronizadas a sons – música, ruído, narração etc. – gravados em fita cassete, também denominado de diaporama, termo de origem francesa. O diapositivo quando projetado rememora os efeitos da lanterna mágica do século XVII. Esta era um aparelho para projeção de imagens sobre vidro pintados em cores translúcidas com uma fonte luminosa, que nos primeiros modelos podia ser uma vela ou um candeeiro a petróleo.

Nos audiovisuais as imagens se sobrepõem, se transformam, se fundem ou surgem de forma simultânea variando conforme a intenção de seu criador. A fragmentação e descontinuidade provocada pelas imagens fixas são passíveis de serem projetadas em diferentes formatos extrapolando qualquer delimitação espacial. Sua estrutura aberta, flexível, uma vez que os diapositivos podem ser alterados, apresentou ao artista diferentes possibilidades de constituição e exibição de seus trabalhos.

É válido dizer que, esse sistema, até a década de 1970, era utilizado no Brasil basicamente de forma didática em aulas, palestras, exposições temáticas, propagandas etc., além de servir a propósitos de arquivamento de imagens.

Alguns realizadores brasileiros

Apesar de Frederico Moraes não ser foco deste artigo, destaco sua importância como precursor e um dos maiores realizadores de audiovisuais e incentivador dessa produção, em especial em solo carioca. Numa época na qual o país passava por momentos de retração das liberdades individuais e de censura às artes decorrente da situação política, Moraes vislumbrou uma arte que foi por ele denominada de “contra-arte” ou “arte de guerrilha”, isto é, uma arte crítica e contestadora da realidade circundante. Para o crítico (MORAIS, 1975, *apud* FREITAS, 2013, p.15), o artista tornou-se “uma espécie de guerrilheiro”; “a arte, uma forma de emboscada”; e o espectador converteu-se em vítima, pois sentindo-se acuado, viu-se obrigado “a aguçar e ativar



seus sentidos”. Nessa linha de pensamento, inaugurou a “nova crítica”, na qual o crítico passa ter uma atitude mais efetiva, atuante propondo novas possibilidades de criação e ação. É o crítico-criador, que ocupando o ofício de artista exerce sua crítica.

A concretização dessa “nova crítica” ocorreu através da produção de audiovisuais como comentários críticos acerca da produção de alguns artistas, a exemplo de *Memória da paisagem* e *O pão e o sangue de cada um*, audiovisuais realizados em 1970. Morais assim descreve *Memória da paisagem*:

Nele, confrontei as imagens (slides) dos trabalhos apresentados pelos artistas paulistanos José Resende, Luiz Baravelli, Carlos Farjado e Frederico Nasser, no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, com as imagens de canteiros de obras da cidade, chamando atenção do espectador para o que denominei ‘arqueologia do urbano’. Pois, na cidade, a paisagem é precária, está sempre em modificação. Ao mesmo tempo, as imagens eram complementadas com uma espécie de memória sonora da cidade: sons de bate-estacas, oficinas, sinos, águas (...). (MORAIS, 1973 *apud* FERREIRA, 2006, p.391-394).

Esses dois audiovisuais demarcaram a inserção do audiovisual em um salão de arte⁴ como mais um novo meio de realização artística em solo brasileiro, segundo Morais. Contudo, foi com *Cantares*, 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” (1973b *apud* FERREIRA, 2006, p.392).

Matadouro (figura 01) de Beatriz Dantas e Paulo Lemos e *Bichomorto* (figura 02) e Hieróglifos (figura 03) de Paulo Fogaça são trabalhos que reafirmam o interesse dos artistas pelo audiovisual enquanto novo meio de expressão poética e crítica. Os mesmos apresentam um forte diálogo com o contexto social e político da década de 1970, porém em chave metafórica.

Em *Matadouro* (1973) Dantas e Lemos estabelecem uma espécie de narrativa do processo de abatimento do gado na qual as imagens vão do boi confinado ao seu total retalhamento expondo a caraça do animal. A trilha sonora que acompanha as imagens é uma mescla de viola e violão sertanejo. É 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 - o vermelho do sangue, da violência, da tortura.

⁴ II Salão Nacional de Arte organizado pelo crítico Márcio Sampaio e realizado no Museu de Arte de Belo Horizonte, Minas Gerais.

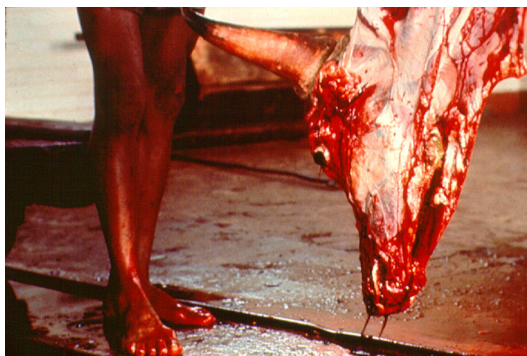


Figura 02: Beatriz Dantas e Paulo Lemos. *Matadouro*. 94 diapositivos. 19min. 1973.
Fonte: Catálogo Expoprojeção 73-2003.

Em *Bichomorto*, Paulo Fogaça transita entre o campo e a cidade registrando imagens de animais mortos às margens da estrada. Sobre as imagens dos corpos dilacerados o artista interfere com machas gráficas avermelhadas. Assim como em *Matadouro*, em *Bichomorto* o vermelho assume caráter simbólico, sobretudo se pensado naqueles anos marcados pela restrição da liberdade de expressão. Paulo Fogaça associa aos diapositivos o som do ambiente externo, da cidade e da estrada, são buzinas, freadas, enfim, uma espécie de caos sonoro que potencializa a ideia da violência que pairava sobre todo o território brasileiro naqueles tempos de perseguição, censura, tortura e morte.



Figura 03: Paulo Fogaça. *Bichomorto*. 80 diapositivos. 3 minutos. 1973.
Fonte: acervo do artista

Em *Hieróglifos* (1973) Fogaça explorou ao limite a capacidade plástica e discursiva da imagem do arame farpado. Em tempos de domínio da força militar, a funcionalidade original do objeto (arame farpado) é destacada a partir das características físicas do mesmo – objeto cortante, que serve ao confinamento tanto de animais como de pessoas. O audiovisual é construído a partir de imagens fotográficas do arame farpado em diferentes configurações entremeadas as páginas de jornal e de desenhos do corpo humano retirados de manuais de anatomia. Aquele corpo com suas indicações anatômicas carrega indicações daquele(s) corpo(s) que foram vitimados pela tortura e arbitrariedades do poder militar. A ideia é reforçada pela narração contínua da palavra “não” que acompanha as imagens, constituindo uma espécie de recusa absoluta de algo ou estado de coisas.

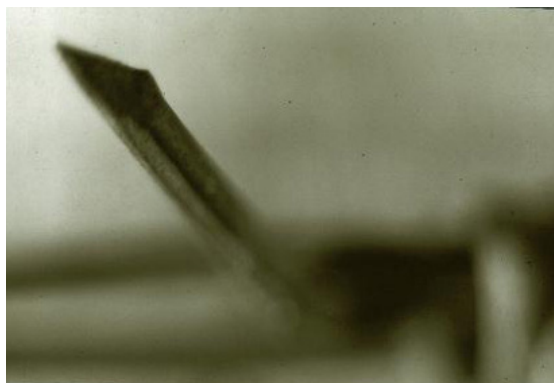


Figura 04: Paulo Fogaça. *Hieróglifos*. 77 diapositivos. 2 minutos. 1973.

Fonte: acervo do artista

Os audiovisuais acima citados podem ser vistos dos termos de André Parente ao comentar os dois trabalhos de Fogaça, *Bichomorto* e *Hieróglifos*. Diz Parente (2015, p.16):

Estes dois trabalhos possuem um requinte visual poético e experimentalista de rara beleza na produção audiovisual. Ambos apontam para a questão do insuportável: viver sob um regime ditatorial, fascista era análogo a ter um arame farpado amarrado ao corpo com um dispositivo de tortura. As estratégias de montagem das sequências de *slides*, as sobreposições das imagens, tudo leva a um sentimento de aniquilamento e de dilaceramento e ruptura do espaço, do corpo e da terra, deixando a sensação de que a violência da ditadura está em todo lugar.

Uma característica particular do audiovisual é justamente a imagem fixa dos diapositivos que postos em movimento pelo projetor (carretel de slides), e, em sintonia com os sons gravados em fitas cassetes o coloca nos limites entre a fotografia – imagem fixa – e cinema ou vídeo – imagem em movimento. Diz Moraes ao aproximar a linguagem do cinema com a do audiovisual:

(...) na moviola a realidade filmada é modificada, mas completada pela montagem, esgotam-se as possibilidades. Assim, quanto menos o cinema é ‘imagem em movimento’ – tendência do cinema pós Godard – mais ele se aproxima do audiovisual. Inversamente, a possibilidade trazida pelo ‘dissolver control’ de estabelecer a continuidade das imagens no audiovisual, durante a projeção, aproxima-o do cinema (...). (1973, *apud* FERREIRA, 2003).

Em suas reflexões sobre o audiovisual e o cinema, Frederico Moraes (MORAIS, 1973 *apud* FERREIRA, 2006) afirmou que o audiovisual acompanhava de perto as transformações do cinema (o filme Super-8), da televisão (a videoarte) e do som. Contudo, o cinema, apesar de ter uma estrutura livre na captação das imagens, em sua exposição na sala de projeção torna-se uma estrutura fechada. Enquanto que, o audiovisual permite diferentes variações, sobretudo em seu momento de exibição como, alterações de áudio, de efeitos visuais e sonoros, mudanças na sequência dos diapositivos, bem como o seu tempo de passagem. As imagens podem ser



deslocadas, relocadas, excluídas ou ainda, pode-se acrescentar diapositivos ao audiovisual conforme os propósitos do artista, como também seu local de exibição.

A estrutura livre do audiovisual é sua característica essencial, assim como seu caráter fragmentário causado pela descontinuidade ou possibilidade de existência da mesma, uma vez que cada diapositivo é em si uma unidade de tempo e espaço. E essa fragmentação pode ser associada ao ritmo da vida moderna, como parte integrante da mesma, segundo Frederico (MORAIS, 1973 *apud* FERREIRA, 2006). Talvez resida nesse aspecto geral do sistema audiovisual, o interesse de alguns artistas por esse novo meio naquele período de total efervescência cultural.

Assim posto, é possível dizer que a aproximação que Moraes fez entre a linguagem da fotografia e a do cinema nas reflexões sobre o audiovisual com diapositivos dos anos de 1970 pode ser vista em consonância com as discussões atuais sobre o dispositivo do cinema, em especial aquelas voltadas para as análises do cinema experimental e do cinema expandido que evadiram da sala de exibição para os espaços expositivos em museus e galerias de arte.

Outra questão a ser notada na produção audiovisual com diapositivos dos anos de 1970, relaciona-se diretamente ao aparato técnico que, atualmente, encontra-se em pleno estado de obsolescência e, por isso, praticamente inexistente. Tal fato, inviabiliza a exibição dos audiovisuais nos termos daquela década, sendo, desse modo necessário realizar sua transposição para linguagem digital. Além da questão da conservação do material fotográfico, os diapositivos que são filmes que requerem acondicionamento apropriado além de sua digitalização. Em tempos atuais o analógico abre espaço para o digital e acaba por abrir mais um nicho de discussão.

É importante dizer que, mesmo que hoje o audiovisual seja uma tecnologia obsoleta devido ao desenvolvimento da tecnologia digital, alguns artistas ainda utilizam o sistema de projeção de diapositivos sincronizados a sons em seus trabalhos. Não nos termos daqueles da década de 1970 aqui mencionados, mas em diálogos com outros meios, seja em obras instalativas ou em trabalhos como *A balada da dependência sexual* de Nan Goldin realizado com cerca de 700 imagens em diapositivos feitos nos anos 1980, acompanhados de uma seleção musical diversa.

No contexto de experimentação com imagens técnicas, o vídeo também desempenhou papel de relevo naquele período. Para alguns artistas o vídeo tornou-se mais atraente, mesmo guardando diferenças consideráveis com relação ao audiovisual. Letícia Parente, por exemplo, realizadora de alguns audiovisuais, passou a utilizar o vídeo como meio de expressão por considerar o sistema de projeção de imagem com diapositivos ultrapassada, segundo relato de André Parente (2015). Mas, outros continuaram investigando as possibilidades de criação com o audiovisual, como os citados neste texto e outros, e realizaram trabalhos de forte impacto.

Como dito, este artigo está pautado em minha pesquisa de doutoramento, ainda em fase inicial. Apesar de este texto apresentar tão-somente os artistas Frederico Moraes, Beatriz Dantas, Paulo Lemos e Paulo Fogaça integram o *corpus* preliminar de análise Letícia Parente



(1930-1991) e Luiz Alphonsus (1948). Neste momento da pesquisa é possível identificar alguns pontos de contato entre o uso do audiovisual pelos artistas citados neste texto.

De fato, todas as proposições buscaram alargar ao limite as possibilidades expressivas e discursivas do aparato – o zoom, a fragmentação, a sobreposição, o *fade-out* (desaparecimento), o *fade-in* (aparecimento gradativo), a distorção, o desfoque etc., além da sincronização sonora que é parte integrante do audiovisual. Contudo, é importante dizer que para além dos recursos técnicos ou elementos estruturais do sistema audiovisual, o mesmo carrega uma potência discursiva e poética que permitiu aos criadores realizar proposições localizada entre o experimentalismo e a crítica, seja ela ao contexto político ou a outras obras e, ainda, como meio de pesquisa do próprio fazer.

Assim, vemos que os audiovisuais de Fogaça, Beatriz Dantas e Paulo Lemos enveredam pela crítica político-social. Seus audiovisuais, à maneira de *Cantares* de Frederico Moraes, operam como comentários poéticos, porém sobre o momento de refreamento da liberdade de expressão, da violência, da tortura ocorria em todo território brasileiro desde a implantação de regime militar. Assim, conforme afirmou Frederico Moraes (1973, *apud* FERREIRA, 2006), o audiovisual foi um veículo propício à documentação das obsessões dos artistas e dos problemas do nosso tempo.

Referências

AMARAL, Aracy. Algumas ideias em torno à Expo-projeção 73. In.: FERREIRA, Glória (org.). **Crítica de arte no Brasil**: temáticas contemporâneas. Rio de Janeiro: Funarte, 2006, p. 385-390.

BITTENCOURT, Francisco. Dez anos de experimentação. In.: FERREIRA, Glória (org.). **Crítica de arte no Brasil**: temáticas contemporâneas. Rio de Janeiro: Funarte, 2006, p. 173-180.

BELOUR, R. A querela dos dispositivos. **Revista Poiésis**, n.12, p.15-22, 2008.

FERREIRA, Glória. **Arte como questão**: anos 70. São Paulo, Instituto Tomie Ohtake, 2009.

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

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

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

MORAIS, Frederico. Audiovisuais. In.: FERREIRA, Glória (org.). **Crítica de arte no Brasil**: temáticas contemporâneas. Rio de Janeiro: Funarte, 2006, p. 391-394.

PARENTE, André; CARVALHO, Victa de. Entre cinema e arte contemporânea. **Revista Galáxia**, São Paulo, n. 17, 27 p. 27-40, jun. 2009.

_____; PARENTE, L. **Passagens entre fotografia e cinema na arte brasileira**. Rio de Janeiro: Editora, 2015.



PEDROSA, Mário. Arte experimental e museus. In: ARANTES, Otília (org.). **Política das artes**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1995, p.295-296.

ZANINI, Walter. Prospectiva 74. In.: ALVARADO, Daisy V. M. P.(coord.). **Arte Novos meios, multimeios: Brasil 70/80**. São Paulo: Fundação Armando Álvares Penteado, 2010, p. 65.

_____. 8 JAC – Jovem Arte Contemporânea. In.: ALVARADO, Daisy V. M. P.(coord.). **Arte Novos meios, multimeios: Brasil 70/80**. São Paulo: Fundação Armando Álvares Penteado, 2010, p. 65.

Minicurriculo

Rosane Andrade de Carvalho

Doutoranda no Programa de Pós-graduação em Arte e Cultura Visual da Faculdade de Arte Visuais da Universidade Federal de Goiás (FAV/UFG), mestre em Cultura Visual pela FAV/UFG. Bolsista FAPEG. Professora de artes visuais na rede municipal de educação do município de Goiânia, Goiás. Autora do livro Paulo Fogaça: o artista e seu tempo, lançado em 2012 pela Editora da UFG.

