

UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA

LUCAS DE SOUSA AGUIAR

A VIDEOARTE DE BILL VIOLA
TELEVISÃO E VÍDEO NO NORTE GLOBAL

BRASÍLIA
2022

LUCAS DE SOUSA AGUIAR

A VIDEOARTE DE BILL VIOLA
Televisão e vídeo no norte global

Trabalho de conclusão do curso
de bacharelado em Teoria,
Crítica e História da Arte do
Departamento de Artes Visuais
do Instituto de Artes da
Universidade de Brasília.

Orientador Prof. Dr. Atila
Regiani

BRASÍLIA
2022

Agradecimentos

À memória do meu avô Djalma, que mesmo em suas poucas palavras, me ensinou que a educação é o caminho, e minha avó Luísa, que me ensinou e continua ensinando sobre as coisas da terra.

Aos meus pais Lucineide e Mauricio, pelo incentivo e amor ao longo dos anos, que me deram sentido de ser e existir.

Ao meu irmão Estevam, meu maior exemplo desde a minha infância.

Aos meus sogros Jacqueline e Marcelo, por abrirem as portas de suas casas e me receberem de coração quente e compartilharem bons almoços e conversas.

À minha companheira Ludmila, que se tornou minha família durante a vida adulta, quem me conforta dia após dia e me faz permanecer de pé. Espero um dia conseguir retribuir tudo o que fez e faz por mim.

Aos amigos Caio, Humberto, Pedro e Vini, por serem grandes companheiros de arte e vida.

Ao Atila, meu orientador, a quem eu agradeço enormemente pelo carinho e acolhimento desde o princípio da árdua jornada da graduação. Por depositar em mim, mesmo nos momentos mais difíceis, sua confiança e amizade. A quem eu já fingi gostar de um prato de comida só para partilhar uma mesa de boas conversas

Ao corpo docente e servidores do Instituto de Artes, que mesmo com toda instabilidade, resiste.

Resumo

A presente pesquisa surge com base nos questionamentos acerca da manifestação do vídeo como linguagem artística. Com base no contexto político e social do norte global, a investigação busca os desdobramentos da presença do aparelho de televisão no cotidiano estadunidense na segunda metade do século XX e como o aparelho impactou o campo da arte, utilizando obras da videoarte como exemplo. Como ponto central da análise, a pesquisa utiliza o artista Bill Viola e sua produção artística como referência para compreensão do desenvolvimento da videoarte ao longo da curta história dessa linguagem.

Palavras-chave: Bill Viola. Videoarte. Televisão

Abstract

The research is based on the questions of how video art emerges as an artistic language. Based on the political and social context of the global north, the research analyzes the influence of television in United States of America society in the second half of the 20th century and how impacted the art field was by that. As a focal point, the research uses the artist Bill Viola and his artistic production as a reference to understand the development of video art throughout the brief history of the language.

Keywords: Bill Viola. Video art. Television

Sumário

Introdução.....	7
1. A Corrida do Vídeo.....	10
2. Bill Viola.....	33
3. O Retrato de Luz e Calor.....	42
Considerações Finais.....	54
Relação de imagens.....	57
Bibliografia.....	59

Introdução

Desde que me entendo por gente, o cinema e o vídeo estão presentes no meu cotidiano. Meu pai Maurício sempre teve o sonho de ser do campo audiovisual e trabalhar com filmes ou televisão. Lembro bem, quando pequeno, de estar vasculhando as memorabilias da família e encontrar diversas fitas com filmagens que meu pai havia feito ao longo de sua vida. Quando mais velho, perturbei meu pai para que levasse as fitas VHS para digitalizá-las.

Nessas fitas haviam filmagens comuns, como registros de aniversários, festas de família e algumas filmagens de paisagens que meu pai gravava quando viajava. Essas gravações estão na minha memória até hoje, mesmo com todo o amadorismo e a má qualidade dos vídeos. Aos 50 anos de

idade, meu pai realizou o sonho de trabalhar no audiovisual, não da forma glamourosa como imaginava, mas ainda assim, realizado. E em mim, incutiu a inquietação pelo vídeo.

Esse trabalho representa o início da tentativa de solucionar as questões do vídeo que permeiam a minha cabeça, desde questões técnicas até as subjetividades que o vídeo pode proporcionar. Como, mesmo com tantas limitações técnicas decorrentes da época, artistas conseguiram se sobressair no meio artístico, criando o que conhecemos hoje como videoarte.

Ao longo do trabalho, buscarei entender como a popularização do aparelho de televisão, outro tópico de meu interesse, moldou o vídeo e a videoarte hoje e ao longo de sua curta história. Como a turbulência política e social dos anos 50 e 60, potencializada pela presença da TV, desencadearam diversas manifestações artísticas nos Estados Unidos da América. Como uma câmera, originalmente criada para cobertura jornalística em locais complicados, foi o ponto de virada de uma linguagem.

Desde o princípio da minha pesquisa, tinha em mente que o artista estadunidense Bill Viola, famoso por sua exploração técnica dos limites do vídeo, seria o foco da minha investigação sobre videoarte. O artista é um exemplo

interessante para a compreensão do desenrolar da linguagem ao longo das décadas, haja vista sua carreira prolífica e longa, com inúmeras obras datadas desde os primórdios da videoarte até os dias de hoje.

Buscando entender como Viola utiliza a técnica de vídeo e como o artista leva os recursos ao extremo, em obras mais elaboradas e espetaculosas como *The Quintet of the Astonished* (2000), onde o artista utiliza diversos recursos modernos do vídeo, como *slow motion* e edição digital; e em obras do início de sua carreira, com caráter mais experimental, como *Chott El-Djerid* (1979), onde o artista utiliza apenas a câmera e óptica para registrar paisagens.

Como foco da análise, a obra *Chott El-Djerid* terá papel importante em minha investigação sobre vídeo e videoarte, pois acredito que a obra de Bill Viola seja uma representante de sua época, da intensa investigação sobre as capacidades do vídeo e de como as limitações técnicas podem se tornar artifícios para a construção imagética do artista.

1. A Corrida do Vídeo

Para compreensão do surgimento da videoarte no norte global, é necessário um pouco de contexto sobre a televisão comercial como objeto de massa, presente em muitas casas a partir da metade do século XX. Na década de 1950, os Estados Unidos da América viveram um aumento significativo de tecnologias disponíveis para consumo doméstico. Aparelhos televisores, rádios cada vez menores e mais portáteis e o acesso ao cinema cada vez mais abrangente, principalmente para a classe média estadunidense. Com suas primeiras aparições na década de 40, as pioneiras transmissoras como NBC e CBS,

sediadas em Nova Iorque, levaram ao ar seus primeiros programas ao vivo. A grande maioria desses programas, em grande medida devido às limitações dos estúdios, consistia em programas culinários, aqueles que permeiam o cotidiano mundial até os dias de hoje e programas de entretenimento, como desenhos animados e esportes. As transmissões só eram possíveis graças ao cinescópio, popularmente conhecido como tubo, que consistia em um canhão de elétrons acoplado em uma tela fluorescente.

Junto com o início da história da TV, como consequência e objetivo das emissoras, vieram os comerciais. Em 1941, um anúncio com 10 segundos de duração da marca de relógios Bulova marca o início da exploração maciçamente capitalista da nova protagonista do cotidiano das casas estadunidenses, abrindo as portas para um novo método de propaganda e distribuição de marketing. O anúncio consistia em um relógio inserido no mapa dos EUA, enquanto uma voz dizia "*America runs on Bulova time*", e foi ao ar durante a transmissão de uma importante partida de futebol americano (FENNIS e STROEBE. 2015). Posteriormente, teríamos a criação dos intervalos comerciais, nos quais os 10 segundos virariam minutos

destinados somente à exposição de marcas e produtos durante a transmissão da grade de programas das emissoras.

Apesar do sucesso imediato na década anterior, é na década de 50 que a TV assume relevância na casa das famílias estadunidenses, considerada por muitos como a época dourada da TV, com seus programas de sucesso e grandes coberturas jornalísticas. O aparelho, que antes dependia de uma série de fatores para receber sinal de transmissão, agora era ligado por cabos coaxiais, que foram instalados em grande parte do país, obviamente por interesses econômicos das emissoras. Agora o sinal de televisão chegaria até mesmo a áreas mais remotas e rurais do país, despertando interesse na transmissão de conteúdos mais variados e que geram maior curiosidade das famílias, que se reuniam para acompanhar a programação, como anteriormente aconteceu com aparelhos de rádio. A televisão era um sucesso completo e, para felicidade das grandes redes de transmissão, gerava lucro.

No início da década de 50, começa-se a discutir o uso da televisão na arte. Acredita-se que grande parte do pensamento crítico dos artistas acerca da presença da televisão surge com um manifesto do artista ítalo-argentino Lucio Fontana. O

manifesto criado por Fontana e assinado por diversos artistas do Espacialismo¹, consistia em defender o novo aparelho como algo que possibilitaria enfim a liberdade do bidimensional da pintura. Que a transmissão televisiva seria importante para o desenvolvimento e renovação da arte.

Para nós, a televisão é o meio que esperávamos para dar completude aos nossos conceitos. Estamos felizes que nossa manifestação especial esteja sendo transmitida da Itália – Uma manifestação destinada a renovar os campos da arte. É verdade que a arte é eterna, mas sempre esteve ligada à matéria, nós queremos que ela se liberte da matéria

(FONTANA, Lucio. Television Manifesto of the Spatial Movement. 1952. Tradução nossa)

As reações sobre o impacto da televisão foram mistas: enquanto alguns, como Fontana, viram com o aparelho com entusiasmo e, de certa forma, uma fagulha para o futuro, outros, como Nam June Paik e Wolf Vostell, enxergavam a influência do novo aparelho como algo prejudicial à sociedade e à arte. A perspectiva de Fontana sobre a desmaterialização da arte foi um tópico recorrente após a metade do século XX;

¹ Vanguarda artística italiana fundada por Lucio Fontana na década de 40, que buscava incorporar elementos como espaço, movimento e tempo em suas obras, visando superar da bidimensionalidade da pintura.

muitos artistas ao redor do mundo se engajaram na possibilidade de trabalhar o cinético e o imaterial no meio artístico. (MELLO. 2008)

A década de 60 foi um marco para o vídeo, seja pelo amadurecimento da videoarte como linguagem ou pela importância política e social² que a TV teve. Ao passo que a TV assumiu seu protagonismo como veículo de mídia e comercial, muitos artistas voltaram seus olhos para o aparelho e para o que sua inserção causaria na sociedade. Mesmo que seu surgimento tenha sido datado nos anos de 1950, é na década de 1960 que o grupo Fluxus, responsável por experiências artísticas em diversas linguagens, amadurece em sua multidisciplinaridade e capilaridade ao redor do mundo. Em suas experimentações, o grupo visava expandir os limites da arte, penetrando outros meios não-convencionais com apropriações de objetos cotidianos e mídias. Um dos nomes mais relevantes envolvido no Fluxus é John Cage, músico estadunidense que já era reconhecido por suas performances

² Segundo o censo da época, na década de 50 apenas 11% dos estadunidenses, aproximadamente 4 milhões de famílias, possuíam televisão em suas casas. Já na década de 60, 44 milhões de famílias tinham o aparelho presente em suas salas de estar, correspondente a 89% da população da época (NETO, 2016).

com instrumentos eletrônicos e expansão do campo musical fora do *status quo* da música tradicional. Cage foi responsável por experiências envolvendo silêncio e improvisação musical não tradicional, como em sua performance *Water Walk*, durante o tradicional programa de TV da emissora estadunidense CBS, *I've Got a Secret*, em 1960. A performance consistia em diversos objetos cotidianos espalhados pelo cenário do programa, onde Cage improvisa uma peça musical manuseando os objetos e explorando seus sons característicos, enquanto um aparelho de captação de áudio grava sua performance. Cage foi um dos responsáveis pelo ideário do grupo Fluxus, que posteriormente se consolidou como ponto de partida para novos horizontes da videoarte.

Alguns dos artistas mais relevantes para a videoarte surgiram para o mundo por meio de suas participações no Fluxus, como Wolf Vostell e Nam June Paik, que posteriormente ficariam conhecidos como pioneiros da linguagem. Mesmo pertencendo a realidades diferentes, um alemão e o outro coreano radicado nos EUA, suas ideias partilhavam de fontes parecidas, como John Cage. Para os artistas do Fluxus, um ponto de partida para realização de suas obras era a

dessacralização de suas realizações, por meio do improviso e das experimentações com objetos e meios não convencionais. (MELLO, 2008) Vostell e Paik foram responsáveis pela inserção do vídeo e da TV de maneira crítica no campo artístico, sendo a partir de suas experiências que o videoarte acaba por se estabelecer como linguagem.

Na década de 1950, a televisão ainda pertencia ao campo do efêmero. As programações eram quase exclusivamente transmissões ao vivo de programas variados, visto que as distribuidoras e emissoras ainda não dispunham de métodos de gravação do vídeo por ausência de algo que suportasse o formato. Alguns métodos de gravação em fita magnética apareceram nos anos 50, mas todos com caráter experimental ou como protótipo, sendo nos anos 60 que as emissoras começam a utilizar o *videotape* como método de conservação e distribuição de suas produções pela maior confiabilidade do formato. É possível dizer que a existência de algo que ultrapassasse a barreira do efêmero das programações ao vivo tradicionais resultou na criação de uma nova possibilidade de formato, o vídeo. O suporte de conservação da imagem, como fitas magnéticas de melhor

qualidade e posteriormente a introdução do VHS, facilitou os experimentos de manipulação do vídeo e resultou em todo um novo campo investigativo.

É difícil imaginar o surgimento da videoarte sem o *videotape*. As primeiras experiências de Vostell e Paik só foram possíveis por causa das investigações em manipulação do vídeo. Vostell realizou em 1965 seu projeto idealizado em 1958, que ficaria conhecido como *TV Dé-coll//age* (Figura 1), exposição onde o artista utilizava televisores reproduzindo diferentes vídeos ao mesmo tempo.



Figura 1

A obra de Vostell, com a sempre presente crítica irônica característica do Fluxus, utiliza o aparelho de TV doméstico para deslocá-lo de seu lugar comum. Em uma possível referência às fachadas de lojas de eletrônicos, onde vários aparelhos ficam expostos e reproduzindo comerciais variados, o artista utiliza as técnicas tradicionais da colagem aplicadas em aparelhos de TV que reproduzem imagens de transmissões, mas distorcidas pela manipulação magnética de Vostell, utilizando ímãs que interferem no feixe de elétrons que compõe a imagem. Em sua obra, o artista distorce não só o conteúdo reproduzido pelas emissoras, mas também o próprio uso do aparelho, utilizando como ferramenta de crítica ao consumismo das sociedades do norte global, fomentado pelas grandes redes de mídia.

Assim como Vostell, Nam June Paik é outra peça chave para compreensão da manipulação da imagem e experimentalismo da época. Muito influenciado por John Cage, Paik originalmente trabalhou com as questões do áudio, explorando a física das ondas sonoras e realizando experimentos em câmara anecóica, onde o som não consegue reverberar devido ao material empregado nas paredes do

cômodo. O artista participou de eventos de música experimental eletrônica, como em sua primeira exposição artística, onde Paik apresentaria uma colagem de sons variados e técnicas sonoras para criar uma composição musical.

Grande parte do fascínio de Paik por Cage, para além das questões do áudio, vem do conhecimento e investigação do compositor sobre o *Zen* budismo. Muito do método de composição de Cage seguiria as tradições do modo de enxergar os elementos do mundo segundo os ensinamentos da religião budista.



Figura 2

Paik produziu instalações que demonstraram a influência de Cage em sua produção poética, como em *Zen for TV* (Figura 2), de 1963, onde o artista, assim como Vostell, utiliza o aparelho de TV como suporte para sua obra.

Paik intervém na transmissão original da imagem, comprimindo o que deveria aparecer por toda a extensão da tela, em apenas uma das linhas que compõem a imagem nesse sistema de TV, comprimindo toda a imagem em apenas uma linha branco no meio da tela do aparelho. Paik se apropria do fluxo exagerado e de ritmo acelerado de informações das transmissões comerciais de TV para criar algo calmo e singelo que, juntamente com a escolha de posicionar o aparelho de lado, desloca o eletrônico de sua função original. Muito desse vazio presente na obra de Paik vem do seu contato com as realizações de John Cage, onde o compositor explora o intervalo musical e o silêncio em suas composições, como em *4'33* (1952), onde o músico compôs uma peça composta apenas de silêncio³, para que sejam evidenciados os sons produzidos por elementos presentes na sala de apresentação. Assim como

³ Neste caso, o termo silêncio se refere à notação musical, marcados por figuras que representam pausas. Cada duração de nota possui sua própria figura de pausa, que será correspondente à duração do silêncio.

Cage manipulava as “entranhas” de seus instrumentos, Paik alterava o mecanismo dos aparelhos para criar suas obras.

A videoarte, principalmente no seu início, década de 60, dependia de uma série de relações com outras mídias já estabelecidas, pois se trata de um meio artístico totalmente dependente da tecnologia disponível em sua época. Para sua consolidação, a videoarte travou diversas convergências e divergências com outros meios como a televisão e o cinema. Para o teórico francês Philippe Dubois (2009), essas relações eram intrinsecamente ligadas ao que os artistas queriam como modelo para a nova linguagem, tendo essas relações se dado em duas vias: a favor e contra. À época, essa contradição causava estranheza, pois como algo que, em sua essência, buscava criticar o modelo alienante e selvagemmente capitalista das emissoras de TV, utilizava, ao mesmo tempo, as mesmas ferramentas, tão danosas ao público. Um dos grandes obstáculos que surgiram no caminho da videoarte foi justamente o resultado do embate entre os artistas e as emissoras, pois como já era de se imaginar, não era do agrado das redes de televisão que artistas estivessem um posicionamento contrário e crítico à hegemonia do formato, ao

passo que os produtores encaravam o conteúdo das obras como inapropriado para a grade de programação da TV. Esse choque entre artistas e emissoras acirrou ainda mais essa relação (PARFAIT, 2001)

Ao longo da década de 60, com a relação entre artistas e emissoras privadas cada vez mais turbulenta, as emissoras públicas que compunham a PBS (Public Broadcasting television) assumiram um papel importante na disseminação da videoarte nos EUA. Alguns artistas receberam a oportunidade de expor seus trabalhos na grade de algumas dessas emissoras locais através de programas de residência oferecidos por elas. Essas emissoras ofereciam estúdios e equipamentos para fomento do vídeo e oportunidade para os artistas de trabalharem com produtores e diretores que não tinham compromisso exclusivamente comercial, como aconteciam nas redes privadas.

Outro fator muito relevante na história da videoarte, e do vídeo de maneira geral, é a introdução da câmera portátil Portapak, da empresa japonesa Sony, em 1965. É pelas mãos (ou nos olhos) de Nam June Paik que a câmera ganha sua devida importância na videoarte. O sucesso do aparelho foi imediato,

pois era portátil e custava muito menos que as outras possibilidades já existentes no mercado estadunidense. Paik, para além de seu pioneirismo na linguagem em si, também teve relevância na exploração e extrapolação das tecnologias disponíveis em seu tempo, utilizando os equipamentos em diversos campos da arte, como projeções e instalações.

A história artística do Portapak tem seu início com um vídeo, quase como um teste de seu potencial, realizado por Paik durante a visita do Papa à cidade de Nova Iorque. O artista gravou o seu trajeto enquanto estava no engarrafamento causado pela célebre visita à cidade e, na noite do mesmo dia, apresentou o resultado em um café local frequentado por seus colegas. Essa passagem ficaria conhecida posteriormente como o marco inicial da videoarte, como nos conta o artista e historiador Chris Meigh-Andrews (2006).

Outro ponto relevante levantado por Meigh-Andrews em seu livro, é como o interesse pela miniaturização de equipamentos se deu com o avanço militar da década de 60, principalmente por parte dos EUA, que estavam em guerra com o Vietnã. Para o autor, a inserção da Portapak não se deveu a uma demanda comercial civil e para saciar os desejos de uma

classe média consumidora estadunidense, mas sim aos militares, que tinha interesse em aparelhos miniaturizados para patrulhamento aéreo de explosivos terrestres. Segundo Meigh-Andrews (2006):

“Muita gente pensa que a Sony desenvolveu o Portapak para artistas e grupos comunitários, mas isso não poderia estar mais distante da verdade! Eles foram desenvolvidos para uso militar dos EUA, para uso em seus aviões na Guerra do Vietnã. Os primeiros Portapaks estavam nas mãos dos militares e eram basicamente destinados para localização de napalm e bombas”.

O Portapak também caiu nas graças dos vídeo ativistas, pois o equipamento facilitaria o transporte e reduziria o custo de produção de seus vídeos. Sua comercialização impulsionou o meio da videoarte da década de 70, quando ficaram marcados na história da linguagem diversas experimentações técnicas e realizações que não seriam possíveis sem um equipamento portátil. Apesar disso, no princípio de seu uso, o equipamento era utilizado basicamente como meio no registro de performances e eventos políticos, sem manipulações posteriores. Um desses registros é a performance *Media Burn*, de 1975, realizada pelo coletivo *Ant Farm*, onde um carro nomeado de *American Dream Car* (Figura 3) se colidiria em alta

velocidade com uma parede feita com aparelhos de TV empilhados, numa sátira aos shows de dublês, muito comuns nos EUA. A data escolhida pelo grupo foi justamente 4 de julho, feriado que celebra a independência estadunidense. Logo após essa performance, o artista Doug Hall, integrante do coletivo T. R. Uthco, iniciou uma outra, onde subiu em um palanque e fez um discurso satírico onde criticava os meios de comunicação de massa. A performance ficou conhecida como *Artist President* (Figura 4).



Figura 3

O objetivo final das performances era atrair a cobertura de mídia tradicional para que os artistas pudessem filmar as equipes de filmagem que foram cobrir o evento. Os grupos já haviam realizado outras manifestações, como por exemplo, o

projeto TV TV, de 1972, onde os artistas acompanhavam encontros de partidos e discursos políticos e cobriam a cobertura jornalística, focando principalmente no que as emissoras tradicionais não mostravam, como uma manifestação antiguerra composta por veteranos da guerra do Vietnã durante um discurso do presidente Nixon. Posteriormente, o grupo realizou uma reencenação do assassinato do presidente Kennedy no mesmo local do ocorrido, em mais uma performance crítica à cobertura jornalística estadunidense. Quando a cobertura jornalística chegou, os artistas se dispersaram.



Figura 4

O sentimento anti-televisão cresceu exponencialmente junto com o número de TVs presente nas casas da classe média. Não faltam exemplos de obras que declaram o uso abusivo do aparelho pelo capital. Ao longo das décadas iniciais do vídeo, as manifestações artísticas foram variadas em linguagem e mensagens, algumas mais sutis, como no caso das obras Paik, e outras mais diretas, como a obra *Television Delivers People* (Figura 5), de 1973, de Richard Serra.

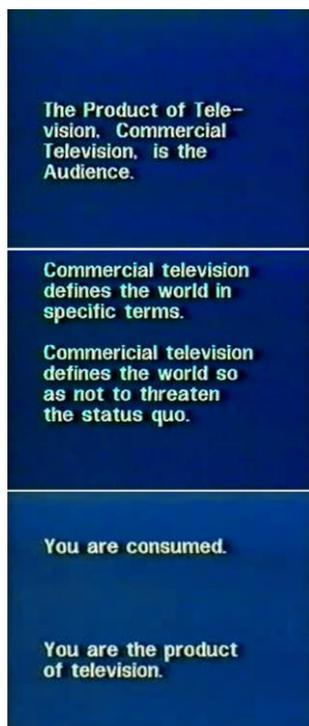


Figura 5

A obra de Serra consiste em um vídeo com 6 minutos de duração, que apresenta um texto rolando de baixo para cima em um fundo azul, contendo frases de protesto que formam uma espécie de manifesto anti-televisão e conseqüentemente anticapitalista, outro importante movimento dentro da arte dos anos 70.

Ao passo que alguns artistas estavam com os olhos voltados para o impacto da TV na sociedade capitalista, outros refletiram sobre a própria essência do vídeo ainda na década de 70. Com o amadurecimento da linguagem, alguns artistas começaram a levantar questões sobre as possibilidades técnicas que poderiam ser exploradas no campo artístico. Os recursos utilizados no cinema e nas séries de TV também foram incorporados em obras artísticas, como o *chroma key* e o *slow motion*, com auxílio das inovações na área de edição de vídeo, que antes só era possível em produções de grandes estúdios e de grande expressão, como em *Mary Poppins* (1964) e *Ben-Hur* (1959). Artistas como Peter Campus, Hermine Freed e Bill Viola são exemplos na utilização de recursos que eram exclusivos de grandes estúdios em suas obras, como em *Art Herstory* (Figura 6), de 1974, onde Freed sobrepõe sua imagem em pinturas

renomadas da história da arte ocidental, interpretando as personagens femininas presentes nelas, e propõe reflexões sobre o papel da mulher ao longo da história.



Figura 6

Hermine Freed, juntamente com Peter Campus, foi uma das precursoras no uso da técnica de *chroma key*, na época aplicada com fundo azul e não verde, no meio da videoarte. Outro recurso que mudaria para sempre a linguagem foi o projetor de imagem, que possibilitou os artistas saírem do formato tradicional das TVs da época, normalmente 4:3, e fazer com que suas obras assumissem escalas que antes só eram

possíveis com vários aparelhos de televisão empilhados, o que era um grande transtorno por conta de seu tamanho e peso.

Nas décadas seguintes, a videoarte continuou seguindo as inovações tecnológicas de cada época, principalmente por que estas se mostravam mais acessíveis para os artistas cada vez mais rápido. Na década de 80, os estúdios domésticos para edição de vídeo se mostraram cada vez mais comuns e acessíveis, agilizando a edição com equipamentos muito mais modernos e mais baratos. O Betamax e o VHS, formatos industriais de distribuição de vídeo, possibilitaram a criação do mercado que seria o dominante nos anos seguintes, que ficou conhecido como *Home Video*.

A emissora estadunidense MTV impulsionou o uso do vídeo como meio de comunicação na indústria musical. O furor pelo vídeo se tornou uma demanda inevitável para a carreira de artistas da música, o que gerou vídeos cada vez mais exagerados e apelativos, destinados apenas para a comercialização de seu produto. Por mais que a evidente democratização dos equipamentos seja fruto do interesse em criar mercados consumidores em todas as classes e tenha sofrido com a resistência de grupos artísticos apoiados nas

manifestações anticapitalistas das décadas anteriores, o vídeo era a demanda.

Algumas das experimentações que antes eram quase exclusivamente do campo da videoarte agora eram corriqueiras em videoclipes e comerciais, mesmo que tenham ficado marcadas como ousadas demais para a comercialização em massa. Alguns diretores, como Michel Gondry, se destacaram no meio por utilizar as experiências feitas por videoartistas em seus videoclipes. Gondry aplica em seus clipes efeitos de sobreposição de imagens, *stop motion*, *chroma key* e diversos outros recursos que videoartistas já haviam investigado em suas obras, algo que se tornou marca na extensa carreira do diretor, seja em videoclipes, curtas ou longa-metragens.

O vídeo assume diversas manifestações ao longo de sua curta história, sendo talvez a linguagem que mais assuma funções diferentes por conta de suas peculiaridades. Ao longo das últimas décadas, principalmente após os anos 90 e suas inovações com edição computadorizada não linear e de os *softwares* Adobe terem assumido o posto que tem hoje, o vídeo pode comportar a mais variada sorte de conteúdos on-line e off-line. O vídeo tem avançado em um ritmo frenético e difícil

de ser acompanhado por conta de suas aplicações no mundo digital, principalmente após a popularização da Internet em computadores e *smartphones*, durante a década de 2000. Graças ao enorme interesse comercial e retorno financeiro que o vídeo proporciona, ele é hoje o principal produto das mídias sociais, sendo que o espectador assume papel de consumidor, criador e mantenedor de conteúdos que podem se manifestar em minutos e até mesmo segundos e que são consumidos um após o outro, instantaneamente. Com isso, as obras do período mais intenso de manifestação anticapitalista, mesmo as mais radicais, assumiram papel premonitório do que seria a atualidade.

2. Bill Viola

Nascido em 1951, em Nova Iorque, Bill Viola é um dos nomes mais relevantes da videoarte e na exploração dos limites do vídeo. Desde muito jovem já teve a possibilidade de contato com a câmera, através do famigerado Super-8 (8mm). A história de Viola se dá praticamente ao mesmo tempo que a história da videoarte, ambos com seus passos iniciais na década de 50, suas primeiras experiências nas décadas 60/70. Bill Viola é um artista resultado de seu tempo, das composições de Cage ao experimentalismo no vídeo de Paik e Vostell, mas com suas características próprias, que se desenvolveram ao longo de toda sua carreira e ficariam marcadas na história da linguagem.

Viola começou seus estudos na Universidade de Syracuse, no estado de Nova Iorque, em 1969. Em 1973, concluiu sua graduação em Estudos Experimentais no College of Visual Arts and Performing Arts, onde desenvolveu seu interesse pelas propriedades do som e cursou matérias sobre música eletrônica. Viola começa a suas experimentações durante a graduação, inicialmente em Super-8 (preto e branco), influenciado pelo contato que teve com cinema experimental. Ainda durante a graduação, Viola teve seu primeiro contato com o vídeo em cores, a grande novidade dos anos 70 nos EUA, onde o artista, junto com outros integrantes de um coletivo universitário, instalou a primeira TV a cores da universidade.

A década de 70 foi bastante prolífica para Viola; desde os primeiros anos o artista já estava em atividade, fez suas primeiras instalações e seus primeiros vídeos em 1972, mesmo ainda cursando a universidade. Bill Viola trabalhou no museu de artes de Everson como auxiliar técnico, onde teve a oportunidade de trabalhar com diversos artistas renomados da videoarte e da performance, entre eles, Frank Gillette, Peter Campus e Nam June Paik.

Esse período de experiência com artistas importantes proporcionou para Viola a oportunidade de novas perspectivas

sobre a linguagem. Muito do interesse do artista em estudar a percepção humana surge, por exemplo, pelo período em que auxiliou Campus em suas investigações. Em 1973, Viola participa de um seminário sobre composição musical onde conhece o músico e compositor de música experimental David Tudor. Ambos participaram de um evento onde, juntamente com outros músicos, interpretaram peças musicais eletrônicas. Essa passagem foi crucial para a relação entre o artista e o som, algo que acompanhará toda a carreira de Viola e influenciará na forma como o vídeo é concebido pelo artista e como o som altera sua percepção (VIOLA, 1994).

Bill Viola sai do seu país de origem com destino para Itália, onde residiria por um ano e meio em Florença, em 1974. Esse período foi muito importante para o seu trabalho futuro, pois foi onde Viola teve contato com a arte renascentista, que posteriormente seria referenciada e em diversas de suas obras. Durante sua estadia na Itália, Viola trabalhou como produtor e diretor técnico Art/Tapes/22, estúdio pioneiro no estudo de videoarte na Europa.

O período na Itália foi particularmente importante para um dos elementos mais importantes nas obras de Viola, no caso, a percepção humana. Durante sua estadia em Florença, o

artista desenvolveu ainda mais seu interesse pelo som e acústica, chegando a fazer gravações dentro de igrejas para analisar como a acústica da construção religiosa funcionava. Segundo o artista conta em entrevista para Jörg Zutter:

“Aí estava uma força fundamental que se situava entre ser uma coisa e uma energia, um material e um processo, algo que varia entre a sutil nuance de apreciar uma grande obra musical e a força bruta de destruir um objeto por ondas de pressão, coisa que qualquer som é capaz de fazer. Isso me deu um guia de como utilizar espaços, como criar trabalhos que incluíssem o espectador, incluíssem o corpo em suas manifestações.”

(VIOLA. Bill Viola: Território do Invisível. 1994)



Figura 7

Uma das obras que remete ao seu tempo em Florença é chamada de *The Quintet of the Astonished* (Figura 7), de 2000, onde o artista filma um grupo de cinco pessoas em um fundo cinza sombreado durante quinze minutos, captado em câmera extremamente lenta.

Durante toda a duração do vídeo, vemos somente os corpos da cintura para cima, focando somente nos movimentos dos membros superiores e evidenciar a face, iluminada diretamente com iluminação artificial. Composta somente pelo fundo escuro e pessoas no primeiro plano, a obra propõe a profunda observação das expressões humanas ao longo de sua duração; os integrantes da obra agem como se observassem algo que o espectador não pode ver, fora da cena. Com o fundo escuro isolando os integrantes da cena da realidade, é possível observar expressões como dor, pânico, felicidade e prazer, graças ao auxílio da câmera lenta. Segundo o artista, em entrevista para John G. Hanhardt (2018), “a obra torna visível o menor dos detalhes e as nuances sutis de expressão, e cria um espaço psicológico, subjetivo, onde o tempo é suspenso tanto para os performers como para os espectadores”. Essa obra tem sua base nas pinturas sobre a zombaria de Jesus após ser coroado com espinhos, realizadas por Hieronymus Bosch,

datadas do início do século XVI. A obra de Viola possui referências diretas às pinturas de Bosch, sendo no gestual dos integrantes da cena, ou nas expressões realizadas durante os quinze minutos (HANHARDT, 2018).

Em 1976, Viola retorna para os EUA para fazer residência artística em uma emissora pública em Nova Iorque, onde teve a oportunidade de ter suas obras exibidas na TV.

Nos anos 80, Viola novamente sai de seu país natal rumo ao oriente, com maior estadia no Japão. Essa estadia resulta mais uma vez em novas perspectivas ao artista, onde sua percepção sobre tempo, ciclos e vida mudam radicalmente e acabam em refletir em suas obras até os dias de hoje. Muito dessa mudança se dá por conta do contato do artista com a religião *Zen* budista.

A influência do *Zen* budismo foi elemento chave para a construção estética de diversos artistas da segunda metade do século XX. Viola, muito influenciado pelas experiências prévias de Paik e Cage, não se exclui desse contexto. A maneira pela qual o artista explora o ritmo e trabalha o sensorial em suas obras é reflexo de suas influências. Muitas de suas obras utilizam a desaceleração para que o espectador possa absorver

o instante em seu máximo, para que o observador reflita sobre os momentos de sua existência.

Viola trabalha esse intervalo entre início e fim de maneiras diferentes ao longo de sua carreira, não necessariamente em uma ordem cronológica, mas de maneira que seja condizente com a necessidade da obra.



Figura 8

Em *Heaven and Earth* (Figura 8), de 1991, Viola explora a vida com uma metáfora física do intervalo entre o nascimento

e a morte. O artista dispõe duas telas de raios catódicos em uma única coluna que vai do chão até o teto, como se fosse uma pilastra comum. As telas estão posicionadas uma de frente para a outra de maneira vertical, e entre elas, há um pequeno espaço separando uma da outra, com as telas quase entrando em contato.

Na tela de cima, o vídeo mostra a mãe do artista em seu leito de morte, na inferior, a tela apresenta uma filmagem em *close* do filho recém-nascido de Viola; entre elas, um intervalo. A obra não surge no vácuo, as duas filmagens são de momentos decisivos na vida do artista, que compartilham o ano 1991. O filho de Viola nasceu pouco tempo após a morte de sua mãe. A obra é exposta em uma sala vazia, sem som, onde o espectador pode observar a coluna por completo em um ambiente preparado para a contemplação dos sentimentos mais genuínos que o humano pode sentir, que podem parecer contrastantes se olhados de maneira maniqueísta, mas que compartilham do mesmo fluxo.

O silêncio e a manipulação do tempo são elementos cruciais na exploração imagética de Viola. De acordo com o próprio *site* do artista, a exploração das percepções humanas é o melhor caminho para o autoconhecimento, portanto, Viola

carrega todas suas vivências para dentro de suas obras, do início do processo até a obra em si. As experiências religiosas do artista no Japão e seu contato com outros artistas que lidavam com o som e tempo de uma maneira não ocidental, ligada ao ritmo capitalista dos grandes centros, moldaram a maneira pela qual o artista manipula esses dois elementos em suas obras.

De maneira geral, Viola utiliza o audiovisual para criar uma experiência sensorial que provoca o espectador com reflexões sobre temas essencialmente humanos, como morte e vida. Esses ciclos naturais são temas centrais na obra de Viola; o contato do artista com as mais variadas religiões e culturas do mundo são aplicadas em sua extrema compreensão técnica para criar experiências sensoriais e sinestésicas em suas obras. Viola trabalha seus vídeos como se esculpisse o tempo, dilatando e retraindo, usando a edição como instrumento em suas realizações.

3. O Retrato de luz e calor



Figura 9

Hoje em dia, normalmente o primeiro contato com a produção de Viola acontece com suas obras mais recentes ou com as mais elaboradas e com efeitos complexos de edição e

recursos avançados. Bill Viola possui uma produção extensa, que compreende desde vídeos mais simples até os mais rebuscados. Um dos atrativos de *Chott El-Djerid* (Figura 9), de 1979, é justamente a sua simplicidade. É notável como Viola consegue construir uma imagética tão elaborada com apenas uma câmera de má qualidade, se comparada com os recursos disponíveis hoje, e com muita paciência para encontrar os momentos corretos que agradem os desejos do artista.

O vídeo de Bill Viola se passa majoritariamente no deserto salino de Chott El-Djerid, na Tunísia, dividindo espaço de tela com imagens contrastantes de um campo nevado em Saskatchewan, no Canadá, e com inserção de fotografias tiradas em Illinois, nos Estados Unidos. Como afirma Arlindo Machado (1995), “a paisagem bucólica de Viola pareceria absolutamente naturalista se tivesse sido tomada com câmera de cinema, capaz de produzir um espaço perspectivo integral.” Não é o caso do vídeo de Viola, onde o artista se apropria das limitações de recursos da época, câmeras portáteis de baixa resolução e VHS, na construção imagética de sua obra, como o abandono de um recurso muito utilizado por outros cineastas e artistas de filmar *closes* para evitar perda de definição da imagem; Viola utiliza exatamente essa distorção, causada pela

falta de nitidez da câmera, para criar uma experiência pictórica difusa e contemplativa da vastidão dos locais escolhidos, seja o laranja intenso e quente do deserto, ou o branco melancólico e vazio do campo nevado. As cores do vídeo são misturadas e sem definição de borda, causando aberrações cromáticas nos planos mais coloridos, criando uma espécie de abstração em movimento constante.

Aliado à imagem, o som, captado no local e com somente um canal (mono), auxilia na criação da atmosfera de estranheza do vídeo, causada pelo ruído da má qualidade do microfone de captação, possivelmente da própria câmera e em alguns momentos com ruído de mal contato, e dos sons emitidos pela própria natureza. É interessante perceber como o vento “uiva” diferente em locais diferentes, talvez por conta da alteração de temperatura e velocidade do vento, essa característica que Viola captura em seu vídeo aparenta trazer uma espécie de alma para o local, trazendo uma personalidade causada pela percepção humana que contempla a vastidão hostil, mas que ao mesmo tempo atíça a curiosidade e intriga o espectador, além da própria beleza natural de algumas tomadas.

A percepção é um tema recorrente na obra de Viola, aqui em *Chott El-Djerid*, o artista escolhe as localidades pelas peculiaridades naturais da localização, ambos, tanto o deserto salino quanto o campo nevado, causam um reflexo intenso de luz por causa da cor clara do solo, impedindo a câmera de captar figuras no horizonte com definição. Viola faz opção pela câmera fixa em tripé na maior parte da sua carreira e aqui não é diferente; dada as raras exceções em que o plano se move lateralmente para enquadrar o objeto de interesse, a câmera fixa trabalha somente com *zoom in* e *zoom out* para reforçar a ideia contemplativa do vídeo. Essa escolha estética auxilia na ideia de difusão da imagem e na construção do pictórico das passagens, como uma mancha escura no meio da vastidão branca da neve se tornar uma casa para segundos depois, ao estado de mancha (Figura 10). Essa mutação das formas ocorre em todo o vídeo, seja com o próprio horizonte ou com formas na paisagem e, em alguns momentos, com os dois elementos fundidos em um amálgama visual.

Nada parece ser fixo ao olhar no vídeo do artista, tudo parece suspenso e mutável num piscar de olhos ou numa sutil mudança de campo de visão, onde Viola avança contra os limites da filmagem e da captação da imagem e de som,

buscando também uma investigação sobre o próprio ferramental utilizado, seguindo uma característica inerente à videoarte e do experimentalismo cinematográfico do século XX.



Figura 10

Uma das passagens mais intrigantes do vídeo de Viola, logo no início, é onde um ponto escuro surge no horizonte nevado e parece se aproximar lentamente da câmera enquanto se deforma com a aproximação e com seu movimento, se revelando uma pessoa que caminha com dificuldade na neve macia. Essa é uma das sequências que exemplificam a mutabilidade dos elementos nesse vídeo, nada escapa da

possibilidade de ser o que não é, ou onde pode ser o todo. A tremulação da imagem, possivelmente causada pelo vento forte colidindo com a câmera, não poupa nem mesmo as linhas mais definidas, como o horizonte, que em alguns momentos, se desfaz com o céu e o chão unidos numa massa pictórica.

Além das tremulações, é a maneira que Viola explora a incapacidade, dos olhos e da câmera, em lidar com a intensidade da luz e seu reflexo, que permite estabelecer uma relação com a sequência de pinturas de Claude Monet, Ponte de Waterloo (Figura 11), de 1900 a 1904, onde o pintor busca, em aproximadamente 40 pinturas, entender o comportamento da luz se fundindo com a névoa da cidade de Londres.



Figura 11

Para o pintor, a ponte que cruza o rio Tâmis não era o principal foco de sua investigação. Monet tinha um certo fascínio pela névoa londrina, que possuía colorações visualmente interessantes, cores diferentes da névoa comum, muitas vezes causada pela poluição causada industrialização pós revolução industrial, fazendo com que a luz refletisse em diferentes cores a depender dos aspectos da névoa. O êxtase do pintor com a névoa londrina pode ser observado nas cartas que o pintor enviava para sua esposa e seu marchand durante suas viagens; por diversas vezes o pintor cita a coloração da névoa com entusiasmo, chegando a afirmar que “Londres não seria uma cidade bonita não fosse pelo constante nevoeiro”. A ponte era a mesma, sempre cinza, o que mudava sua forma era a incidência de luz sobre a difusão da névoa, ocasionando na diferente interpretação da paisagem pelo pintor e, conseqüentemente, numa experiência perceptiva completamente diferente dependendo de qual pintura da série é observada pelo expectador.

Como nas pinturas de Monet, Viola trabalha com o que a luz e a câmera podem lhe oferecer, esticando ao máximo suas capacidades, mas com a adição da imagem em movimento e a capacidade de observar esse efeito em tempo real. O resultado

da pincelada de Monet muito se assemelha à estética assumida por Viola em seu vídeo. Se Monet confere movimento à paisagem se utilizando da luz e contraste convertido em pinceladas atravessadas e dinâmicas que se fundem umas com as outras, Viola se apropria da limitação técnica da câmera e utiliza a baixa resolução de captura e a instabilidade a favor da difusão e mistura dos elementos de tela nessa textura quase “líquida” das formas.

Para além da exploração técnica, um dos temas mais recorrentes nas obras de Viola é o ciclo natural da vida. Em *Chott El-Djerid*, é possível observar mais uma interpretação do artista sobre esse ciclo. Durante todos os 27 minutos, tudo soa frágil, como se qualquer mínimo detalhe tivesse a capacidade de abalar tudo permanentemente, mas o ciclo recomeça com a próxima passagem, com outros elementos, outro espaço de tempo. O melhor exemplo desse ciclo dentro do vídeo é o trecho já citado no início, onde a mancha preta surge na imensidão branca e vazia da neve, simbolizando o nascimento; a jornada tortuosa e confusa, onde o caminhar na neve fofa é difícil, mas ao mesmo tempo é o momento onde o espectador encara a transformação da mancha em uma silhueta humana; e a queda no final da passagem, onde a silhueta cai de joelhos

na neve, marcando o final dessa tomada e seguindo para próxima, onde encaramos o deserto vazio. Viola captura uma série de jornadas individuais e coletivas durante os 27 minutos de vídeo, onde por meio da montagem, demonstra os ciclos da finitude se repetindo um após o outro.



Figura 12

Como exemplo, uma mancha no horizonte de uma estrada se torna dois motociclistas conforme a mancha se aproxima da câmera; ou como em outra cena (Figura 12), dois veículos seguem em direção ao horizonte, se fundindo e se separando, como dois corpos dançando na dualidade da atração e da repulsa até o corte abrupto para uma estrada vazia com a iluminação estourada.



Figura 13

Outro fenômeno óptico explorado numerosas vezes por Viola em *Chott El-Djerid* é o *Fata Morgana* (Figura 13), que consiste numa miragem decorrente de uma inversão térmica,

muito observado nos oceanos ao redor do planeta. Por conta da diferença de densidade entre o ar quente e o ar frio, um efeito de refração ocorre no horizonte, causando distorção e até mesmo uma espécie ilusão de suspensão do que estiver nele. Soa como um convite ao espectador, para que ele tente desvendar as imagens em movimento e transformação, como uma pessoa deitada em um campo tentando observar figuras em nuvens.

É interessante pensar que esse fenômeno é possivelmente responsável por diversas lendas famosas, que envolvem misticismos e explicações irracionais, um verdadeiro prato cheio para os campos férteis da imaginação humana, como por exemplo, a famigerada lenda do barco fantasma Holandês Voador, que teria sido fadado a navegar pelos mares até o fim dos tempos, sem poder ancorar novamente.

Em um possível paralelo, em *Chott El-Djerid*, tudo está em constante movimento. Viola utiliza esse fenômeno nas passagens captadas no deserto salino para capturar elementos suspensos em movimento no horizonte, que hora se morfam em um conjunto de massas corpulentas, que aparentam ser rochas ou montanhas no horizonte, mas que se encontram suspensas como se a gravidade fosse anulada durante a

captação, ou em um grupo de silhuetas ambulantes que transitam e se cruzam na infinitude do branco azulado do céu; mas, diferente do lendário barco, fadado ao eterno navegar nas águas, na obra de Viola somos sempre lembrados da finitude inevitável do ciclo e, conseqüentemente, seu recomeço.

Considerações finais

O desdobrar dessa pesquisa, que trato como uma investigação, me possibilitou olhar a videoarte por uma nova perspectiva, principalmente por me dar a oportunidade de encontrar artistas que antes desconhecia. Se a ideia inicial era fazer uma análise da produção de Bill Viola, hoje compreendo ser impossível escrever sobre videoarte sem analisar o contexto de seu surgimento. Assim como a grande maioria das coisas, a arte não surge do vácuo.

Ao pesquisar sobre primórdios da linguagem, encontrei a importância social e política da televisão no cotidiano da sociedade e quais desdobramentos isso proporcionou. Como a sociedade estadunidense foi afetada pela presença dos veículos de comunicação, comerciais ou jornalísticos, e como consequentemente os artistas reagiram à novidade.

Outro aspecto relevante é perceber como a inserção da televisão dividiu artistas entre o entusiasmo e a completa rejeição do aparelho. Como essa divergência gerou movimentações interessantes em ambos os lados e como alguns artistas parasitam o meio para levantar suas questões acerca da linguagem.

Ao me aprofundar nas obras de Viola, percebo como situações de nossa vida se refletem em nossas escolhas e decisões, como curtos momentos podem se manifestar de maneira tão poderosa em nossa existência. Intrigou-me maneira como o artista trabalha temas tão profundos e pessoais de formas variadas, podendo ser singela ou rebuscada, abusando da produção audiovisual. Em *Chott El-Djerid*, encontrei um novo desafio ao olhar. Meu primeiro contato com a obra foi no início da pesquisa e, mesmo já conhecendo boa parte produção de Viola, esse vídeo me fascinou completamente com suas escolhas estéticas e com a forma que o artista se apropria e explora as limitações da câmera.

Termino essa etapa da pesquisa com os dois pés na curiosidade e fome de continuar a investigação sobre videoarte e seus desdobramentos. Enxergo o vídeo como um campo infinito de possibilidades, repleto de manifestações que exigem

um maior escopo investigativo. Imagino que, como todo pesquisador que se arrisca no campo das artes, entrei procurando respostas e acabei encontrando ainda mais perguntas.

Relação de imagens

Figura 1 - *TV Dé-Coll/age*, Wolf Vostell, 1963

Figura 2 - *Zen for TV*, Nam June Paik, 1963

Figura 3 - *Media Burn*, ANT FARM, 1975

Figura 4 - *Artist President*, T. R. Utcho, 1975

Figura 5 - *Television Delivers People*, Richard Serra, 1973

Figura 6 - *Art Herstory*, Hermine Freed, 1974

Figura 7 - *The Quintet of the Astonished*, Bill Viola, 2000

Figura 8 - *Heaven and Earth*, Bill Viola, 1991

Figura 9 - *Chott El-Djerid*, Bill Viola, 1979

Figura 10 - *Chott El-Djerid*, Bill Viola, 1979

Figura 11 - *Ponte de Waterloo*, Claude Monet, 1903

Figura 12 - *Chott El-Djerid*, Bill Viola, 1979

Figura 13 - *Chott El-Djerid*, Bill Viola, 1979

Bibliografia

ALMEIDA, Fernanda Albuquerque de. **Imagens de tempo em Bill Viola**: Interpelações existenciais diante do nada. ARS, São Paulo, vol. 18, n. 40, p. 237-288, 2020.

BARNOUW, Erik. **Tube of Plenty**: The Evolution of American Television. 2. Ed, Oxford, Oxford University Press, 1990.

BELLOUR, Raymond. **An Interview with Bill Viola**. October, vol. 34, p. 91-119, 1985.

BOYLE, Deirdre. **From Portapak to Camcorder**: A brief history of guerrilla television. Journal of Film and Video, Vol. 44, n. 1/2, p. 67-79, 1992.

CAGE, John. **Silêncio**. 1. Ed, Rio de Janeiro, Cobogó, 2019.

DANIELS, Dieter. **Television-Art or Anti-art?** Conflict and cooperation between the avant-garde and the mass media in the 1960s and 1970s. Mass Art Net. Disponível em: <https://bit.ly/3F4AOBF>

DUBOIS, Phelippe. **Cinema, vídeo, Godard**. 1. Ed., Cosac Naify, 2004.

_____. **Um “Efeito Cinema” na Arte Contemporânea**. In. **Dispositivos de Registro na Arte Contemporânea**. Rio de Janeiro, Contra Capa Livraria, FAPERJ, p. 179-215, 2009.

FENNIS, Bob M., STROEBE, Wolfgang. **The Psychology of Advertising**. 3. Ed, Londres, Routledge, 2020.

GRANDO, Angela. **Bill Viola ou como o Videoartista Imerge o Espectador em suas Obras**. Revista Farol, vol. 12, n. 16, p. 74-82, 2016.

HANHARDT, John G. **Bill Viola**. 1. Ed, São Paulo, SESC, 2018.

KEITH, Chris. **Image after Image: The Video Art of Bill Viola**. A Journal of Performance and Art, vol. 20. n.2, pag. 1-16, 1998.

LONDON, Barbara. **Bill Viola: The Poetics of Light and Time** In. **Bill Viola: Instalations and Videotapes**. Nova Iorque, Museum of Modern Art, 1987.

MACHADO, Arlindo. **Pré-cinemas e pós-cinemas**. 1. Ed, São Paulo, Papirus Editora, 2014.

_____. **O Vídeo e sua linguagem**. Revista USP, n. 16, p. 6-17, 1993.

_____. **Máquina e Imaginário: O Desafio das Poéticas Tecnológicas**. 3. Ed, São Paulo, EDUSP, 2001.

_____. **Arte e Mídia** In. **Arte e Mídia**. 1. Ed, Rio de Janeiro, Zahar, 2007.

_____. **A Arte do vídeo**. 3. Ed, São Paulo, Brasiliense, 1995.

MEIGH-ANDREWS, Chris. **A History of Video Art**. 2. Ed, Nova Iorque, Bloomsbury, 2014.

MELLO, Cristiane. **Extremidades do Vídeo**. 1. Ed, São Paulo, Editora Senac, 2008.

NETO, Waldemar Dalenogare. **Pelas lentes da televisão**. 2016. *E-book*.

PARFAIT, Françoise. **Vídeo: un art contemporain**. 1. Ed, Paris, Regard, 2001.

VIOLA, Bill. **Selected Works and Writings**. In. **Bill Viola: Instalations and Videotapes**. Nova Iorque, Museum of Modern Art, 1987.

VIOLA, Bill, ZUTTER, Jörg. **Entrevista com Bill Viola.** In. **Território do Invisível.** Rio de Janeiro, CCBB, 1994.

