

Notas acerca do Cinema Experimental de Artista em Pernambuco¹

Luciana Carla de Almeida²

Universidade Federal de Pernambuco, Recife, PE

RESUMO

O presente artigo pretende investigar características sobre uma cinematografia experimental feita por artista e produzida entre as décadas de 60 a 80 no estado de Pernambuco. O objetivo é traçar questões pertinentes à análise dos usos e modos de produção do suporte do super-oito no campo do cinema e das artes plásticas na tentativa de contribuir para história da produção audiovisual brasileira. Além disso, o texto tenta refletir sobre o sentido da vanguarda no cinema como experiência estética.

PALAVRAS-CHAVE: quase cinema; experimentação audiovisual; surto superoitista;

POUCA LUZ, CÂMERA E AÇÃO!

O diálogo entre cinema e artes visuais, baseando-se tanto na História e Teoria da Arte, rendeu bons frutos criativos. Um desses exemplos é o caso da vanguarda cinematográfica, também conhecido como cinema de vanguarda, cinema experimental ou cinema de artista. De maneira específica, a concentração deste texto se limita na produção da década de 60 a 80, pois nesse intervalo, é presenciado no Brasil, e em Pernambuco, o caso do experimentalismo superoitista e a introdução da videoarte. Mas para tanto, se faz necessário traçar linhas históricas anteriores.

Os primórdios do cinema de “vanguarda histórica” (BÜRGER, 2008) datam da década de 20. Muitos dos filmes foram realizados por artistas europeus, em particular os surrealistas e dadaístas. Como no “Entre'acte” (1924) de Picabia e René Clair, “O retorno à razão” de Man Ray e “Anemic Cinema” (1926) de Marcel Duchamp. Ao falar de filme experimental no Brasil ou realizado por diretores brasileiros, podemos elencar “Rien Que Les Heures” (1926), filmado em Paris pelo pernambucano Alberto Cavalcanti, “São Paulo – Sinfonia da MetrÓpole” (1929) de Rodolfo Lustig e Alberto Kemeny e “Limite” (1930) de Mário Peixoto. Esses filmes guardam narrativa de sentido aberto, experimentos na combinação de quadro a quadro, construção fragmentada na montagem e trabalho de câmera baseada em extrema subjetividade. Sendo estes

¹Trabalho apresentado no DT 4 – Comunicação Audiovisual do Congresso de Ciências da Comunicação na Região Nordeste realizado de 10 a 12 de junho de 2010

²Mestranda do Programa de Pós-Graduação da CAC-UFPE, e-mail: lualmeida.se@gmail.com.



referenciais fundamentais para construção da historiografia do cinema experimental brasileiro.

O surto superoitista no Brasil foi grande contribuidor para o cinema experimental (AUMONT, MARIE, 2003), sobretudo pela utilização de um novo suporte para os artistas na época. Filmar em bitola de maneira mais acessível e com mais recursos técnicos representava novas possibilidades para criação:

(...) superoitismo curioso foi o de interação com a precariedade do veículo, aderindo estudiosamente aos seus grãos, à sua textura, às "aberrações" de sua facilidade de manuseio, mobilidade e exposição automática, à desritualização contingente mas também voluntária de todo o processo de produção. Nisso houve sem dúvida contribuição dos artistas plásticos, que participavam com alguma frequência dos festivais (MACHADO JR., 2001).

Houve, portanto, uma permeabilidade entre esses diferentes universos estéticos, onde foi perceptível observar a migração de conceitos entre as artes. A presença de poetas e artistas plásticos sugere uma reflexão e análise contemporânea desses filmes. Nesse sentido a mostra Marginália 70 (Itaú Cultural, 2001) foi responsável pelo resgate audiovisual de trabalhos de Hélio Oiticica, Torquato Neto, José Agrippino de Paula, Lygia Pape, Jairo Ferreira, Ivan Cardoso, Edgard Navarro, Regina Vater e Mario Cravo Neto dentro outros. Desses nomes destaca-se a produção dos artistas pernambucanos Paulo Bruscky, Daniel Santiago, Jomard Muniz de Britto, Amin Stepple e Genetton Moraes.

Segundo Alexandre Figueirôa (2000) a história da cinematografia pernambucana se passa em ciclos. Ele define o primeiro momento com a experiência da "Aurora Filmes" na década de 20 com 13 títulos. Após essa fase, só a produção na década de 70 superou tais números. No ano de 1975 Pernambuco era o estado nordestino com a maior produção em super-oito. Momento onde os cineastas eram experimentais e voltados para crítica da cultura e temas existenciais urbanos. Figueirôa questiona se a produção da época se colocava entre os limites do documento e experimentação. Em sua análise o formato super-oito foi o suporte com que se reaprendeu a fazer cinema em Pernambuco. Esse nível de expressão mais pessoal estava intimamente relacionado ao momento de rupturas ideológicas e estéticas.

A bitola e a feitura ser considerada ruim significava o diálogo com precário, esteticamente confuso, formalmente desorganizado, novos caminhos de expressão, algo que ocorria tanto nas artes plásticas, como na música e na poesia. (FIGUEIRÔA, 2000, p. 77)



O caráter subversivo é inerente à antiarte que não segue a teleologia narrativa das significações, mas a intertextualidade e a descontinuidade como ferramentas para quebra do dispositivo criado pela instituição cinematográfica. A perda das perspectivas e o mergulho no imaginário de símbolos desconectados, por vezes até sem significação direta, caracterizou as novas vanguardas do audiovisual. Esse **acinema** (LYOTARD, 2005) produziu um cinema abstrato, opacificando o suporte e que revirou o próprio dispositivo. Numa afirmação de Ismail Xavier, tendo a realidade brasileira:

Nessa espécie de limiar da “condição pós-moderna”, o processo cultural brasileiro dos anos 60 produziu um espaço de criação em que, nos avanços e recuos, prevaleceu ainda a matriz das vanguardas, antes e depois do AI-5. No cenário nacional, a experimentação e o cinema alternativo encontram a brecha para uma manifestação de grupo vigorosa, antes de se atomizarem dentro da institucionalização mais decisiva que, também aqui, se configurou como força crescente na medida em que avançou a década de 70. (XAVIER, 1993, p. 26)

Os realizadores nessa fase no Brasil constroem diálogos entre o espaço sem território e o sujeito a serviço de uma narrativa descontínua, a exemplo dos filmes do **Cinema Marginal**. E se o cinema é simplesmente fruto da manipulação de um conjunto de linguagens audiovisuais, os artistas visuais exploraram essas possibilidades ao extremo.

Os problemas que permeiam essa cinematografia, cuja compreensão não é imediata, envolvem também uma consideração de problemas históricos. Quais as motivações que levaram a produzir essa linguagem que negava um tipo de racionalidade e a linearidade? Quais as influências artísticas na época? Como essa movimentação contribuiu e contaminou a produção audiovisual do artista?

Quanto à forma outras questões são elencadas, visto que a conceituação sobre o cinema experimental é múltipla. Qual é a delimitação teórica para cinema de artista? Todo cinema de artista é experimental? Ou todo filme experimental é de artista? Segundo André Parente (2000) o “cine-olho”, o “acinema” ou “cinema matéria” são os únicos exemplos que merecem ser definidos como não linear. Definir qualquer cinema de experimental, como afirma Jean Mitry (1974), seria incoerente visto que a “recusa da narração linear é uma característica de todo o cinema pós-guerra (de Welles a Godard)” (PARENTE, 2000).



Uma outra questão na fundamentação teórica é quando à autodefinição dos artistas que usam o suporte audiovisual. Segundo alguns artista, há alguns limites para produção do cinema de artista. Por exemplo, quanto ao prolongamento da ideia, na sua práxis artística o filme deve ser curto. Esse tema promove discordância em muitos criadores. Goulart (1997) nos relata opiniões contrárias até mesmo em considerar que artistas visuais possam produzir cinema, pois muito deles não se interessavam pelo suporte em si, mas apenas pela concepção da ideia.

Filmes com sequências incomuns e espírito avant guard demonstravam experimentações múltiplas, como o caso de artistas nordestinos Antônio Dias e Paulo Bruscky que privilegiavam o sentido plástico da imagens desenvolvendo um cinema quase conceitual. Para Goulart (1997), a entrada do super oito no Brasil deu início à maior produção de filmes realizados por artistas visuais em um dado período no país. Sonia Goulart elenca alguns traços que podem servir como guia na distinção do filmes de artista : a câmera fixa, a colagem, o tempo real e saturação do plano, experimentação como meio e não como linguagem. A modelo do filme “Composição no fio – partituras mutantes” (1979) de Paulo Bruscky, onde a câmera/olho subjetiva acompanha os cabos elétricos e os ninhos de pássaros alojados poste a poste. Todo o super-8 tem como trilha sonora a sinfonia de Beethoven. O movimento de câmera horizontalizado sugere um empenho pelo humor, paralelismo com a pauta musical como se o espectador fosse o músico a ler a tablatura musical evocada na observação nas ruas – os ninhos de pássaros seriam as próprias notas musicais. Essa estratégia de deslocamento, de orientação duchampiana, flerta com conceito situacionista détournement. Ou seja, na apropriação de elementos ou estruturas de linguagem da sociedade para sua reorganização posterior em novas composições com intuítos opostos aos originais. A Internacional Situacionista propõe détournements na vida cotidiana, já que, para os situacionistas, uma verdadeira revolução cultural apenas seria possível a partir da ruptura da alienação da vida diária, pelo desvio das suas práticas e pensamentos comuns, reelaborando a apreensão do espaço urbano (FREIRE, 2006).

Para a pesquisadora Goulart, existe uma espontaneidade, improvisação e acaso que sugerem um cinema-experiência e/ou experiência/participação em alguns trabalhos. Essa imprevisibilidade e certa 'irracionalidade' nos trabalhos feitos no cinema experimental está pautada na dessacralização e reprodutibilidade da obra de arte (BENJAMIN,1994). Muitos artistas visuais enveredaram por esse caminho, também, ao

usar da videoarte. Essa tecnologia foi privilegiada devido ao seu baixo custo, o fim da revelação e da dependência de laboratório. Historicamente, Arlindo Machado (2003) afirma que o super-8 e o vídeo nasceu juntamente ao projeto de expansão das artes plásticas.

QUASE CINEMA

O filme de artista, como Hélio Oiticica define “Quase Cinema”, é a negação do cinema. Nos trabalhos “Agripina é Roma-Manhattan” (1972), “Neyrótika” (1973), “Cosmococa” (1973) e “Helena inventa Ângela Maria” (1975) há uma busca incessante por uma produção ex-figurativa, ex-narrativa e experimental, valorizando a existência e privilegiando a imagem em detrimento da explicação. Oiticica apresenta uma proposta do audiovisual como uma vivência quase cinematográfica, como ele define “não narração é não discurso, não fotografia 'artística', não audiovisual” (CANONGIA, 1981).

O neoconcreto propõe assim uma não linguagem: a (anti)estética tropicalista e underground de poética aberta, interessada em produzir transgressão nas novas mídias (recurso de imagem/som em movimento). Influência definidora na produção audiovisual de grande parte dos artistas plásticos na época, pois muitos deles não se utilizavam de edição, tampouco preocupação da parte técnica. Eminentemente o interesse do (des)uso da câmera é como mecanismo de concretização de uma ideia. Talvez isso justifique o corte das produções experimentais feitos por artistas em muitas seleções de festivais de cinema à época.

Ao propor esse conceito, Oiticica sugere um esboço de como é visão artística precária brasileira: sempre provisória, instável e incerta. O próprio conceito de criação artística passa por esquemas e processos que se deglutem, recriam e subvertem. Isso como parte da ironia e estratégia artística. Como diria o precursor do movimento Tropicalista, Hélio Oiticica, ‘da adversidade vivemos’. Então, seria possível admitirmos uma poética do precário a favor de nossa própria concepção de arte? O que parece resumir que existe nexos entre o processo estético e os demais processos de construção e transformação do real. E os artistas partem também da investigação dos mecanismos de juízo e legitimação estéticos que caracterizam o sistema de arte e hierarquizam as posições dos trabalhos e seus efeitos concretos na elaboração das obras.



Colonizado, o Brasil surge como um projeto de nação calcado na precariedade do sistema cultural. O país viveu o liberalismo em paralelo com a escravidão – a transferência da Corte portuguesa para o Brasil, a iniciativa de abrir os portos brasileiros às nações amigas em 1808 tendo a promulgação da lei Áurea apenas 1888 – , o movimento artístico modernista (década de 20) sem modernização, o surto dum movimento desenvolvimentista (década de 50) repletos de contradições e baseado no capital estrangeiro. É isto que Roberto Schwarz (2000) caracterizou das "ideias fora do lugar". Eis um país onde a ideologia chega antes do processo, a mercantilização da cultura chega sem a modernização nacional. Como exemplo, Renato Ortiz (1991) nos dá um dado pertinente: até o ano de 1946 não houve revista ou jornal com tiragem maior que 200 mil exemplares em circulação no Brasil.

O recorte feito nessa análise parte pela acepção do pós-modernismo num país de capitalismo tardio (JAMESON, 1997). O entendimento do conceito na produção artística brasileira soa como característica para investigar seu curso. Segundo Paola Berenstein, no seu livro “ A estética da ginga”, Oiticica representa, com seus parangolés, a cultura dos morros, a arte intuitiva da arquitetura fragmentada e rizomática das favelas. Importante não esquecer que grande parte das mais contundentes realizações brasileiras na arte nascem justamente das abordagens de superação frente às variadas limitações sociais, políticas, culturais e mesmo pessoais impostas a todos envolvidos.

Para ilustrar essa definição, faz necessário uma ligeira descrição sobre duas produções audiovisuais bastante ilustrativas: “O lento, seguro, gradual e relativo striptease do Zé Fusquinha” (1978) de Amin Stepple e “Palhaço Degolado” (1977) de Jomard Muniz de Britto. No primeiro exemplo, Stepple registra um homem obeso e trajado dirigindo um carro que está prestes a dar defeito. Ao começar empurrá-lo na tentativa de verificar se o fusca volta a funcionar, o persistente motorista vai sendo despido até restar como última cena sua própria bunda num plano em close. Essa transgressão imanente, o modos de comicidade sobretudo construído pela montagem – planos onde os elementos de cena (o veículo e o personagem desengonçado) estão de costas para o espectador – nos remete uma crítica sardônica ao fim do projeto desenvolvimentista da ditadura militar. Stepple partilha com seu espectador a conotação que o “Milagre Econômico Brasileiro” (1968-1973), literalmente, não pegava. E,



observamos metaforicamente no filme, sob intenções críticas, um Brasil que não segue em frente, não progride e tampouco desenvolve.

A temática da modernidade versus tradição também está pautado no segundo exemplo, o filme de crítica metaficcional “Palhaço Degolado” (1977) de Jomard Muniz de Britto.

A crítica tropicalista começa pela própria epígrafe da obra. Pode ser feita a associação do título audiovisual com um dos livros de Ariano Suassuna intitulado 'O rei degolado' (1976), relação paródica do rei com o bobo da corte. A figura do palhaço (representado pelo próprio JMB no audiovisual) é um abismo de referência – estando degolado pela opressão cultural, no contexto da ditadura civil-militar no Brasil (1964-1984), período marcado por autoritarismos institucionais (MAIA JR., 2009, p 58).

Quem interpreta o personagem do palhaço é o próprio Jomard trajado do personagem característico do reisado, o Mateus. Numa espécie de bobo da corte, o filme segue em tom teatral onde o clown carnavaliza de maneira crítica com figuras centrais da cultura pernambucana tendo como palco o imóvel da Casa da Cultura do Recife (Casa de Detenção). E rei da corte são Gilberto Freyre e Ariano Suassuna, cânones da cultura pernambucana. A mise en scène, em tom de performance, é permeada de falas poética-provocativa e poética-zombeteira questionando os imperadores da cultura e a tradição intelectual. Esse filme, caracterizado pela paródia, é marcado de profunda inspiração tropicalista, que também pode ser interpretado como um registro sobre o embate dos artistas com imperialismo cultural no Nordeste. Ao final, ao vermos o palhaço degolado preso na cela a narração in off pergunta: “Até quando?” Indagação numa referência histórica à guerrilha cultural que os artistas enfrentavam durante os Anos de Chumbo. Um filme de alegoria sobre as estruturas de pensamento estáticas que pretendiam cercear a produção libertária de criação. Vale notar que Muniz de Britto, Aristides Monteiro e Celso Marconi foram os responsáveis pelo manifesto tropicalista “Porque somos e não somos tropicalistas” escrito no Recife no ano do Ato Institucional número cinco. Ainda, no mesmo ano de 1968, Jomard escreveu o artigo assinado por Caetano Veloso e Gilberto Gil, o “Inventário do nosso Feudalismo Cultural”. Ambos textos propositores de uma estética de ruptura e recuperação. A busca por desmistificar os resquícios das oligarquias culturalistas, regionalistas e coronelistas através da arte é o tema ou motivo recorrente de Muniz de Britto, sendo sua atividade intelectual responsável por agitar o pensamento sobre a urbanidade e os (des)caminhos por uma postura de permanente transgressão.



É dessa “cine-sensação” (BENTES, 2007) tropicalista ou postura política que Jomard exercita sua apropriação artística dos signos de uma cultura dita primitiva e moderna. Numa reflexão feita por Ferreira Gullar (1978), “a verdadeira vanguarda artística, num país subdesenvolvido, é aquela que, buscando o novo, busca a libertação do homem, a partir de sua situação concreta, internacional e nacional”. O papel dessa cinematografia feita por artistas, esse vanguardismo cosmopolita, teve como meta não só uma busca por novas formas de linguagem e expressão dentro de um contexto sócio-histórico, mas também renovar e transformar os mecanismo de construção de subjetividade e realidade como condição artística de existência e permanência.

A pesquisa sobre a produção audiovisual brasileira é crescente, mas no caso da produção sobre cinema experimental precisa ser melhor fomentada. Tanto porque esses registros fílmicos foram pouco vistos, quanto por ter sido pouco compreendido pela sua proposta avessa à linearidade. Segundo o pesquisador Rubens Machado Júnior um problema central da historiografia do cinema experimental, e não só no Brasil, é a carência de análise ou ensaio crítico. Há uma história a ser escrita. Especificamente, os filmes feitos por artistas foram divulgados de maneira restrita em galerias, reuniões familiares e dois principais painéis à década de 60 a 80: pelo Grife (Grupo de Realizadores Independentes de Filmes Experimentais de São Paulo) e na Jornada de Salvador (MACHADO JR., 2001).

Nos últimos anos, o estudo sobre a produção cinematográfica na cultura da periferia (HALL, 2003) está ganhando um maior espaço de produção acadêmica. Essas notas sobre um cinema experimental de artista também se tornam relevantes na medida em que optam por analisar a produção de sentido não convencional e busca debater sobre o fazer artístico regional/global. Além de focar seus conteúdos e mensagens, levantar suas práticas em exercício e desatinos criativos como um suposto vislumbre dos rumos que direcionam o fazer artístico na contemporaneidade. Sobretudo, considerando a produção artística após a Pop Art como marco do “fim das narrativas mestras da arte” (DANTO, 2006). Ou ainda, numa acepção sobre a experiência estética contemporânea Richard Shusterman coloca uma questão crucial: “Perhaps our informational evolution has already gone too far, so that an evening of beauty at the Met can do nothing to counter a life on Wall Street's chaotic trading floor”. Talvez a percepção estética esteja em tal grau de crise que apenas a Filosofia e uma arte radical adorniana possa repensar esse valor de perda ou de reconfiguração.



Referências bibliográficas

AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. **Dicionário teórico e crítico de cinema**. Campinas: Papyrus, 2003.

BASBAUM, Ricardo. **Arte Contemporânea brasileira: texturas, dicções, ficções, estratégias**. Rio de Janeiro: Ed. Rios Ambiciosos, 2001.

BENJAMIN, Walter. A Obra de Arte na Era de sua Reprodutibilidade Técnica. In: *Magia e Técnica, Arte e Política. Ensaio Sobre Literatura e História da Cultura*. Tradução Sergio Paulo Rouanet. Obras Escolhidas. Vol. 1. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BÜRGER, Peter. **Teoria da vanguarda**. Trad. Jose Antunes. São Paulo: Cosac Naify, 2008.

CANDIDO, Antonio. **Literatura e Sociedade**. São Paulo: Publifolha, 2000.

CANONGIA, Ligia. **Quase Cinema: Cinema de artista no Brasil, 1970/80**. Rio de Janeiro: Funarte, 1981.

DANTO, Arthur Coleman. **Após o fim da arte: a arte contemporânea e os limites da história**. Tradução Saulo Kriege. São Paulo: Odisseus, Edusp, 2006.

FERREIRA, Glória; Cotrim, Cecília. (orgs.) **Escritos de artistas — Anos 60/70**. Rio: Jorge Zahar, 2006.

FIGUEIRÔA, Alexandre. **Cinema Pernambucano: uma história em ciclos**. Recife: Fundação de Cultura Cidade do Recife, 2000.

_____. **Cinema superoito em Pernambuco: do lazer doméstico à resistência cultural**. Recife: Fundação de Cultura Cidade do Recife, 1994.

FREIRE, Cristina. **Paulo Bruscky: arte, arquivo e utopia**. Recife: Companhia Editora de Pernambuco, 2006.

GOULART, Sonia. "Cinema e artes plásticas: os caminhos do experimental nos anos 70". In: **Cinema brasileiro: três olhares**. Niterói: EDUFF, 1997.

GULLAR, Ferreira. **Vanguarda e desenvolvimento – Ensaio sobre arte**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.

HALL, Stuart. **Da Diáspora: Identidades e Mediações Culturais**. Org. Liv Sovik; Trad. Adelaine La Guardia Resende. Belo Horizonte: Editora UFMG; Brasília: Representação da Unesco no Brasil, 2003.

BENTES, Ivana. "Multitropicalismo, cine-sensação e dispositivos teóricos". In: **Tropicália: uma revolução na cultura brasileira**. Org. Carlos Basualdo. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

JAMESON, Fredric. **Pós-Modernismo. A Lógica Cultural do Capitalismo Tardio**. São Paulo: Ed. Ática: 1997.



LYOTARD, Jean-François. O cinema. IN: RAMOS, Fernão. **Teoria contemporânea do cinema**. Vol. I. São Paulo: Senac, 2005.

MACHADO, Arlindo (org). **Made in Brasil**: três décadas do vídeo brasileiro. São Paulo: Itaú Cultural, 2003.

MACHADO JR., Rubens. **Marginália 70**: o experimentalismo no Super-8 brasileiro. Catálogo. São Paulo: Itaú Cultural, 2001.

_____. "O cinema experimental no Brasil e o surto superoitista dos anos 70". In: Axt, Gunter. Schüler, Fernando. (orgs.) **4Xs Brasil**: itinerários da cultura brasileira. Porto Alegre: Artes e Ofícios, 2005, p. 217-231.

_____. "Agrippina é Roma-Manhattan, um quase-filme de Hélio Oiticica", In: **Oiticica, a pureza é um mito**. São Paulo: Itaú Cultural, 2010.

MAIA JR., Ricardo C. Campos. **Uma poética Audiovisual da Transgressão em Jomard Muniz de Britto**. Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Pernambuco. CAC. Comunicação, 2009.

MITRY, Jean. **História del Cine Experimental**. Valencia: Fernando Torres Editor, 1974.

ORTIZ, Renato José P. **A moderna tradição brasileira**. Cultura brasileira e indústria cultural. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1991.

BERENSTEIN Jacques, Paola. **Estética da Ginga**. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2001.

PARENTE, André. **Narrativa e Modernidade**: Os Cinemas não Narrativos do Pós-Guerra. Campinas, São Paulo: Papirus, 2000.

SHUSTERMAN, Richard. **The End of Aesthetic Experience**. Journal of Aesthetics and Art Criticism, p 29-41, 55 (1999). Disponível em <<http://www.artsandletters.fau.edu/humanitieschair/end-aesth-exp.html>>. Acesso em 29 de abril de 2010.

SCHWARZ, Roberto. "As ideias fora do lugar". In: **Ao vencedor as batatas**: forma literária e processo social nos inícios do romance brasileiro. São Paulo: Ed. 34, 2000.

VENTURELLI, Suzete. **Arte: espaço - tempo - imagem**. Brasília: Ed. Universidade de Brasília, 2004.

XAVIER, Ismail. **Alegorias do subdesenvolvimento** – cinema novo, tropicalismo e cinema marginal. São Paulo: Editora Brasiliense, 1993.

ZANINI, Walter. "Primeiros tempos da arte/tecnologia no Brasil". In: DOMINGUES, Diana (org.). A Arte no século XXI. **A humanização das tecnologias**. São Paulo: UNESP, 1997.