



Arlindo Machado: um percurso extraordinário

*Arlindo Machado: an
extraordinary track*



Ismail Xavier¹

¹ Doutor em Teoria Literária e Literatura Comparada pela Universidade de São Paulo (USP) e em Cinema Studies pela New York University. Professor Emérito da Universidade de São Paulo. Tem experiência na área de Comunicação, com ênfase em Cinema, atuando principalmente nos seguintes temas: cinema, cinema brasileiro, cinema moderno e contemporâneo, teoria e história do cinema, cinema e teatro, cinema e pintura, cinema e fotografia. E-mail: i-xavier@uol.com.br

Resumo: O artigo percorre os variados interesses e competências de Arlindo Machado, demonstrando sua notável amplitude de conhecimentos e rara sensibilidade, analisando questões que envolvem a reflexão teórico-conceitual nas disciplinas conexas da comunicação midiática e das artes. Essa reflexão é balizada pela análise de obras pertencentes a campos que se inserem em variadas tradições e que compõem um rico conjunto de criações: filmes, fotografias, vídeos, instalações de artistas visuais apoiadas em distintos suportes, não faltando momentos de consideração de obras literárias – poesia e romance – e momentos de incursão no terreno da música, erudita e popular. Arlindo Machado foi um criador de caminhos, o que foi possível graças a esse percurso de inovações observadas na imensa obra que nos deixou como legado.

Palavras-chave: cinema; arte; vídeo; imagem; som; mídia.

Abstract: This article goes through Arlindo Machado's many interests and competences, showing his notable breadth of knowledge and rare sensibility, analyzing questions involving the theoretical-conceptual reflection in the connected disciplines of media communication and arts. We frame this reflection by the analysis of works from fields inserted in several tradition and that comprise a rich set of creation: movies, photos, videos, installations from visual artists based on distinct supports, not excluding considerations over literary works – poetry and novel – and incursions in the musical field, erudite and popular. Arlindo Machado was a creator of paths, which was possible thanks to this extraordinary track of innovations observed in the immense body of work he left us as a legacy.

Keywords: cinema; art; video; image; sound; media.

Arlindo Machado foi um excepcional pesquisador e professor ao longo de sua carreira na PUC-SP (Pontifícia Universidade Católica de São Paulo) e na USP (Universidade de São Paulo), um colega que sempre deu tudo de si no encaminhamento dos trabalhos e na reflexão sobre novos caminhos da vida universitária, sempre visando o interesse dos estudantes e do diálogo construtivo com seus pares. Incansável inovador, levantou possibilidades originais para a análise da criação artística, apoiada nas novas tecnologias de som e imagem, e dos processos de comunicação social em nosso campo de pesquisa, voltado para o estudo dessa rede de áreas conexas que compõem a enorme seara da imagem-e-som.

Eu o conheci quando um grupo de jovens, em boa parte estudantes, formaram um grupo de debates sobre cinema. Esse grupo terminou por assumir a direção de uma revista de crítica cinematográfica, cuja primeira fase havia sido desenvolvida e dirigida por amigos do Rio de Janeiro, com a participação de alguns integrantes de São Paulo que partilhavam de suas ideias, ao expressar militância em defesa de um cinema inovador e atento à dimensão política da arte, particularmente importante naquele momento, pois vivíamos na ditadura, na segunda metade dos anos 1970. A revista foi a *Cine-Olho*, nome inspirado na criação e nas ideias defendidas pelo cineasta Dziga Vertov, autor do filme *Cine-Olho* (1926). Arlindo manifestou especial atenção às ideias de Serguei M. Eisenstein e sua teoria do “cinema conceitual”. Foi um período de muita inquietação intelectual, com mergulho nos meandros da história e da estética do cinema, embalados por nossa diversidade de formação universitária, convergência na postura de cinéfilos e perfil de oposição política ao regime vigente na ditadura.

Nesse momento de formação, em seu artigo “A ideologia do cinema militante” publicado na *Cine-Olho*, Arlindo define o que é o cinema consciente de sua posição de classe, que intervém politicamente por meio de circuitos paralelos improvisados e argumenta que, para ser coerente e efetivo, tal cinema tem de se empenhar numa forma inovadora na mídia em que desenvolve sua prática. A partir dessa convicção, ele explica sua postura crítica, dirigida à maior parte da produção militante da época, que não se mostra apta a romper com a ideologia populista, enquanto o público se limita a uma atitude passiva de figurante ou espectador. Defende também um cinema militante, que deixe explícito na sua própria forma seus meios de produção, de modo a afirmar com vigor sua postura ideológica na substância de sua prática, explicitando o aparato filmico. Considerando o exemplo lapidar de *Outubro* (Eisenstein, 1928), Arlindo responde aos adversários, defendendo

o cinema conceitual das acusações de inviabilidade, pois é um atestado de ignorância insistir na incompatibilidade do cinema com o raciocínio.

A partir desse período da *Cine-Olho*, suas inquietações serão conduzidas com total coerência em seu percurso como crítico e ensaísta, pautado pela premissa de que a posição de classe e a dimensão política de um filme não se define de forma exclusiva pelo teor de sua mensagem na conexão com a vida social, mas inclui – e isto é essencial – a forma como compõe suas imagens e as articula na montagem, de modo a evidenciar o trabalho da representação como dimensão essencial de um cinema político que se queira efetivamente contestador. Isso ganha expressão em seu primeiro livro *Eisenstein: a geometria do êxtase* (1983), um volume da coleção “Encanto Radical”, da Editora Brasiliense, voltada para a apresentação concisa de vida e obra de um autor – cineasta, escritor, artista, ensaísta ou figura de grande presença no manejo de problemas humanos em distintos campos.

Esse livro de estreia foi uma contribuição fundamental para o conhecimento da obra do cineasta, divulgando para um público além do circuito de teóricos e historiadores do cinema. Ele apresenta a reflexão escrita e a prática do cineasta, ambas tendo como ponto fulcral a proposta do “cinema conceitual”, pautada por uma estética de vanguarda inspirada no construtivismo e voltada para uma forma de montagem descontínua, intelectual, ajustada ao cinema político por ele proposto.

Além das edições da *Cine-Olho* e esse livro, ele publicou artigos sobre Eisenstein em diversas revistas no ano de 1981, trazendo atenção renovada ao cineasta, assim como fez em outros momentos com destaques da videoarte no Brasil – Waldemar Cordeiro, Gilbertto Prado, Júlio Plaza, Eder Santos, Tadeu Jungle, Arthur Omar, Carlos Nader, entre outros. Esses artigos ampliaram suas referências e complementaram suas análises de conjunto e textos teóricos mais gerais sobre as artes apoiadas nas tecnologias digitais. As novas mídias passaram a compor mais uma frente do seu trabalho de reflexão, ao lado do cinema, da fotografia, da televisão aberta e os gêneros de sua programação, havendo um caso de atenção a um único objeto, a telenovela *Pantanal* (1990), da Rede Manchete, sobre a qual escreveu um livro em parceria com Beatriz Becker: *Pantanal: a reinvenção da telenovela*, publicado pela Educ em 2008.

Dessa forma, Arlindo foi compondo seu percurso como ensaísta, sempre muito arguto na exigência de uma invenção da forma audiovisual que explicitasse seus meios de expressão, chamando atenção do espectador para sua própria fatura, sem

ocultar seu modo de produção. Posição que se reafirma em seus textos, publicados ao longo da vida universitária em revistas e capítulos de livros².

Sempre direto na defesa de seus pontos de vista e muito preciso no rigor de exposição de suas ideias, Arlindo foi construindo seu caminho neste campo multidimensional e, desde os tempos da *Cine-olho*, foi parceiro na defesa de uma arte que afirmava sua intervenção estética, cultural e política pelas suas opções formais geradoras de uma nova experiência. Ou seja, um cinema que lance um desafio na interação com o espectador e traga a exigência de uma fruição criativa atenta ao “trabalho da representação” como prática social e política, em tensão com o mundo do consumo de produtos disponíveis no mercado. Vale, nessa experiência e no amplo conjunto de textos que escreveu, essa atenção às relações que marcam o campo da produção midiática na sociedade industrial de alta tecnologia.

O livro sobre Eisenstein foi publicado no mesmo ano em que Arlindo concluiu seu Mestrado em Comunicação e Semiótica na PUC-SP. Nesse momento, ele já estava engajado como professor nessa universidade desde 1981, dado seu preparo e acuidade de formulação e talento na exposição de conceitos, qualidades que desde cedo marcaram sua postura de rigor teórico e sua vocação para a pesquisa e ensino, empenhos cuja enorme importância está registrada na magistral coleção de textos publicados ao longo dos anos. Em 1991, iniciou seu trabalho como nosso colega na Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP), distribuindo seu tempo de ensino e pesquisa entre essas duas faculdades, tendo conciliado as linhas convergentes, porém distintas em suas nuances no trato das questões da teoria da comunicação e da estética. Um encaixe que Arlindo, com sua sólida formação e alta competência, ajustou ao longo de muitos anos ao seu trabalho. A partir de 2013, ele concentrou suas atividades de docência e pesquisa na USP.

Nesse percurso, Arlindo desenvolveu suas notáveis pesquisas, que se expressaram em aulas, palestras, muitos artigos e livros que foram marcando sua extraordinária contribuição para o conhecimento em nossa área e compondo um legado essencial para as linhas de pesquisa em que evidenciou seu engajamento singular, pela sua diversidade de interesses e profundidade de abordagem viabilizada por sua inteligência e lucidez na composição de um conhecimento original que fez avançar a pesquisa nesses campos conexos.

² Esses foram os princípios que o nortearam na prática cinematográfica quando jovem, afinada às ideias de Vertov e Eisenstein. Cito como exemplo o curta-metragem *A vaca sagrada*, voltado para metáforas que relacionam o fato central – os cuidados de um proprietário com seu queridíssimo automóvel – com a alienação e os deslocamentos de afeto e identificação pessoal com seu objeto-fetichê. Perdi os dados dessa obra, não podendo informar a data exata de sua realização.

Em seu livro *A ilusão especular: introdução à fotografia*, publicado pela editora Brasiliense em 1984, Arlindo trabalhou em profundidade, agora de forma mais desenvolvida e com um conjunto enorme de referências, abordando a questão do ilusionismo, presente em muitas concepções da fotografia como registro do real obtido por meio de um sistema ótico “objetivo”. A isso ele responde observando com muita acuidade as dimensões de um código que existe na mensagem visual registrada na foto, sempre trazendo argumentos pertinentes, que marcam tais códigos internalizados na máquina e as opções do fotógrafo, definindo a presença de uma criação apoiada em escolhas que definem uma linguagem de composição da imagem, escolhas de quem conhece os mecanismos produtores da ilusão especular, concluindo que a foto não é um espelho. Apoiado numa ampla bibliografia que lhe permitiu compor uma argumentação que envolveu vários aspectos da fotografia em seus códigos como uma modalidade de imagem, se valeu também da semiótica de Charles Sanders Peirce e de referências vindas de ensaístas nas áreas de fotografia, cinema, cultura e política, como Roland Barthes, Susan Sontag, André Bazin, Jean-Louis Baudry, Walter Benjamin, Pierre Bordieu, Victor Burgin e Erwin Panofsky.

Ao longo dos capítulos do livro, ele apresenta um estudo rigoroso da relação entre a fotografia e outros meios de expressão, incluindo uma consideração sobre a perspectiva, na pintura e no desenho, antes de sua versão maquinal na foto e depois no cinema. Esse livro – um clássico nos estudos de fotografia – foi reeditado em 2015 com novo subtítulo, *uma teoria da fotografia*, trazendo uma versão muito próxima da primeira edição³.

O livro *Televisão & Vídeo* (1985), que escreveu em parceria com Fernando Barbosa Lima e Gabriel Priolli, analisa os primórdios do vídeo no Brasil, o incremento gradual de novos aparatos técnicos que foram ampliando suas possibilidades de criação e exibição e traz a referência aos criadores ligados ao meio artístico que já despontavam no plano desta nova videoarte e suas tendências. “Notas sobre uma televisão secreta” é o capítulo de Arlindo que dá início a seu salto para a análise do vídeo como forma de expressão, comentando as experiências feitas nos anos 1970, citando os pioneiros que, contando com um suporte ainda incipiente, demonstraram os potenciais de criação presentes no novo meio, havendo um rápido avanço rumo a técnicas mais maleáveis que foram compondo as bases da videoarte e seus recursos. Como de hábito, é notável a forma como ele articula a consideração dos meios técnicos e os exemplos de criatividade que o avanço deles vai tornando possível em

³ Os dados bibliográficos dos livros e artigos citados estão elencados no final do texto.

termos da criação de imagens e movimentos expressivos que não se limitam à imagem realista da TV, gerando composições complexas e inventivas em consonância com a arte moderna, em alguns casos correspondendo à experiência anterior de vários artistas que se dedicam a essa nova forma de criação.

Na medida em que as indústrias do cinema, do rádio e da televisão foram se desenvolvendo em sua temática de maior audiência, alternativas foram encontradas por figuras criativas, que inventaram formas de trabalhar nessas *mídias* fora do seu eixo central, compondo experimentos de comunicação com audiência mais restrita, seja com propósitos políticos, de informação ou de criatividade. Um exemplo menos conhecido é o da criação de rádios alternativas, as chamadas Rádios Livres, que foi objeto de análise no livro *Rádios Livres: a reforma agrária no ar* (1986), escrito por Arlindo, Caio Magri e Marcelo Masagão, cada um com seu texto e com a organização de uma série de documentos que expressavam o pensamento dos criadores das rádios livres e o modo de operar dessa espécie de guerrilha midiática.

Esse livro trata de temas de interesse na área das comunicações voltadas para produções que possuem uma dimensão política, e são analisados a partir de parâmetros originais bem próprios, ao estilo e postura crítica de Arlindo naquele momento, sempre muito firme na condução de seus argumentos. Seu prefácio foi escrito por Félix Guattari, filósofo francês de grande envergadura que teve muitos leitores no Brasil. Havia uma afinidade de empenhos entre ele e os distintos grupos que assumiam posições políticas que implicavam numa ruptura com o sistema dos meios de comunicação autorizados pelo Estado, compondo um gesto de liberação que era considerado uma forma de guerrilha cultural, pois quebrava a regra oficial de ocupação do território da comunicação social por um pequeno grupo de megaempresas privilegiadas que eram proprietárias das redes de TV, traço que deu ensejo à associação feita com a reforma agrária. Essa reforma na ocupação de território se dava agora “no ar”.

Três décadas do vídeo brasileiro: 1973-2003

Em 2003, Arlindo organiza o livro *Made in Brasil: três décadas do vídeo brasileiro*, por ocasião da Mostra dos 30 anos no *Itaú Cultural*. Uma obra fundamental como balanço geral da produção de vídeo, uma visão de conjunto dessa experiência na variedade de seus aspectos de criação. As décadas são analisadas por um conjunto de autores destacados nesse novo campo de reflexão, voltado para uma produção diversificada em sua base técnica e em seus métodos de trabalho, como muito bem expõe Roberto Moreira Cruz em sua apresentação do livro: “Três décadas de maturidade”.

No texto de introdução à antologia por ele concebida, Arlindo faz o retrospecto desses 30 anos e comenta os trabalhos que constituíram um marco desse desenvolvimento. A obra reconhecida como inaugural é *M 3x3* da bailarina Analívia Cordeiro, filha de Waldemar Cordeiro, que consiste na gravação de uma performance da artista, uma forma de registro em vídeo de um trabalho observado pela câmera num sentido documental, uma forte tendência na fase inicial do vídeo antes que se operasse uma diversificação dos formatos e concepções da criação de obras de arte nessa *mídia*. É esse processo de ampliação de modos de conceber e criar no campo da videoarte que acompanhamos em seu texto, um primor de síntese e lucidez do conjunto de análises e de delineamento do percurso da arte do vídeo no Brasil.

Uma observação técnica ajuda o leitor a entender o uso da noção de “vídeo” no livro, que inclui uma variedade de formas de criação em *mídia* eletrônica, analógica ou digital, considerada a abrangência de seus gêneros, incluído o caso do cinema digital, que pode ser classificado como uma forma de vídeo. Esse conhecimento implica em considerar essa *mídia* em toda sua abrangência e quase onipresença no terreno das imagens em movimento sincronizadas com o som.

Sua introdução, “As linhas de força do vídeo brasileiro”, faz um esclarecedor balanço focalizando a história da produção de vídeos com distintas propostas de utilização dessa *mídia*, esclarecendo, em primeiro lugar, seus aspectos destacados pelos artistas plásticos, cuja tendência foi inserir o vídeo de forma integrada a outros meios, e não o limitar a uma mídia exclusiva. E cita o importante apoio de Walter Zanini na obtenção dos recursos usados por Anna Bella Geiger, Regina Silveira, Júlio Plaza, Carmela Gross, entre outros artistas, para a execução de suas obras. A partir dessas informações, ele compõe um conjunto de referências dessa etapa dos pioneiros, explicando as formas de conceber seus trabalhos e nos trazendo um repertório de suas obras. Ele observa:

Num certo sentido, é impossível compreender a videoarte fora deste movimento de expansão das artes plásticas ou de reprodução de processos industriais, que já havia antes acumulado experiências no terreno do audiovisual (projeção de diapositivos) e do cinema de 16mm ou Super-8 (Antonio Dias, Artur Barrio, Iole de Freias, Lygia Pape, Rubens Gerchman, Agrippino de Paula, Arthur Omar, Anna Bella Geiger, Manuel e o próprio Hélio Oiticica). (MACHADO, 2003, p.15)

Esta formulação “e o próprio” se deve ao fato de que no parágrafo anterior, ele havia citado a concepção de Oiticica do “quase cinema”, uma noção que o artista cunhou para se referir a um conjunto de experiências transgressivas dentro do universo das novas mídias.

Rafael França é destacado como o artista que ocupa uma posição intermediária na história da videoarte brasileira, figura da segunda geração, conhecida como realizadora do “vídeo independente”, que tinha uma posição crítica face à televisão comercial e a noção clara de sua diferença e radicalidade de fatura, mas não deixou de lutar pelo espaço na TV, sem fazer concessões. Indo além da utilização do vídeo como dispositivo de registro, França explorou seus recursos expressivos e apontou novos caminhos. O que também se deu com Artur Matuck no plano da experimentação, explorando “recursos eletrônicos até então inéditos”.

A terceira geração de videoastas brasileiros vem nos anos 1990 compor o grupo dos que sedimentam os vários aspectos da experiência acumulada e desenvolvem o vídeo independente e o trabalho autoral que retoma diretrizes dos pioneiros. São analisados em maior detalhe os trabalhos de Sandra Kogut e Eder Santos, que produziram fora do Brasil, usufruindo de maiores recursos financeiros e técnicos; dois nomes que se consagraram no plano internacional. Outros, como Lucas Bambozzi, Carlos Nader, Walter Silveira e Lucila Meirelles, concentraram sua produção no Brasil. Há, como no caso das gerações anteriores do vídeo, uma apreciação dos trabalhos das figuras que foram destacadas, em especial Arthur Omar, sendo a obra de Eder Santos retomada em suas invenções no plano formal. A cada etapa do texto, novos exemplos de obras destacadas vão ampliando as referências a artistas e suas criações, oferecendo ao leitor uma efetiva preparação para a leitura dos capítulos do livro dedicados a cada aspecto e seus autores ou também a organizações – como a TVDO, “Olhar Eletrônico” e a “Vídeo Brasil” – no desenvolvimento na história do vídeo. Seja no plano da dimensão performática dos artistas, registrada em imagens contundentes de seus corpos em ação, no limite da autoviolência em distintas matizes, seja no plano da experimentação de formas inusitadas tornadas viáveis pela nova tecnologia eletrônica, o vídeo foi compondo experiências visuais que lhe são próprias, criações que foram consolidando-o como um meio destacado no contexto das artes midiáticas, dada sua riqueza de opções e a qualidade dos artistas nele engajados. Com maior maleabilidade para sua manipulação, a imagem eletrônica se constitui como matéria ajustada para a enorme variedade de composições (ou decomposições) geradas pelo trabalho dos artistas, tanto no plano formal quanto nas escolhas temáticas e suas exigências, havendo uma forte concentração de trabalhos voltados para a desconstrução da imagem-som, invenções apoiadas na textura de seu material que, como já observado, dialoga de preferência com as artes visuais inovadoras na contemporaneidade.

A cada passo, novos realizadores são destacados e têm seus trabalhos comentados no seu aspecto de inovação e características de sua criação, havendo

ênfase especial para a ampliação dos processos de composição formal que dialogam com o cinema de vanguarda, em seus momentos de pico na história do cinema, em particular as invenções dos anos 1960-1970, quando se intensificou a invenção formal inspirada na arte contemporânea: *action painting*, Pop Art, abstracionismo em seu momento pós-segunda guerra mundial. A videoarte, nesse contexto particular, pôde apresentar experimentos mais radicais tendo em vista sua base tecnológica no plano da manipulação da imagem para a obtenção de formas em movimento ligadas à tradição da arte abstrata. São variadas as soluções desafiadoras para a percepção, graças a um dinamismo especial capaz de atingir uma velocidade altíssima, viabilizada pelo fato de que a imagem eletrônica do vídeo não é um quadro (espaço bem definido a cada fração de segundo), mas formada pela vertiginosa varredura das linhas que percorrem a tela na horizontal.

Na medida em que avançamos na leitura dessa introdução, torna-se claro o enorme alcance do livro que Arlindo organizou, englobando os primeiros trinta anos do vídeo brasileiro. Um quadro composto com muito conhecimento e atenção, num primor de organização alimentada pelo senso dos aspectos a ressaltar, forma de produzir um precioso diálogo com os textos dos autores de cada capítulo responsáveis pelos estudos específicos dos vários aspectos e autores dessa história.

Ao lado desse levantamento da experiência do vídeo concentrado nas modalidades de obras experimentais, em que a invenção formal e/ou performática é o traço dominante a ser destacado como fundamental na história do vídeo brasileiro, há também a consideração dos vídeos no seu aspecto de crítica do país, vista sua realidade social e política. São trabalhos inventivos na forma de condução de registros da vida social relacionados com o documentário cinematográfico. Essa modalidade também produziu obras de relevo comentadas por Arlindo, notadamente na postura que assumiram diante dos conflitos sociais, valendo na estrutura de suas obras uma “capacidade de criar processos de relação entre as partes em questão”, ou seja, a construção de um olhar diferenciado.

O livro impressiona pela abrangência e precisão ao lidar com um processo fundamental para a atualização dos leitores em 2003, compreendendo o terreno dessa arte tecnológica em sua diversidade de gêneros, cada qual muito bem trabalhado, seja pelos pioneiros que escrevem para o livro ou pelos ensaístas destacados que trazem sua análise de aspectos da produção e seus autores, acrescidos dos depoimentos de cinco realizadores que constam na última parte do livro.

Trago aqui atenção especial à liderança de Arlindo na reflexão sobre o vídeo naquele momento da Mostra em 2003, na medida em que evidencia sua diversificada

atividade nesse campo, que foi mais uma frente de sua militância cultural ao longo dos anos, estabelecendo sua inovadora presença na variedade de empenhos que marcaram sua vida de pesquisador e professor. Intelectual *multimídia* em sua formação e militância incansável de crítico e curador, ensaísta de mão cheia como demonstram seus livros e artigos, ele entendeu como poucos a natureza do processo em curso e sua importância cultural. Trouxe aspectos do debate sobre a imagem em movimento vivido desde os anos 1960 no campo do cinema moderno, notadamente os debates sobre a superação do ilusionismo, esse princípio do cinema produzido pela grande indústria. Naquele momento, houve uma inusitada radicalização deste ataque ao naturalismo, trazida pelos realizadores e teóricos do cinema defensores da então chamada desconstrução da imagem e da narrativa.

Vale lembrar que a atitude de contestação formal e comportamental do chamado Cinema Marginal brasileiro do final dos anos 1960 e início dos anos 1970, com a liderança de Júlio Bressane, Rogério Sganzerla, e Andrea Tonacci, foi uma experiência inspiradora para videomakers. Tonacci, em particular, construiu toda uma obra em vídeo, desde experimentos no plano da videoarte até a criação de uma expressiva linguagem para a coleção de documentários que realizou em seu contato de muitos anos com as culturas indígenas. Arthur Omar, já citado, definiu um rico percurso de criação em outra chave, sendo um artista que se movimentou entre o cinema experimental e o vídeo, compondo uma obra exemplar de matiz inovadora.

Todo um forte movimento do audiovisual em direção ao experimentalismo radical encontrou na videoarte uma nova expressão, pois nessa área convergia com muita força o debate sobre as artes visuais contemporâneas. Assim, elas encontraram no vídeo a maleabilidade geradora de condições ideais para a livre manipulação das imagens e sons captados na criação de formas e efeitos expressivos em múltiplas direções.

Essa fase foi uma etapa decisiva da pesquisa e reflexão voltada para o campo das produções midiáticas, numa ampla coleção de suportes técnicos, cada um definindo as particularidades próprias a cada caso, em estudos sempre pautados pelo seu rigor e sua notável clareza de exposição. Poderíamos citar muitos de seus artigos e livros, que expressaram apenas uma parcela de seus empenhos e saberes, alcançados a partir do rigor na pesquisa e de sua formação cultural privilegiada. Condição que resultou de muito trabalho, de uma paixão pelo saber em sua acepção mais geral e pela busca do entendimento mais aprofundado na análise dos objetos que atraíram sua atenção. Nesse percurso, foi se sedimentando o extraordinário domínio das questões, de forma claramente expressa em seus escritos, palestras, comunicações em encontros acadêmicos e aulas dadas no trabalho universitário.

Fomos nós, desse campo das comunicações e artes contemporâneas, os diretamente beneficiados pela sua inteligência e dedicação como pesquisador e sua atuação como crítico e analista de diferentes modalidades de criação nos meios audiovisuais. Analisou os trabalhos de cineastas que passaram a usar plataformas digitais para desenvolver novos projetos, bem como as criações no terreno das artes plásticas – hoje um termo fora de uso, substituído por “artes visuais” – como forma de abarcar todo um campo de produção artística que se valeu da convergência de técnicas nas chamadas instalações para ampliar seus instrumentos de trabalho e compor suas obras, se valendo de uma multiplicidade de recursos técnicos nunca antes vivida em tal amplitude.

Os anos de chumbo

Arlindo, com sua formação em letras e pós-graduação em comunicação e semiótica, somadas à sua cinefilia, trouxe para seu trabalho um repertório muito raro em nosso campo, uma erudição bem aplicada e funcional na exposição de um tema ou na análise de uma questão, uma rara qualidade de pesquisador que se expressa com toda força no livro *Os anos de chumbo: mídia, poética e ideologia no período de resistência ao autoritarismo militar (1968-1985)* publicado pela editora Sulina em 2006.

Nesse livro, o artigo da revista *Cine-olho* de 1979, já aqui comentado, consta na expressiva antologia de textos ligados ao conjunto de temas com que trabalhou ao longo dos anos, conjunto representativo, a que foram acrescidos textos inéditos que se encaixam no núcleo temático de cada seção do livro, sendo que a última delas, “Leituras de filmes”, foi toda composta por artigos inéditos. Vale um comentário sobre a composição desse livro, pois nos traz uma amostra de seu trabalho em sua riqueza de empenhos, geradora de um raríssimo movimento de reflexão e criação de textos que, no conjunto, espelham seu notável percurso, que ainda não havia cumprido todas as suas etapas.

A seção “Mídia, ideologia e posicionamento” inclui artigos sobre o Jornal Nacional da Rede Globo; sobre a programação da TV; sobre Cines-jornais, um gênero que estava deixando de marcar presença nas sessões diárias nas salas de cinema, como complemento do longa-metragem; os artigos sobre o cinema militante publicados na *Cine-olho* em 1979; a reflexão sobre a questão conceitual envolvendo arte e metalinguagem; e os artigos sobre a noção de dialogismo (a partir da noção de Mikhail Bakhtin e as incorporações no contexto dos anos 1960-1970 nem sempre coerentes e lúcidas), questão que conhecia muito bem e lhe permitiu considerações muito pertinentes, ao defender o imperativo de um dialogismo, inexistente na

comunicação televisiva, algo que observa como factível com o devido uso do sistema de transmissão em UHF (Ultra High Frequency – Frequência Ultra Alta), e como uma medida que poderia ser viabilizada, desde que os partidos políticos superassem sua atitude pragmática e instrumental, que se aproximava da tônica dos empresários no tratamento da questão. Algo que retoma no artigo “Reinventar a televisão”, escrito em parceria com João Batista Breda, sobre o *status quo* da televisão no Brasil e a consideração do que poderia, em tese, se alterar em curto prazo, não fossem os equívocos das forças políticas democratizantes.

Nessa seção, há dois textos inéditos. Em “O cinema e seu avesso”, a reflexão encontra seu ponto focal na análise do cinema-ensaio de Jean-Marie Straub e Danièle Huillet – notadamente de *Othon e Fortini/Cani* – numa erudita e bem ajustada caracterização do estilo ensaístico-conceitual muito original de seus filmes, com nota especial ao trabalho com a representação do ator e na forma de inserir a palavra na composição das cenas em planos longos, entre outras dimensões do estilo de composição de um cinema pautado pela minimização do curso narrativo. Um notável encontro de um ensaísta de mão cheia com o cinema-ensaio de Straub/Huillet, como haverá adiante em outra seção com análises de filmes de outros grandes cineastas.

Em “Miséria do dialogismo”, há uma reflexão voltada para essa noção bakhtiniana, no caso mediada pelo pensamento de Jean Baudrillard, sobre a questão da ruptura do sistema de comunicação descrito e estudado com base na fórmula clássica emissor-mensagem-receptor, de direção única e marcada por essa ausência de alternativas ao sistema de transmissão de mensagens na comunicação midiática. Esta é totalmente assimétrica; envolve um imenso contingente de receptores (espectadores, ouvintes) e um diminuto setor de emissores, numa assimetria que diz muito sobre as relações de poder no sistema da comunicação social, como Arlindo escreveu em seu texto analisando a questão. Sua estratégia para superar a miséria do dialogismo vigente – ou seja, sua efetiva não existência a não ser na retórica dos emissores – envolveu uma análise da questão tal como formulada por Baudrillard, que desenvolveu uma crítica às formas com que a questão foi pensada e propôs um modo de superar a fórmula clássica de mão única e encontrar um efetivo diálogo em sociedade, combatendo a insistente forma de poder apoiada naquela fórmula clássica. Um artigo muito bem formulado em sua argumentação e original no contexto brasileiro, em que pela primeira vez se efetuou esse diálogo aprofundado com a crítica de Baudrillard à teoria autoritária da comunicação, e se definiu com maior precisão a questão do dialogismo pensado na abordagem do problema da comunicação social mediada por tecnologias. Tudo ajustado por um último movimento do texto, em que

ele nos lembra o papel dialógico do *graffiti* e das pichações de muros como forma de expressão que supõe resposta e ações de mão dupla na esfera pública da cidade.

A seção “Eisenstein e o cinema conceitual” inclui seu artigo sobre o cineasta russo publicado na revista *Cine-olho* dividido em duas partes, e o insere num conjunto de textos que analisam as teorias que Eisenstein desenvolveu ao tratar dos seus filmes, *O encouraçado Potemkin* e *Outubro*. Ele as insere numa discussão mais ampla que envolve as relações entre o pensamento de Eisenstein e autores centrais na história da teoria do cinema e da literatura. E faz uma apreciação destas ideias em conexão com a análise de um pintor como El Greco que teve um papel chave como inspiração para a concepção estética do cineasta. Um excelente apanhado dessa relação que lança nova luz sobre questões tratadas por Eisenstein em seus textos conectados com seus filmes dos anos 1920 e com a arte do renascimento e pós-renascentista. Tudo antes que, com Stalin no poder, tenha se implantado a estética oficial do “realismo socialista”. Tal regra dogmática considerava os filmes e textos do grande cineasta como um desvio a ser superado no futuro pelo cinema soviético (vale aqui um parêntese para lembrar uma palestra a que assisti no Departamento de *Cinema Studies* da Universidade de Nova York em 1977: uma personalidade burocrática central na gestão do cinema da União Soviética naquele momento denominou este período dos grandes cineastas, entre 1920 e 1934, como o da “doença infantil do esquerdismo”, um mal que foi corrigido pelo “amadurecimento” dos envolvidos na produção de filmes).

A seção “Metalinguagens” se abre com um texto inédito, em que faz uma reflexão sobre esse conceito a partir de distintos referenciais para, tratando da questão “da linguagem que fala da linguagem” e estabelecendo que ela tem a ver com a questão do código utilizado pelos interlocutores para se compreender, elucidar os meandros da linguagem na comunicação social, questão tratada pela semiótica. E há a questão do estatuto da linguagem, tratado em especial pela filosofia – em especial pelo neopositivismo lógico que se desenvolve no século XX. Em outro plano, põe em foco o exercício do pensar a metalinguagem a partir de um conjunto de ótimos exemplos extraídos de obras literárias e seus diálogos envolvendo personagens de uma narrativa em situações de desentendimento quanto ao sentido do que foi dito. Dessa forma, conduz o leitor na reflexão sobre a questão dos códigos e o lugar da metalinguagem não apenas no campo teórico, mas também em situações típicas da interação humana nos diálogos que ocorrem no seio da vida prática quando checam o código que preside sua conversa.

Processo distinto se dá quando se trata de uma reflexão sobre arte e metalinguagem, momento em que Arlindo se vale de distintas referências para fazer

uma reflexão sobre a poesia que fala da própria poesia ou da arte visual de vanguarda que tem como programa a recusa das convenções herdadas, compondo obras que internalizam a pergunta sobre seu estatuto e sobre os códigos que presidem sua fatura. O debate sobre o estatuto de um objeto é gerado pela composição do próprio objeto que internaliza a vivência de uma polêmica em torno do estatuto de uma obra de arte em determinado contexto. Temos aqui um artigo admirável, próprio a essa combinação de erudição e senso claro do lugar da teoria, ou seja, o que as questões teóricas e os conceitos têm a ver com a vida prática e dentro de que limites se fazem presentes.

Dessa seção, o último texto “O corpo bem temperado: o jazz, o rock e os limites do objeto” (publicado em 1975) constitui um momento em que Arlindo faz sua reflexão dialética movida por muita energia e impulsionada por sentimento e razão no coração mesmo de sua oposição e identidade, tematizando a tensão peculiar entre o polo do conceito-linguagem-forma-significação-modelo científico e o polo da experiência-matéria-corpo-vida-sensação-enlevo. Uma reflexão notável que, no seu próprio movimento, radicaliza a tensão que seu texto está a caracterizar com a ajuda das palavras, um *tour de force* notável que encontra um exemplo na constituição do *jazz* e do *rock* enquanto experiência, enlevo corporal. Em contrapartida, esclarece que, tal como os caminhos do pensamento não significam a priori a vivência do bem-estar, esse enlevo não justifica o mergulho num misticismo holístico libertador de todos os limites, pois as tensões entre experiência vivida e os movimentos da linguagem e da razão fazem parte de uma dialética que impulsiona o “corpo bem temperado”, para lembrar o título desse notável texto escrito pelo jovem Arlindo, em 1975.

A seção “Novas tecnologias” nos faz retornar para análises do trabalho dos artistas que se destacaram por suas experiências de criação apoiadas em novas tecnologias da imagem e na relação entre “software” e “hardware”, de modo a viabilizar novas formas do trabalho artístico por meio da junção do trabalho de técnicos e de artistas. No texto “Artes e tecnologias”, catálogo de uma exposição realizada em 1985, escrito em parceria com Júlio Plaza, são analisados vários aspectos dessa nova experiência de criação em um conjunto de mídias, muitas vezes acopladas. A experiência com novas tecnologias digitais comporta junções que tornam mais frequentes criações em multimídia e esse artigo se move na consideração de uma variedade de processos. Uma interessante consequência dessa mediação tecnológica é a diferença entre a noção de acervo do museu tradicional, em que as obras de sua coleção estão expostas para serem fruídas pelos visitantes, enquanto a noção de “coleção” dessas obras midiáticas está marcada pela sua presença em suportes em que os objetos estéticos não estão visíveis. Essa e outras observações caminham no

terreno da especificação das opções do artista nesse campo multimídia e as formas de fruição conforme o caso. Arlindo observa um movimento constituinte próprio ao artista tecnológico: tornar dominante a dimensão icônica, a característica imagética que não propriamente se põe como “veículo produtor de sentido e comunicação”, pois vai além do realce de seu *status* de objeto concreto, chamando atenção para si num movimento centrípeto, “tornando-o autorreferencial”. O catálogo da exposição se encerra com uma especificação dos distintos gêneros de criação intermídia.

O texto inédito incluído nessa seção, “A linguagem desarticulada”, se inicia com um comentário sobre o estudo fenomenológico da mensagem musical no livro *Théorie de l’information et perception esthétique*, de Abraham Moles, que Arlindo considera a “mais avançada proposição na estética dos fenômenos acústicos”. Elogia seu método tornado possível pelos processos de gravação das músicas e observa sua postura de análise estrutural porque ela é especialmente ajustada à análise da música contemporânea de Luciano Berio e Karlheinz Stockhausen. Menciona esses casos, explica a particular relação da música contemporânea com a poesia de Mallarmé e Kurt Schwitters, e faz um comentário sobre a composição de Berio, *Omaggio a Joyce*, explicitando essa relação com a literatura que desarticulou a linguagem convencional. Em suas observações sobre as formas de desarticulação da linguagem, traz para este cotejo de mídias o filme de Jean-Marie Straub, *Othon*, como um exemplo cinematográfico desse processo. Nesse texto é possível observar a notável erudição de Arlindo e sua capacidade de situar relações entre as artes, nesse caso envolvendo literatura, música e cinema em torno do processo de desarticulação daquela linguagem herdada da tradição.

Dois temas ligados a questões de relevo nas mídias tecnológicas, seu alcance e seus limites, ampliam esta seção do livro: “O mito da alta definição”, um texto inédito em que é comentada essa questão no caso do videotexto e da fotografia; e “Os novos rumos da holografia”, de 1984, em que é analisada uma exposição dos hologramas de Moysés Baumstein, realizada no Museu de Imagem e Som (MIS) de São Paulo, em 1984. Aqui, seu tema é o novo gênero de criação no plano das artes midiáticas, nesse livro que me parece o mais abrangente dentre os de sua autoria, evidenciando sua rara capacidade de ampliação de seu campo de operações na análise das artes midiáticas.

Para fechar o círculo dessas especialidades de Arlindo, a última seção do livro traz um conjunto de quatro textos inéditos, cada um trazendo a análise de um filme extraordinário pertencente aos anos 1960, um período muito rico de criação no cinema com os chamados Cinemas Novos europeus e o cinema de autor em diferentes

contextos, inclusive no caso hollywoodiano de Stanley Kubrick: *2001, uma odisseia no espaço* (1969). E estão também presentes nessa seção *O bandido Giuliano* (1961), de Francesco Rosi; *Persona* (1966), de Ingmar Bergman; e *A chinesa* (1967), de Jean-Luc Godard. Quatro análises originais e eruditas que encantam o cinéfilo.

Citei em maior detalhe a configuração desse livro e o tratamento dado a alguns tópicos ali presentes para salientar sua singularidade na obra de Artindo, pois traz uma ampla antologia de seus variados interesses e competências, demonstrando notável amplitude de conhecimentos e rara sensibilidade na análise de questões que envolvem a reflexão teórico-conceitual nas disciplinas conexas da comunicação midiática e das artes. Mostra uma reflexão balizada pela análise de obras pertencentes a campos que se inserem em variadas tradições e compõem um rico conjunto de criações: filmes, vídeos, instalações de artistas visuais apoiadas em distintos suportes, não faltando momentos de consideração de obras literárias – poesia e romance – e momentos de incursão no terreno da música, erudita e popular. São textos que foram publicados entre 1974 e 1986, acompanhados de textos inéditos incluídos no livro que nos trazem um mapa do território cultural e social a que se dedicou seu pensamento e sua admirável capacidade de análise de obras e de reflexão teórica sobre variados aspectos do campo midiático.

As vídeo instalações e o “dispositivo cinema”

Ao longo de seu percurso, a fotografia permaneceu um campo presente em sua reflexão, tal como o cinema em suas vertentes mais experimentais ao longo da história, como é o caso do “cinema intelectual” de S. M. Eisenstein dos anos 1920-1930; do “cinema-ensaio” de Jean-Luc Godard, o mais radical cineasta da *nouvelle vague* francesa; do cinema polêmico de Hans-Jürgen Syberberg, o mais controverso cineasta alemão dos anos 1970. A tônica de seu trabalho de análise da criação na esfera do cinema foi a escolha de cineastas inovadores da linguagem em diferentes momentos da história. Cineastas-autores com originalidade e experimentação. Suas análises lançam nova luz em nosso olhar para essas obras, situando-as no contexto mais amplo das transformações nas artes visuais, em especial as viabilizadas pelos novos meios técnicos e seu efeito na renovação das formas de criação em distintas artes.

Fotografia, cinema e videoarte compõem o triângulo mais central ao longo de sua carreira de pesquisador, os três pensados a partir de seus polos de maior inventividade. Esses pilares foram acompanhados, de forma crescente, pela pesquisa voltada para a experimentação dos artistas na lida com distintas formas de construção de imagens e sons em plataformas digitais.

Observando seus livros e artigos publicados ao longo de seu percurso, nota-se a inclusão de novas formas de criação, como as instalações dos artistas visuais analisadas em seu artigo “Cinema e arte contemporânea” na Revista Z Cultural (MACHADO, 2012). Nesse artigo, Arlindo observa essa inclusão de material registrado em vídeo como um componente de obras expostas em salões de arte nas chamadas instalações, um modo dos artistas criarem suas obras por meio da montagem de distintos materiais por eles trabalhados, cada qual com um distinto suporte técnico. Houve um momento em que predominaram vídeos constituídos de um único plano com o registro de uma performance do artista (a dança, por exemplo), mas logo uma crescente variação formal tornou esses vídeos mais complexos, com montagem de efeitos especiais e toda sorte de procedimentos próprios à arte contemporânea, trazendo um exemplo de ruptura com o naturalismo próprio do cinema clássico, esse efeito de mergulho no imaginário do filme que críticos como Jean-Louis Baudry e outros colaboradores da revista *Cinéthique* sintetizaram na noção de “dispositivo cinema”: articulação de sala escura, decupagem clássica e continuidade narrativa apontadas como ponto fulcral do “efeito-janela” produzido na percepção do espectador com seu olhar fixo na tela de cinema, efeito responsável pelo seu mergulho no mundo descortinado na tela dentro do princípio do “ilusionismo” seguido pelo cinema industrial.

Temos nesse caso mais um exemplo de trabalho com imagens-em-movimento que gera um rompimento com o imperativo de produzir a forte “impressão de realidade” própria ao cinema em sua tradição clássica, algo que os filmes experimentais, em distintas épocas, já haviam recusado para abrir caminho à invenção de novas formas “não ilusionistas”, de que as instalações passaram a ser mais um exemplo de ruptura com o “dispositivo cinema” em seu imperativo de gerar a “impressão de realidade”.

Aqui, Arlindo caracteriza uma criação que se apoia num dispositivo multimídia, e numa articulação heteróclita de seus elementos, valendo a autonomia do artista na disposição espacial dos materiais e a liberdade do observador nos percursos do olhar.

O pré-cinema

Numa outra chave de descrição e comentário há o livro *Pré-cinemas & Pós-cinemas* (1997), que desenvolve uma reflexão voltada para a comparação entre dois períodos históricos em que se deu a criação de uma variedade de dispositivos relacionados com o processo de obtenção de imagens em movimento. De um lado, os dispositivos do século XIX que antecederam o cinema; de outro, as mídias mais

recentes que vieram com ele conviver a partir dos anos 1960 e foram se expandindo até chegarmos ao patamar multimídia do mundo contemporâneo.

Foram variadas as formas de obtenção, ao longo do século XIX, de imagens em movimento em artefatos de uso doméstico, que possuíam diferentes mecanismos geradores desse efeito visual quando eram acionados por uma manivela controlada pelo seu proprietário. Desse pré-cinema do século XIX, Arlindo cita somente processos já bem próximos da invenção do próprio cinema em 1895: o sistema de Muybridge que produzia várias fotos separadas por um intervalo, ou seja, em sucessão descontínua, obtidas por uma bateria de máquinas fotográficas localizadas uma ao lado da outra guardando certa distância registrando momentos sucessivos do caminhar ou da gestualidade de um modelo; e o “fuzil fotográfico” do fisiologista Étienne Jules Marey, com sua máquina geradora de fotografias disparadas em série a cada lapso de tempo, sendo capaz de captar diferentes posições das asas de um pássaro em pleno voo. A cronofotografia de Marey gerou um instrumento de pesquisa no estudo do movimento animal.

Em seguida, Arlindo faz um apanhado do primeiro cinema, o chamado “cinema de atrações” (1895-1908), e recapitula aspectos do desenvolvimento do cinema narrativo no período de 1908 a 1914 e o surgimento em 1927 da era do “Fonógrafo Visual”, ou seja, o cinema sonoro, que está nesse livro assim denominado para ressaltar um aspecto levantado por Michel Chion, um expoente no campo da reflexão e análise do som no cinema. Ele reconhece a insuficiência da crítica e da teoria do cinema no seu discurso sobre a trilha sonora de um filme, que é de um modo geral referida em sua relação com a imagem sempre vista como o dado essencial da “ontologia do cinema”, via de regra havendo a noção de que “o sentido básico e a essência do espetáculo cinematográfico residem naquilo que brota da tela como luz refletida” (MACHADO, 1997, p.150). Daí a expressão de “fonógrafo visual” no título do capítulo sobre momentos de desenvolvimento do som no cinema e nos chamados *jazz shorts*.

E temos a referência à história das técnicas usadas para a gravação de som e seu uso na viabilização de uma trilha sonora para filmes, processo que teve seu momento de efetiva implantação no final dos anos 1920. Claro que, como o próprio Arlindo também nos lembra, som sempre houve na sala de exibição de filmes, tocado em grandes salas por uma orquestra em casos de muito dinheiro envolvido, ou por um pianista no nível do que era mais comum nos cinemas.

Na história do cinema sonoro, Arlindo traz informações muito originais sobre certos exemplos de utilização do som gravado em diferentes sistemas, com

destaque para o caso em que a composição de filmes de curta-metragem trazia um acoplamento de imagem-som muito pouco referido na bibliografia sobre cinema, com destaque para um gênero de *short-film* que era exibido antes do longa-metragem nas sessões de cinema. Peças musicais eram filmadas num sistema de sincronismo imagem-som feito nos casos de uma única tomada de cena, focalizando um músico a tocar uma canção ou cantores e mesmos dançarinas em suas performances do começo ao fim. Eram curtas-metragens que tiveram um expressivo contingente de *jazz-bands* em suas performances, cantores e pianistas que marcaram a forte relação desse gênero de filme com o jazz durante certo período. É observado no livro que boa parte da história do jazz nos anos 1920-1930 está documentada nesses *jazz-shorts*.

Esses são pontos que evidenciam a extraordinária pesquisa original de Arlindo no campo da relação entre a fonografia e a cinematografia ao longo dos anos, com destaque para os anos 1920, 1930 e 1940, com particular referência a performances musicais de variados gêneros, do popular ao erudito, observadas em sua forma de acoplamento imagem-som e em sua relação com o público do período anterior à entrada dos Estados Unidos na Segunda Guerra Mundial. Passados anos do confronto militar, surge a televisão, que absorve totalmente esse mundo do *jazz shorts* e das canções *vaudeville* exibidas em imagem-som nos mais diversos ambientes. Mais tarde, a televisão vai desenvolver os programas de transmissão ao vivo de espetáculos musicais. E quando se desenvolve a tecnologia de gravação em videocassete de sua programação, ficará consagrado esse gênero musical na televisão e, de uma forma especial, quando se propaga o videoclipe.

O pós-cinema

No outro polo, no campo do pós-cinema, vale o mosaico composto de temas especialmente caros a Arlindo, combinado a um retrospecto mais amplo de questões envolvendo sistemas básicos de formatação do processo comunicativo, como o trazido pelo capítulo cujo título é “Fim do livro?”. Aqui, ele tematiza a presença desse prognóstico desde o século passado, quando em 1929, Walter Benjamin observou que o livro na sua forma tradicional caminhava para seu fim; sendo corroborado, por exemplo, pelo historiador Lucien Febvre em 1992.

Essa é uma questão que envolve sua própria concepção como um *medium*, uma tecnologia que ao longo dos séculos foi se desenvolvendo em suas formas de registro da palavra escrita em crescente escala de reprodução, tomando-se em período mais recente uma experiência mediada por formas variadas de produção material do livro – chegamos ao e-book, ao hipertexto e sua não linearidade, ao CD-ROM. O texto

de Arlindo não reduz suas reflexões somente a essa questão de tecnologia. Desenvolve considerações sobre o seu lugar estratégico no processo cultural ao longo do tempo como instrumento civilizador e de memória fundamental da cultura. E pondera sobre aspectos estruturais da composição do livro e a disponibilização de variadas formas de agilização de consultas e caminhos de leitura. A questão das potencialidades do livro, seu alcance e projeções utópicas ganham um momento poético que será retomado num capítulo de *Máquina e Imaginário*, em que Arlindo trará à baila a relação entre o hipertexto digital e a “hipótese do *Livre* de Stéphane Mallarmé”: um livro integral, totalizante, que já contivesse potencialmente todo os livros possíveis, ou talvez uma máquina poética que fizesse proliferar poemas inumeráveis. E ele conclui com este comentário:

A ideia de um texto infinito, continuamente modificável, constituído pela interligação mundial de um número sempre crescente de outros textos, tal como hoje se pode encontrar na rede hipertextual World Wide Web (WWW), viabiliza finalmente o projeto mallarmiano do *Livre*. (MACHADO, 1997, p.185)

A dificuldade trazida pelos livros no formato clássico até os dias de hoje é a angustiante avaliação do agigantamento do trabalho e condições materiais de preservação de acervos, um drama já vivido pelas maiores bibliotecas do mundo. Haveria solução? Arlindo responde:

Se o livro vai morrer ou não, essa é uma discussão restrita apenas aos círculos de filólogos, pois no fundo, tudo é uma questão de definir o que é que estamos chamando de livro. O homem continuará de qualquer maneira, a inventar dispositivos para dar permanência, consistência e alcance ao seu pensamento e às invenções de sua imaginação. (MACHADO, 1997, p.187)

No mundo do pós-cinema, foram nítidas as transformações no campo das artes audiovisuais que se encontraram nessa confluência de mídias. De um lado, as novas tecnologias ofereceram aos artistas uma riquíssima forma de expressão e, de outro, exigiram dos historiadores, críticos e intelectuais voltados para a reflexão no campo da estética uma formação ampliada em seu conhecimento de novas técnicas de expressão e uma sensibilidade para as novas formas de composição do objeto de arte.

Na seção “Pós-cinemas: ensaios sobre a contemporaneidade”, Arlindo observa que o vídeo é um sistema híbrido e opera com códigos significantes distintos, importados do cinema, do teatro, da literatura, do rádio e da composição gráfica, códigos que nele se acrescentam de alguns recursos expressivos que lhe são exclusivos.

Sua articulação é sempre um produto da invenção dos artistas que criam no campo dessa confluência de códigos. Em outros termos, o discurso videográfico é impuro, pois a mídia eletrônica opera numa fronteira em que a intersecção de linguagens obriga a que a análise semiótica de suas formas deva dar conta desse hibridismo no processo de significação. A comunicação nesse caso requer um processo de troca e de diálogo pouco comum em outros meios, pois é necessário que todos nele implicados devam ser sensíveis a esse hibridismo e saibam decodificá-lo, ou seja, sejam sensíveis ao processo pelo qual um sistema (não “o sistema”) manifesta sua coerência em cada obra particular.

Ao longo desse texto, Arlindo encontra formas de caracterizar a sintaxe da obra videográfica, se valendo de sugestivas comparações, como aquela entre sua sintaxe e a montagem privilegiada por Eisenstein em sua proposta do cinema conceitual. Há diferenças, pois a expressão videográfica é mais “anárquica e polissêmica”, não havendo nela o controle mais restrito possível dos significados como se dá na proposta do cineasta russo. Ela dá exemplos da videoarte em que se exploram diferentes associações conceituais – como em obra do realizador Juan Downey –, mas sempre dentro de limites, dada a diferença entre a postura do espectador de vídeos quando comparada com a do espectador de filmes, sendo este mais “capturado” pelas imagens e sons do cinema. Cada obra em vídeo reinventa o modo de se apropriar de sua “tecnologia enunciativa multiforme”.

O novo paradigma de criação gerado pela convergência de suportes tecnológicos exigiu dos artistas uma nova formação e um novo domínio de distintos materiais e novas técnicas de agenciamento de imagens e, conforme o caso, de imagem-som que abriram um novo patamar de expressão em que, para se tornar uma nova e efetiva experiência estética, exigiria do artista um domínio desses novos campos de experiência técnica, estética e comunicacional para alcançar um efetivo gesto de inventar novas formas, ser original em sua experimentação, gerando uma experiência enriquecida no público receptor de suas obras. E exigiu dos críticos e analistas uma formação ampliada para dar conta do conhecimento dessa multiplicidade de meios técnicos. Momento decisivo no avanço dos estudos da variedade de obras realizadas em conexão direta com as mídias tecnológicas que encontrou em Arlindo seu melhor intérprete, um caso raro de competência e sensibilidade para toda uma variedade de experiências no plano das práticas artísticas viabilizadas pelo avanço técnico.

Nessa conjuntura, Arlindo foi o destacado crítico e ensaísta de enorme importância ao lidar com distintos meios de expressão. Encontraram nele a figura

capaz de uma reflexão crítica em profundidade e capacidade de análise das obras criadas por distintos artistas num espectro bem amplo de mídias, cada uma exigindo do pesquisador uma formação e uma habilidade intelectual e sensibilidade capazes de darem conta de seus diferentes suportes técnicos e distintas formas. Nosso amigo se engajou com uma rara capacidade de ajustar sua metodologia e os saberes teóricos específicos exigidos pelo sempre ampliado leque de questões com que trabalhou ao lidar com as formas de criação em vídeo e outras plataformas digitais que foram objeto de artigos seus e participações em eventos acadêmicos, festivais de cinema, mostras de videoarte e outros eventos de que foi curador.

O cinema, o vídeo, as artes visuais que incorporaram o vídeo em suas instalações, como foi o caso de obras de artistas como Júlio Plaza, Gilberto Prado, Tadeu Jungle e Waldemar Cordeiro, entre outros que foram temáticas de artigos de Arlindo. Esses são exemplos de sua incansável dedicação à pesquisa e à atuação como crítico apto a desenvolver sua análise voltada para diferentes modalidades de criação nas mídias audiovisuais, aí incluídas aquelas originadas por cineastas que passaram a usar plataformas digitais para desenvolver novos trabalhos, bem como as criações no campo das “artes visuais” como forma de abarcar todo um campo de produção artística que se valeu da convergência das mídias para ampliar seus instrumentos de trabalho e compor suas obras como uma multiplicidade de recursos técnicos nunca antes vivida em tal amplitude.

Foram nítidas as transformações no campo das artes que encontraram nessa confluência de mídias uma nova interação que envolve fotografia, cinema, vídeo, “artes visuais”, música e literatura (a poesia em especial). De um lado, as novas tecnologias oferecem aos artistas ricas formas de expressão e, de outro, exigem dos historiadores, críticos e intelectuais voltados para a reflexão no campo da estética uma formação ampliada em seu conhecimento de novas mídias e em sua sensibilidade para as novas formas de composição do objeto de arte.

Essa amplitude de sua reflexão crítica já se expressava no livro *Máquina e Imaginário: o desafio das poéticas tecnológicas* (1993), em que o objetivo é a observação sistemática de um estado das relações entre arte e tecnologia na contemporaneidade, num enfoque mais voltado para a riqueza das criações no campo de poesia e arte em plataformas digitais. Como ele observa, depois de citar as formulações apocalípticas sobre o efeito cultural das novas tecnologias:

Todo esse discurso humanista catastrófico tem certamente sua importância, na medida em que força um conhecimento crítico do mundo contemporâneo, mas deve ser avaliado

com certo critério, separando adequadamente o que nele é diagnóstico e o que nele é apenas preconceito, comodismo ou instinto de auto-defesa. (MACHADO, 1993, p. 10)

E lembra que nenhuma forma das poéticas tecnológicas deve ser avaliada sem uma rigorosa análise de suas formas de composição apoiadas em suportes técnicos, de modo a produzir uma visão em profundidade dos processos que lhe dão forma e as implicações no plano cultural advindas dessas novas formas do imaginário. Há que ser rigoroso na apreciação crítica, mas acima de tudo é preciso observar o enorme potencial dessas máquinas para viabilizar o trabalho intelectual e a atividade imaginativa do artista a quem a tecnologia abre um leque de possibilidades. A criativa arte contemporânea se faz dessa conexão entre técnica e imaginário. E esse livro tematiza as condições para o bom andamento do trabalho artístico no campo que resulta dessa interação.

Sem aderir aos apocalípticos nem ao integrados (entusiastas sem espírito crítico), cabe ao crítico rigoroso a análise de cada modalidade de criação em que se ajustam os diálogos entre novas tecnologias e variadas formas de criação neste momento de hegemonia da imagem eletrônica. São instrutivas as conexões que esse livro analisa entre o imaginário das artes midiáticas em seu diálogo com a fotografia, a música e o cinema, com muitos exemplos de simulação de imagens em formas variadas.

O capítulo “Máquinas de aprisionar o *carom*” traz uma excelente análise do enorme trabalho realizado em vídeo por Andrea Tonacci junto aos indígenas da região Norte brasileira nos anos 1970. O título do artigo se refere à forma como os Canelas entendem a câmera dos cineastas, como aparelhos de captar o *carom*, deixando-o aprisionado e o restituindo quando necessário. O assunto mais geral é a questão do contato entre indígenas e brancos na situação de pesquisadores antropólogos e, no caso do cineasta, é a questão das formas de criação no campo da antropologia visual. E Tonacci, no caso de seu contato com Araras, era um realizador muito criterioso nesse trabalho a que se dedicou ao longo de anos, de buscar a situação em que o índio se tornasse sujeito do seu próprio discurso, o que não necessariamente fosse assumir a postura de fazê-los dispor da câmera e produzir imagens de sua vivência. A questão era realizar um trabalho sensível, dando conta de aspectos essenciais da cultura com que estava em contato e, ao mesmo tempo, inscrever no seu filme a mensagem dos indígenas que, em situação de entrevistados, traziam em seus depoimentos um recado para o homem branco sobre os problemas gerados pelo contato e o que deveria ser mudado para resolvê-los. Nesse movimento de lucidez alcançou o diálogo possível – nas palavras de Arlindo

[...] a única antropologia que nós hoje ainda podemos praticar: a antropologia do choque de culturas e da resistência das nações indígenas diante da penetração inexorável das serras elétricas, das tochas incendiárias e das máquinas de aprisionar o *carom* dos brancos ditos civilizados. (MACHADO, 1993, p. 247)

Há no final do livro um capítulo sobre o filme *Hitler, um filme da Alemanha* (1978) de Hans-Jünger Syberberg, ressaltando seu uso desconstrutivo de formas avançadas de frontalidade radical da imagem tecnicamente produzida, composição que se coaduna com a inusitada articulação entre o porte operístico e o distanciamento brechtiano presentes na forma visual, no trabalho dos atores e no andamento do filme.

Essa capacidade de pesquisas originais, seja na escolha de objeto, seja na composição de métodos que dessem conta do desafio constante gerado pelo novo mundo de criações mediadas pelas novas tecnologias, ganha uma extraordinária síntese nesse livro. Uma extraordinária articulação de análises de trabalhos contemporâneos em que as questões centrais da criação poética são redefinidas no novo patamar de criação aberto pelo trabalho em plataformas digitais, agora abrangendo um leque muito mais amplo de técnicas do que os exemplos de videoarte por ele analisados em escritos anteriores. O conjunto dessas modalidades de criação é por ele estudado nesse livro – cujo título expressa muito bem sua amplitude e originalidade – tem um capítulo que retoma a reflexão sobre o sonho do poeta Stéphane Mallarmé e sua concepção imaginativa do *Livre* já comentada acima nas minhas observações sobre o artigo “Fim do livro?” publicado em *Pré-cinemas & pós-cinemas*. O texto sobre “o sonho de Mallarmé” em *Máquina e imaginário* é uma reflexão tornada possível pela sua formação em literatura e por seus estudos de poesia e história literária, somados a seu contato ao longo dos anos com o poeta Haroldo de Campos. Vale aqui essa incursão no mundo da imaginação poética e o desdobramento de seus potenciais no campo das novas mídias eletrônicas com seus recursos inusitados no que diz respeito à concretização de conteúdos imaginativos. Vide suas observações sobre a técnica de composição de poesias na tela, tal como usada por Arnaldo Antunes, que compõe as palavras com caracteres especiais.

A indústria cultural

Seu pensamento e pesquisa não deixaram de lado as questões trazidas pelos núcleos centrais da indústria cultural dos últimos quarenta anos, presentes nas grandes salas de cinema com equipamentos de imagem e som cada vez mais sofisticados, algo

muito bem evidenciado notadamente no momento da produção em suporte digital, um aporte técnico que viabilizou toda uma série de efeitos especiais e truques em pirotecnia que trouxeram um retumbante sucesso para os filmes de ficção científica e uma variedade de filmes de horror.

Ao lado das formas variadas de criação em vídeo, é notável seu tratamento de programas que compõem o repertório das emissoras de televisão aberta. Sua percepção aponta para um original trabalho de registro e organização de materiais expressivos que é necessário observar, pois são exemplos do quanto são problemáticos os diagnósticos muito generalizados do que resulta da indústria cultural da TV observada em sua totalidade. Em seu livro, *A televisão levada a sério* (2000), faz análises muito ricas do material produzido em emissões “ao vivo”, tipo de transmissão em que, no calor da hora, um programa de TV produz um material precioso e original na sua forma de compor a notícia. Esse material ganhou uma nova relevância a partir do seu olhar original, capaz de superar opiniões *a priori* e retirá-lo do limbo da criação audiovisual, mostrando que, embora haja passagens em que certos diagnósticos gerais da produção da indústria cultural trazem observações importantes, principalmente sobre os aspectos sociais e políticos da chamada indústria cultural, há uma ausência de análises mais específicas de sua programação.

Num dos capítulos iniciais do livro, ele cita dois casos extremos desses diagnósticos, um inserido numa visão muito crítica da indústria cultural, a de Theodor Adorno, e outro numa postura de adesão radical às novas mídias, de Marshall McLuhan. E observa que neles, a televisão é vista como

[...] estrutura abstrata, modelo genérico de produção e recepção (afinal, ‘o meio é a mensagem’), sem consequências significativas no nível dos programas e, pior ainda, sem nenhuma brecha para a ocorrência da diversidade e da contradição no âmbito da prática efetiva. (MACHADO, 2000, p. 19)

Essas teorias gerais compõem, a seu ver, um maniqueísmo tipo “boa” (McLuhan) ou “má” (Adorno) que deve ser superado por uma análise efetiva da programação em sua diversidade. Há exemplos de formas inseridas na programação que evidenciam o quanto é necessária uma postura de análise caso a caso, capaz de tratar do que representa um avanço no contato com determinados gêneros. Um exemplo muito bem observado foi a captação de imagens em telejornais quando da produção de imagens documentais, obtidas ao vivo, no calor da hora, em transmissões de jornais televisivos. Essa é uma situação peculiar, que Artindo observa de forma original, apontando suas virtudes e sua contribuição para o desenvolvimento do campo das imagens e da informação.

Esse é um livro de contraponto dentro do seu repertório de análise crítica, uma vez que está voltado para a análise da programação convencional das redes emissoras de televisão – hoje denominada “televisão aberta”, em oposição aos canais de TV a cabo – um índice de sua abertura de visão sem preconceitos, em que faz análises da programação das emissoras em seus vários gêneros: telejornais, *talk shows* (programas de entrevistas especiais), shows de variedades, seriados (novelas e minisséries), videoclipes, entre outros exemplos destacados. Um estudo conduzido com equilíbrio, jogando luz sobre virtudes e limites, sempre destacando casos de maior interesse e criatividade, com exemplos extraídos da televisão de vários países. Suas análises percucientes se opõem aos chavões e descartes sumários próprios a estudos que partem do princípio do desvalor de tudo o que se produz e se veicula na indústria cultural. E seu livro ganha um tom de resposta contundente no capítulo “Poética da transmissão ao vivo”, quando destaca as singulares dimensões criativas dessa prática, em especial do telejornal, que foi e é própria à televisão desde seu início, em meados do século XX, algo que lhe é particular e a destaca frente às outras formas de mensagem audiovisual mediadas pela tecnologia.

O seu livro *Análise do Programa Televisivo*, escrito em conjunto com a produtora e diretora de televisão, a colombiana Marta Lucía Vélez, publicado em 2018, corrobora esse mergulho na análise da programação das emissoras de televisão em sua variedade de gêneros. Nesse livro, os autores discutem questões metodológicas e a relação da “análise de programas específicos de TV” em seu paralelismo com o tipo de análise de filmes, tal como conduzida por Raymond Bellour, Christian Metz e Noel Burch. Na dimensão específica dos estudos de TV, Raymond Williams é uma importante referência na discussão sobre a relação entre “programa” e “fluxo televisivo”, noção cunhada pelo pensador inglês. É ampla a variedade de gêneros abordada no livro, tal como vimos a propósito de *Televisão levada a sério*.

De investigação

Ao longo dessa ampla e notável produção intelectual, Arlindo foi um destacado crítico e ensaísta de enorme importância. Com rigor, conduziu seu raro percurso de investigação apto a iluminar distintos aspectos de cada produção em som e/ou imagem que recebeu sua atenção e um esforço de pesquisa que exigiu a constante ampliação de seus referenciais. Dessa forma, soube articular a reflexão e a análise voltadas para a fotografia e o cinema – seus primeiros focos de atenção – com seus estudos sobre a televisão, a videoarte e os experimentos em som e imagem

desenvolvidos na variedade de plataformas digitais hoje exploradas pelos criadores no âmbito da poesia, das artes visuais e da música.

Fotografia, cinema e videoarte compõem o triângulo mais central ao longo de seu percurso, os três pensados a partir de seus polos de maior inventividade. Esses pilares foram acompanhados, de forma crescente, pela pesquisa voltada para a experimentação dos artistas ao lidar com distintas formas de construção de imagens e sons em plataformas digitais. Para cumprir esse percurso de rara amplitude e profundidade, Arlindo sempre atualizou seus métodos, acompanhando os avanços das tecnologias da imagem e do som e compondo análises e interpretações originais de obras que marcaram um produtivo encontro entre novas *mídias* e diferentes gêneros de criação.

Esses são exemplos representativos da lida de Arlindo Machado com as questões que marcam seu percurso de pesquisador, cuja obra foi pautada pela inovação, tanto de seus objetos específicos de estudo quanto de seus métodos, considerada a amplitude das relações entre tecnologia, cultura e arte abordadas em suas pesquisas. Vale aqui mais uma referência para expor as formas da inquietação bem próprias a Arlindo, que muito se dedicou às inovações no terreno da comunicação, mas nunca caiu no deslumbramento do “novo porque novo”. Sempre soube analisar com equilíbrio aquilo que, por mais consolidado como suporte técnico, teve continuidade, inclusive no trabalho da mídia de grande audiência.

Destaco seu capítulo no livro-coletânea organizado por José Luiz Aidar Prado: *Crítica das práticas midiáticas, da sociedade de massa às ciberculturas* (2000). O capítulo de Arlindo – “O sujeito no ciberespaço” – foi inspirado no pensamento de Edmond Couchot, que problematiza a noção de “sujeito criador” quando a composição de uma forma artística se dá com forte mediação dos automatismos do dispositivo técnico posto em marcha. O avanço técnico gerou mediadores do processo de criação que funcionam como uma espécie de “sujeito maquinal” que faz parte do processo como um coadjuvante do autor, questão trabalhada em detalhe no capítulo a que me refiro, em que ele desenvolve os pormenores da questão, num texto muito instigante e desafiador.

Dada sua amplitude e profundidade, é difícil realçar o modo como seu trajeto de pesquisador foi sempre caracterizado por um incansável movimento em busca de novos instrumentos conceituais e metodológicos para dar conta do complicado feixe de relações – essas mesmas cambiáveis, logo substituídas por novas conquistas da técnica e inseridas em novos contextos culturais e sociais –, sempre renovadas entre as distintas formas de criação no âmbito das comunicações e da arte contemporânea fortemente apoiada nas inovações tecnológicas. A pesquisa de Arlindo

sobre a fotografia e o cinema logo se articulou com o estudo da televisão, a videoarte e as experiências em som e imagem desenvolvidas na variedade de plataformas digitais hoje exploradas pelos artistas, notadamente em suas instalações.

O seu notável percurso traz uma clara demonstração de como a busca de instrumentos para dar conta de questões que vêm da própria natureza e a configuração de seu objeto de estudos podem gerar um percurso tão rico em sua contribuição para a pesquisa nesse amplo e multidimensional contexto em que desenvolveu seu trabalho. Arlindo Machado soube inovar, buscando os instrumentos necessários para compor uma variedade de procedimentos de pesquisa, movidos pelo impulso de encontrar métodos específicos para cada configuração encontrada nesses campos correlatos, o que se tornou possível pelo conjunto de saberes reunidos por uma inteligência privilegiada, sempre atenta ao dinamismo do processo cultural e político.

Arlindo Machado foi incansável na sua formação teórico-conceitual construída em diálogo com os filósofos e cientistas sociais que se dedicaram à pesquisa das questões trazidas pelas mídias, dialogando, por exemplo, com figuras como o filósofo Vilém Flusser, um professor de lógica que viveu e lecionou no Brasil, e se dedicou à reflexão sobre os meios de comunicação. Arlindo, sempre atento às questões da teoria, lhe dedicou palestras e artigos publicados em distintos países, de 1998 a 2011, e escreveu um capítulo sobre Flusser em um livro publicado na Alemanha.

Esse foi um de vários diálogos que desenvolveu muito atento ao avanço das teorias no contexto multimídia de comunicação, arte e poesia. Suas atualizações foram sempre conduzidas com rigor, evitando os modismos e a reciclagem do que considerava chavões ou posturas redutoras diante de um quadro mais complexo que exigia formulações específicas, só possíveis a partir de uma atenção especial voltada para seus aspectos técnicos e para a natureza da linguagem dentro de que cada produto se constituía. Foi um criador de novos caminhos em toda a variedade de pesquisas inspiradoras para seus pares nesse campo multidisciplinar de investigação. O que tornou isso possível foi o percurso de inovações trazidas por uma rara capacidade de trabalho na imensa obra que nos deixou como um legado precioso.

Merece toda a nossa gratidão

Vale aqui uma citação extraída da abertura da obra *O olho, a visão e a imagem: revisão crítica*, um dos livros que lançou no Encontro da Socine (Sociedade Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual) em Porto Alegre, em 2019, ocasião em que muitos de nós o viram pela última vez. Segue uma evocação poético-dialógica:

O olho é parte de mim e a imagem é parte do outro, com a visão entre nós, formando um quiasma. A visão, como notou Merleau Ponty, é o ponto de cruzamento e de reversibilidade do eu e do outro, dupla inscrição do dentro e do fora. O vidente e o visível funcionam em relação à visão como o avesso e o direito. Um não existe sem o outro, um não é senão a reversão, o desdobramento do outro. Na verdade, durante o processo de visão, não existimos nem eu nem o outro, nem o sujeito nem o objeto, nem o vidente nem o visível: somos o outro lado, um do outro, com a visão entre nós, na dobra, no ponto de virada. (MACHADO, 2019, p. 5-6)

Referências

- MACHADO, A. A ideologia do cinema militante. *Cine-Olho*, São Paulo, n. 8-9, p. 2-5, 1979.
- MACHADO, A. *A ilusão especular: introdução à fotografia*. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- MACHADO, A. *A ilusão especular: uma teoria da fotografia*. 2. ed. São Paulo; Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2015.
- MACHADO, A. *A televisão levada a sério*. São Paulo: Senac, 2000.
- MACHADO, A. “Cinema e arte contemporânea”. *Revista Z Cultural*, Rio de Janeiro, v. 8, n. 1, p. 3, 2012
- MACHADO, A. *Eisenstein: geometria do êxtase*. São Paulo: Brasiliense, 1983.
- MACHADO, A. “Introdução”. In: MACHADO, A. (org.). *Made in Brasil: três décadas do vídeo brasileiro*. São Paulo: Iluminuras; Itaú Cultural, 2003. p. 15-50.
- MACHADO, A.; MAGRI, C.; MASAGÃO, M. *Rádios livres: a reforma agrária no ar*. São Paulo: Brasiliense, 1986.
- MACHADO, A. *Máquina e imaginário: o desafio das poéticas tecnológicas*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1993.
- MACHADO, A. *O olho, a visão e a imagem: revisão crítica*. São Paulo: Ribeiro Edições, 2019.
- MACHADO, A. “O sujeito no ciberespaço”. In: PRADO, J. L. A. (org.). *Crítica das práticas midiáticas: da sociedade de massa às ciberculturas*. São Paulo: Hacker, 2002. p. 83-97.

MACHADO, A. *Os anos de chumbo: mídia, poética e ideologia no período de resistência ao autoritarismo militar (1968-1985)*. Porto Alegre: Sulina, 2006.

MACHADO, A. *Pré-cinemas & pós-cinemas*. 6. ed. Campinas: Papirus, 1997.

MACHADO, A. “Reflexionen zu Flusser und den technischen bildern”. In: FAHLE, O.; HANKE, M.; ZIEMANN, A. (org.). *Technobilder und kommunikologie: die medientheorie vilém flussers*. Berlin: Parerga, 2011.,p. 177-195.

MACHADO, A.; VÉLEZ, M. L. *Análise do programa televisivo*. São Paulo: Alameda, 2018.

submetido em: 16 nov. 2021 | aprovado em: 28 dez. 2021