



A INSCRIÇÃO DA MEMÓRIA EM VÍDEO

Leandro Garcia Vieira

UNICAMP - FAPESP

Mestrando em Multimeios e bolsista da FAPESP,
no Instituto de Artes - Universidade Estadual de Campinas.

Orientador: Fernão Pessoa Ramos.

website: <http://videoarte.cjb.net>.

Auto-imagem em vídeo

Em 1983, ao fazer um balanço da produção artística desenvolvida em processos intermediais no decorrer das últimas décadas, Walter Zanini considera o seguinte: "Pode-se dizer que os artistas do vídeo no Brasil motivaram-se sobretudo pelo desenvolvimento de diferentes ações de natureza crítica diante da câmera".¹ A citação nos parece interessante, pois assinala que um olhar sobre a trajetória do vídeo experimental permite notar, entre a diversidade de propostas, uma tendência que se destaca. Esta vertente, como antevê Zanini — ao referir-se a uma série de experimentações realizadas com a imagem eletrônica nos anos 70, principalmente no eixo Rio de Janeiro/São Paulo — caracteriza-se por um deslocamento da tradicional posição do autor (de trás para a frente da câmera).² Consideremos que essas "diferentes ações de natureza crítica" trazem uma marca em comum, no caso, a presença performática do próprio autor, personagem corporificado no campo da imagem. Percebe-se, nestes trabalhos, um movimento auto-referencial que terá continuidade na história do vídeo experimental brasileiro: a câmera tem sido utilizada — de lá para cá, cada vez mais — como uma tecnologia da memória, embutida, muitas vezes, de uma estratégia *confessional* que põe em funcionamento a lembrança pessoal do realizador e aciona uma inscrição autobiográfica através do manuseio que este faz das imagens de si. A roupagem da estratégia confessional

¹ Walter ZANINI. "Processos intermediais". In: *História Geral da Arte no Brasil*. p. 788.

costuma eleger, portanto, o primeiro plano e a primeira pessoa como elementos de enunciação. Esta disposição frente a câmera, olho no olho com a objetiva, como bem sabemos, é característica da sintaxe televisual, e pode instaurar, na proximidade do momento de fruição, uma relação reflexiva com a própria representação.

Um termo tem aparecido esporadicamente nos escritos sobre arte e imagem em movimento como proposta para designar esse comportamento: *auto-imagem*. Flexionando a acepção tradicionalmente psicanalítica do termo para um sentido semiótico, ele será empregado aqui para referir toda representação que é gerada pelo próprio representado. Ainda assim, a auto-imagem não está sozinha. Outros termos submergem (auto-referencialidade, reflexividade, autobiografia, práticas confessionais) e parecem inserir as discussões em um quadro maior: o de uma cultura e política preocupada com aquilo que Andreas Huyssen chamou de "passados presentes".³ Dentro desta lógica, a imagem desempenha um papel primordial, senão inextricável, pois é através dela que se instaura um confronto. É ela que joga o sujeito para o ato de lembrar. Sobre esta questão, Marita Sturken, em "The politics of video memory: electronic erasures and inscriptions", observou que a câmera, desde sua invenção, tem figurado no desejo de lembrar, chamar de volta o passado, ou, para usar um velho axioma, tornar o ausente presente. A imagem maquínica, em suas diversas ordens (fotográfica, cinematográfica, eletrônica ou numérica), tem, de fato, fomentado a construção de histórias pessoais: eventos que não foram esquecidos porque imagens foram preservadas; memórias que trabalham em tensão com as memórias da câmera.⁴

Desde seu surgimento no Brasil, no início dos anos 70, o vídeo tem sido utilizado por cineastas, artistas plásticos e documentaristas como uma importante tecnologia da memória. Ainda que o vídeo muitas vezes seja tomado como um paradigma da imediaticidade, no qual a "*mimesis* do tempo real"⁵ figura como um aspecto central da imagem videográfica, esquematicamente apontaríamos, já na produção pioneira, esse desejo de lembrar: mesmo que

² A possibilidade de visualização e gravação simultânea da imagem/som, que o dispositivo eletrônico potencialmente propicia, nos faz considerar que essa idéia de deslocamento da posição do autor, e este discernimento entre estar na frente e atrás da câmera, tenha no vídeo um outro peso, bem diferente daquele do cinema.

³ Cf. Andreas HUYSEN, *Passados presentes: mídia, política e amnésia*, in: "Seduzidos pela Memória". pp. 9-40.

⁴ Sobre a questão da memória em vídeo, ver o ensaio de Marita STURKEN, "The politics of video memory: electronic erasures and inscriptions". In: Michael RENOV e Erika SUDERBURG (Eds). *Resolutions: contemporary video practices*. pp. 1-12.

⁵ Philippe DUBOIS. "A linha geral (as máquinas de imagens)", in: *Cadernos de Antropologia e Imagem* n° 9, p. 76.

a inscrição seja de uma memória do presente; no caso, uma espécie de trauma da conjuntura ditatorial dos anos de chumbo, ou da "situação", como indica o próprio vídeo homônimo de Geraldo Anhaia Mello, realizado em 1978. Conforme depoimento do autor:

"Eu fiz essa fita tomando dois litros de pinga. Eu falava sempre o mesmo discurso: a situação política, econômica, cultural, brasileira. Que era só o que se falava na época! Todo mundo se sentava nas mesas para falar mal do governo, ou para falar da situação, para se lamentar em geral."⁶



Fig. 1 - Frames do vídeo "A Situação" (1978), de Geraldo Anhaia Mello.

As imagens eletrônicas têm um relacionamento em constante mudança com a história. Ao mesmo tempo em que é tomada como um paradigma da imediaticidade, a imagem videográfica muitas vezes não é concebida em termos de preservação. E os videoteipes deterioram-se rapidamente, a fita magnética é sensível: os acervos bem sabem o quanto já se perdeu definitivamente da produção pioneira do vídeo brasileiro, enquanto outra boa parte se encontra bastante deteriorada e irrecuperável. Para Sturken, até neste duplo papel, de retenção e perda da imagem, o vídeo tem crescentemente tornado-se um meio em que questões da

1 Trabalho apresentado no Núcleo de **Comunicação Audiovisual**, XXVI Congresso Anual em Ciência da Comunicação, Belo Horizonte/MG, 02 a 06 de setembro de 2003.



memória coletiva e individual vêm sendo examinadas. As políticas da identidade, os artifícios da memória pessoal, e o relacionamento da imagem-câmera com a memória nacional e cultural tornaram-se tópicos explorados pelos artistas do vídeo.

Apesar desta problemática relação com a preservação, a televisão/vídeo tem inevitavelmente tornado-se um meio onde memória e história são recordadas, a despeito de uma descrença nestas mesmas potencialidades por parte de certos autores. Fredrick Jameson, em "Surrealismo sem inconsciente, observou que a memória “parece não desempenhar nenhum papel na televisão, seja ela comercial ou não (...): nada aqui nos assombra a mente e nos faz conservar imagens como nos grandes momentos do cinema”. Jameson lamenta o “enfraquecimento da história, tanto em nosso relacionamento com a História pública e nas novas formatações de nossa temporalidade particular”.⁷ Todavia observa-se cada vez mais uma inscrição memorialista através dos meios eletrônicos, de modo que, apesar de sua relação paradoxal com a preservação, o vídeo e a televisão são locais da história, onde memórias, tanto individuais quanto coletivas, são produzidas e reivindicadas.

Câmera da memória

A câmera vem fomentando, então, por diversas vias, a criação de histórias pessoais. Desde seu surgimento, ela tem figurado no desejo de lembrar: recordações geradas porque imagens foram preservadas; situações recriadas pela presença e persistência de uma representação de si mesmo. Esta reconstrução da memória e da identidade mediatizada pela auto-imagem maquínica parece estar entre os tópicos explorados pelos artistas contemporâneos. É o caso de três trabalhos em particular: "Fotográfica Memória" (2000), de Clarissa Borges;⁸ "Espelho Mnêmico" (1998-2002) e "As Leis da Variação" (1996), de Fábio Carvalho.⁹

⁶ Entrevista de Geraldo Anhaia Mello a Leandro Garcia Vieira (São Paulo, 29/11/2001).

⁷ Cf. Fredrick JAMESON. “Surrealismo sem inconsciente”, in: *Pós-Modernismo: A Lógica Cultural do Capitalismo Tardio*. p. 94. Citado também em STURKEN, op. cit. Cf. ainda essa passagem de Raymond BELLOUR: “Ignoremos esses jogos perversos do direto e da vida que fazem do vídeo um dos instrumentos mais fidedignos do nosso sentimento de dissolução da história”. “O vídeo utopia”, in: *Entre-imagens*. p. 62.

⁸ Clarissa Borges nasceu em 1976, em Tallahassee, estado da Florida, EUA. Vive e trabalha em Brasília, onde concluiu seu Mestrado em Arte.

⁹ Fábio Carvalho nasceu em 1965, no Rio de Janeiro, onde vive e trabalha. Para conhecer mais sua produção, visite o website do artista: <http://www.fabiocarvalho.com>.



Como pode ser observado, os dois primeiros trabalhos referenciam diretamente, já em seus títulos, essa problematização da lembrança pessoal através da imagem. Tanto "Fotográfica Memória" quanto "Espelho Mnêmico" integraram a exposição *Deslocamentos do Eu: O Auto-Retrato Digital e Pré-Digital na Arte Brasileira (1976-2001)*, com curadoria de Tadeu Chiarelli e curadoria adjunta de Ricardo Resende. Essa mostra reuniu no Itaú Cultural, em Campinas (mais tarde, a exposição seguiu para o Paço das Artes, em São Paulo), cerca de 50 auto-retratos produzidos por 21 artistas. Conforme Tadeu Chiarelli: "Essas obras têm em comum o fato de, na maioria dos casos, os autores se utilizarem de registros (fotográficos ou filmicos) dos próprios corpos, realizados por terceiros, para produzirem seus *auto-retratos*".¹⁰

Assim, pode se dizer que estes trabalhos situam-se numa posição limítrofe da auto-representação, e evidenciam uma estratégia bastante recorrente na produção artística e audiovisual contemporânea: partindo de referenciais biográficos, de registros familiares, eles põem em operação um gesto da apropriação do arquivo íntimo, no qual "os autores buscam nas fotos que lhe foram feitas no decorrer de suas vidas a base para seus auto-retratos de adultos".¹¹ A fotografia trucada (e que desemboca, após o processamento digital, no monitor de vídeo), surge então como um modo de deslocar a identidade estável das coisas, propiciando, nesta atualização do acervo imagético pessoal, uma recriação memorial que é tornada pública ao ser veiculada nos circuitos de difusão. A produção de Clarissa Borges e Fábio Carvalho possui uma dimensão intermediática, como as *foto-autobiografias* que Philippe Dubois observa ao deter-se sobre a emergência da fotografia no cinema de vanguarda (Raymond Depardon, Agnès Varda, Robert Frank, Chris Marker e Hollis Frampton), esse *cinema do Eu*, enunciado em primeira pessoa, que passa sempre *pela encenação da fotografia*. Um *Eu autobiográfico* que existe por meio da mediação da imagem-foto. Por que

¹⁰ Cf. Tadeu CHIARELLI, "O auto-retrato na (da) Arte Contemporânea", in: *Deslocamentos do Eu: O Auto-retrato Digital e Pré-Digital na Arte Brasileira (1976-2001)*. Catálogo da exposição realizada, de 17 de agosto a 5 de outubro de 2001, no Itaú Cultural Campinas. Além de Clarissa Borges e Fábio Carvalho, outros artistas apresentaram auto-retratos através da imagem em movimento: Simone Michelin, Ely Sudbrack (vídeos) e Marcelo Nitsche (Super 8).

¹¹ Ibid. Op. cit.



a foto representa um objeto transicional privilegiado da inscrição autobiográfica no cinema? É a questão que Dubois nos coloca.¹²

Contudo, os vídeos aqui comentados não são propriamente narrativos, não no sentido de propor uma diegese linear e retrospectiva sobre a vida dos sujeitos auto-representados. Ao referir-se à sua produção, Fábio Carvalho comenta que seus vídeos:

"São todos pensados para serem exibidos em loop, o que acentua ainda mais a ausência de uma narrativa linear. Eles podem ser assistidos a partir de qualquer ponto, quantas vezes a pessoa desejar, ou mesmo, nem é necessário assisti-los por inteiro. O tempo de duração é determinado por quem o vê, e não tanto pelo autor. (...) São séries de imagens ou séries de curtas seqüências gravadas, apresentadas em sucessão, sem constituir uma única e fechada ordem ou narrativa".¹³

O caráter minimalista, circular e reiterativo destas produções nos remete à estilística formal do vídeo pioneiro, aproximando-se mais do formato do auto-retrato do que da autobiografia propriamente dita. Sobre esta distinção, Bellour lembra que:

"Contrariamente à autobiografia, que narra uma vida, o auto-retrato narra apenas um Eu; o fato é que ele não depende propriamente dos eventos, e sua progressão se identifica apenas com seu movimento em torno da questão interminavelmente retomada: 'Quem sou eu?' (...) No auto-retrato, tudo isso refluí em direção a quem escreve para se conhecer melhor, descobrindo, porém, no ato de escrever, apenas uma prova fugidia de sua identidade".¹⁴

Nos enquadramentos, por sua vez, percebe-se a vigência de uma certa tradição do retrato: a fotografia da criança de braços (em "Fotográfica Memória"); ou o primeiro plano de identificação pessoal, o 3 por 4 (no caso de "Espelho Mnêmico" e "As Leis da Variação").

¹² Cf. Philippe DUBOIS, "A foto-autobiografia: a fotografia como imagem-memória no cinema documental moderno", in: *Revista Imagens* nº4. p. 66.

¹³ Depoimento cedido pelo autor através de e-mail, em 2002. Ver ainda a entrevista, "Fábio Carvalho: Os Mistérios da Origem", publicada no *Magazine Philips Art Expression*. Disponível na internet em: http://www.artephilips.com/a_entrevista08.asp.

¹⁴ Raymond BELLOUR, "A forma em que passa o meu olhar", in: *Entre-imagens: Foto, cinema, vídeo*. p.288. Sobre as distinções entre auto-retrato e autobiografia, ver também outro ensaio de Bellour, "Auto-retratos". pp. 312-385.



Produções Auto-referenciais

O contato espectral com a própria imagem, feita pelo outro, pode trazer, no mínimo, lembranças. Mas pode iluminar ainda uma outra face complementar, a do esquecimento. É o caso de "Fotográfica Memória": trata-se de uma animação digital realizada a partir de fotografias de infância de Clarissa Borges. Neste audiovisual, um círculo com a imagem ("bolinha de imagem") percorre a tela negra, remetendo, entre outras coisas, ao foco de um olhar *voyeur*, isto é, ao dispositivo de ampliação óptico - configuração esta que se encontra presente tanto nos filmes de escopofilia, das primeiras décadas do século XX (microscópio, telescópio), quanto nas atuais imagens clínicas (endoscopias, artroscopias, etc.).¹⁵ Esta espécie de janela circular passeia por pequenas dobras e volumes, que, aos poucos, se revelam como fragmentos do corpo fotográfico da artista infante. Ao comentar o processo de construção deste trabalho, e a rememoração daí advinda, a autora observa que:

"A lembrança pessoal surgiu só no vídeo "Fotográfica Memória", a lembrança das fotografias não da época. A proposta era trabalhar com uma época que eu não me lembro visualmente. A única coisa que eu lembro da época era daquela música que tem no fundo, "The small world", da Disney. Quando eu era criança eu ouvia essa música e me lembrava desse momento até uns três anos, que eu não tinha imagem mesmo".¹⁶

A produção que Clarissa Borges vem apresentando, no circuito de artes plásticas, caracteriza-se pela utilização de sua própria imagem. A artista lida com a auto-representação de seu corpo, sintonizando-se com uma certa tendência da produção artística/audiovisual. Ainda assim:

"Eu não digo muito que (o trabalho) é na linha auto-referencial porque a partir do momento que eu estou trabalhando com o corpo, é o meu corpo mas você só pode dizer que é meu por características mínimas, uma pinta ou outra coisa. O vídeo "Fotográfica Memória" eu considero um auto-retrato, que foi uma coisa da história da minha vida mesmo, mas os outros trabalhos eu não considero na linha do auto-retrato. São mais fotografias de corpo mesmo, que eu prefiro fazer com o meu porque é mais fácil de manipular, eu sei qual é a posição que eu quero e eu me dou bem com essa maneira de trabalhar".

¹⁵ "A máscara circular, nos primeiros anos do cinema, será efetivamente 'lida' como indicativa de tomada ampliada e seu uso será rapidamente disseminado na apresentação de primeiros planos". Cf. Arlindo MACHADO, "O filme de voyeurismo", in: *Pré-cinemas & Pós-cinemas*. p. 127.

¹⁶ Depoimento cedido pela autora através de video-tape, em 2002.



Fig. 2 - Frames do vídeo "Fotográfica Memória" (2000), de Clarissa Borges.

O auto-retrato deixa então de cumprir sua função tradicional, de marca identitária individual, para abrir-se à referência coletiva. Processo que se dá através do trânsito transversal entre diversos meios. Ao comentar essa passagem, da fotografia para o vídeo, a artista observa que:

"Na verdade, eu não cheguei a trabalhar com vídeo, com edição em vídeo, o *Fotográfica Memória* é uma edição de fotografias animadas. Então, esse envolvimento surgiu a partir da fotografia. Vejo que foi uma saída. Animar fotografias seria uma saída para a proposta que eu tinha, que era trabalhar imagens de uma época em que eu não tinha lembranças, de uma época que eu só tinha registros fotográficos. A minha memória foi construída a partir desses registros fotográficos. Era uma coisa que eu já estava querendo fazer, eu já trabalhava com fotografia do corpo humano, e quando fui passar para construir um trabalho a partir desse momento em que eu não tenho memória, eu procurei fotografias de até uns três anos de idade e comecei a fazer essa animação. A passagem foi mais ou menos por aí, uma vontade de ter uma coisa em movimento a partir de fotografias para explicar um pouco a construção da memória".

A preocupação com a construção da memória está presente também em "Espelho Mnêmico", uma sobreposição de quatro retratos de Fábio Carvalho - aos 3, 20, 28 e 33 anos. Este trabalho surge como fotografia em 1998 e depois, em 2002, desdobra-se para a imagem em movimento (procedimento, aliás, característico dos artistas contemporâneos: passeio entre diversas mídias, principalmente nesta interface entre fotografia e vídeo), evidenciando a hibridez que faz parte da "natureza" do vídeo. Conforme Fábio Carvalho:

"O vídeo me serviu durante alguns anos como um suporte a mais para meus trabalhos, especialmente quando estava lidando com imagens trabalhadas no computador, sobre questões de identidade. A maioria dos vídeos que produzi entre 1995 e 1997 sequer teve uma "câmera" na sua origem; "As leis da variação", de 1996, é um destes. Bem, até houve uma câmera,

várias na verdade, mas câmeras fotográficas, para a obtenção das imagens originais usadas para criar as variações fenotípicas. Para ser totalmente exato, cheguei a usar uma câmera de vídeo, mas para obter stills de algumas das imagens de pessoas usadas no trabalho".

Esta passagem por imagens advindas de diversos meios não é linear. Para Fábio Carvalho há trabalhos:

Em que não sei mais (nem me preocupo muito com isso) do que é o que, de onde (mídia) veio o que.... Tem vezes em que uma imagem de vídeo foi digitalizada, trabalhada no computador, e depois tem uma saída em cópia fotográfica.... Que diabos é isso? Não importa! Da mesma forma que vários outros artistas, e não necessariamente apenas os artistas atuais, pratico linguagens e formas híbridas.

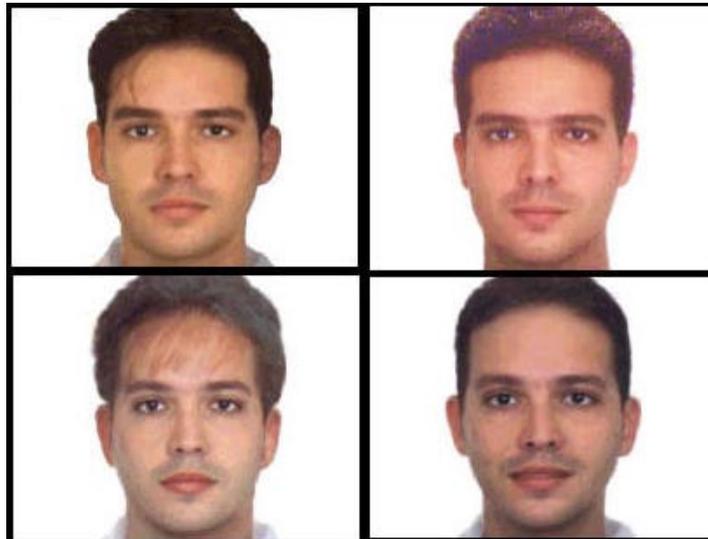


Fig. 2 - Frames do vídeo "As Leis da Variação" (1996) - Fusão fenotípica digital de fotografias do rosto de diversas pessoas com um retrato de Fábio Carvalho.

Em "As Leis da Variação", a referência às mudanças de paradigma do corpo através das atuais políticas biotecnológicas (vide o Projeto Genoma), inscrevem esse trabalho para um campo de preocupações concernentes com a vida, a morte e a reprodutibilidade. Se em "Espelho Mnêmico" persiste ainda uma unidade auto-referencial (na junção dos quatro retratos de Fábio Carvalho), o vídeo "As Leis da Variação", por sua vez, incluirá outros sujeitos nesta trama. Aqui, o autor funde sua auto-imagem com fotografias de diversas pessoas (a partir da "fusão fenotípica digital", como ele mesmo diz), gerando assim retratos fidedignos de sujeitos inexistentes, mas que carregam um traço de similaridade com as feições



do artista. Estas auto-imagens híbridas são intercaladas com trechos de "As Origens das Espécies", de Charles Darwin, denotando a influência que a formação em biologia apresenta na produção do autor. Fábio Carvalho alia as estratégias auto-referenciais a uma preocupação com os mistérios da origem.

As estratégias de enunciação auto-reflexivas criam condições para a inserção do sujeito enunciador no interior do próprio texto, onde a figura-autor comparece como agente e personagem principal de tramas que — ainda que endossadas pela referência à própria vida, e, por conseguinte, à uma idéia de verdade — não escondem suas dívidas com as tênues bordas da ficção. Historicamente, este movimento moderno manifesta-se através do campo autobiográfico, o qual tem persistido e se modificado através do tempo e das conseqüentes mudanças de suporte para a sua escritura. Rompendo com alguns aspectos de sua tradição, a autobiografia perpassa os diversos meios imagéticos. Transterritorial, ela reatualiza sua configuração na interface com outros meios. Retomando Dubois:

A autobiografia implica um olhar auto-reflexivo, isto é, permite de uma certa maneira, um autoquestionamento do dispositivo: centrado sobre si mesmo, o sujeito não tem outra exterioridade a não ser a de encenar-se, conseqüentemente de tornar presentes suas próprias condições de existência enquanto imagem (...). A questão da autobiografia coloca a problemática das imagens na ordem explícita da subjetividade, na ordem da vida psíquica e dos processos de memória.¹⁷

A memória pessoal, isto é, a que diz respeito aos atos de recordação que tomam como objeto a história de vida de cada um, é mais do que um tópico explorado pelas produções aqui comentadas. O papel do vídeo como uma tecnologia da memória é sempre presente: lembrando, esquecendo e contendo memórias. Recordar é duplicar-se, e são estas manifestações mnêmicas, operadas através da imagem maquínica, que configuram uma poética da subjetividade contemporânea.

¹⁷ Philippe DUBOIS. "A foto-autobiografia: a fotografia como imagem-memória no cinema documental moderno", in: *Revista Imagens* nº4. p. 66.



Referências bibliográficas

- BELLOUR, Raymond. *Entre-imagens: Foto, cinema, vídeo*. Campinas: Papirus, 1997.
- CONNERTON, Paul. "A memória social", in: *Como as sociedades recordam*. Oeiras: Celta Editora, 1999. pp.7-45.
- DUBOIS, Philippe. "A foto-autobiografia: a fotografia como imagem-memória no cinema documental moderno", in: *Revista Imagens* nº4. Abril, 1995. Campinas: Editora da Unicamp. pp. 64-76.
- _____. "A linha geral (as máquinas de imagens)", in: *Cadernos de Antropologia e Imagem* nº9, Rio de Janeiro, UERJ, 1999. pp. 65-85.
- CHIARELLI, Tadeu. "O auto-retrato na (da) Arte Contemporânea", in: *Deslocamentos do Eu: O Auto-retrato Digital e Pré-Digital na Arte Brasileira (1976-2001)*. Catálogo da exposição realizada, de 17 de agosto a 5 de outubro de 2001, no Itaú Cultural Campinas. Texto disponível na internet em: http://www.itaucultural.org.br/exposicoes/deslocamentos_do_eu/index.htm.
- HUYSSSEN, Andreas. "Passados presentes: mídia, política e amnésia", in: *Seduzidos pela Memória*. Rio de Janeiro: Aeroplano Editora, Universidade Cândido Mendes e MAM-RJ, 2000. pp. 9-40.
- JAMESON, Fredric. "Surrealismo sem inconsciente." In: *Pós-modernismo: a lógica cultural do Capitalismo Tardio*. São Paulo: Ática, 1996. pp.91-118.
- LEITE, Miriam Moreira. *Retratos de família: leitura da fotografia histórica*. São Paulo: Edusp. 2000.
- MACHADO, Arlindo. "O filme de voyeurismo", in: *Pré-cinemas & Pós-cinemas*. Campinas: Papirus, 1997. pp. 124-137.
- STURKEN, Marita. "The politics of video memory: electronic erasures and inscriptions". In: RENOV, Michael e SUDERBURG, Erika (Eds). *Resolutions: contemporary video practices*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1996. pp. 1-12.
- VIEIRA, Leandro Garcia. "Fábio Carvalho: Os Mistérios da Origem". Entrevista publicada no *Magazine Philips Art Expression*. Disponível na internet em: http://www.artphilips.com/a_entrevista08.asp.
- ZANINI, Walter. "Processos intermediais". In: ZANINI, Walter (Org.) *História geral da arte no Brasil*. São Paulo: Instituto Walther Moreira Salles, 1983. 2 v. pp. 785- 801.