

UNIVERSIDADE PAULISTA – UNIP
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO

A ESTÉTICA DAS MÍDIAS ELETRÔNICAS:
Um Estudo sobre a Linguagem Videográfica
da Década de 1980

Dissertação apresentada ao Programa de
Pós-Graduação em Comunicação e
Cultura Midiática da Universidade Paulista
– UNIP, para obtenção do título de mestre
em Comunicação.

ESTEVALDO FRANCISCO FRANCO DOS SANTOS

SÃO PAULO
2016

UNIVERSIDADE PAULISTA – UNIP
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO

A ESTÉTICA DAS MÍDIAS ELETRÔNICAS:
Um Estudo sobre a Linguagem Videográfica
da Década de 1980

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura Midiática da Universidade Paulista – UNIP, para obtenção do título de mestre em Comunicação.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Heloísa de Araújo Duarte Valente.

ESTEVALDO FRANCISCO FRANCO DOS SANTOS

SÃO PAULO
2016

Santos, Estevaldo Francisco Franco dos.

A estética das mídias eletrônicas : um estudo sobre a linguagem videográfica da década de 1980 / Estevaldo Francisco Franco dos Santos. - 2016.

65 f. : il.

Dissertação de Mestrado Apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Paulista, São Paulo, 2016.

Área de Concentração: Comunicação.

Orientadora: Prof.^a Dra. Heloisa de Araújo Duarte Valente.

1. Audiovisual. 2. Estética. 3. Linguagem. 4. Vídeo.
- I. Valente, Heloisa de Araújo Duarte (orientadora). II. Título.

ESTEVALDO FRANCISCO FRANCO DOS SANTOS

**A ESTÉTICA DAS MÍDIAS ELETRÔNICAS:
Um Estudo sobre a Linguagem Videográfica
da Década de 1980**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura Midiática da Universidade Paulista – UNIP, para obtenção do título de mestre em Comunicação.

Aprovado em:

BANCA EXAMINADORA

_____/_____
Prof.^a Dr.^a Heloísa de Araújo Duarte Valente
Universidade Paulista – UNIP

_____/_____
Prof. Dr. Gustavo Souza da Silva
Universidade Paulista – UNIP

_____/_____
Prof. Dr. Edson Pfutzenreuter
Universidade de Campinas - UNICAMP

DEDICATÓRIA

Dedico esta dissertação às mulheres da minha vida:

Dona Estelita, minha amada mãe;

Valdelita, minha querida irmã;

Marília, minha esposa e companheira de caminhada;

Marina, minha preciosa filha.

AGRADECIMENTO

Agradeço a todos os professores do Curso de Pós-Graduação Strict Sensu, da Universidade Paulista – UNIP por compartilharem tanto conhecimento, por serem dedicados aos seus alunos e serem responsáveis pelo aprimoramento da pesquisa em nosso país.

Profa. Dra. Simone Luci Pereira;

Profa. Dra. Malena Segura Contrera;

Profa Dra. Solange Wajnman;

Profa. Dra. Anna Maria Balogh;

Profa. Dra. Barbara Heller;

Prof. Dr. Maurício Ribeiro da Silva (coordenador);

Prof. Dr. Jorge Miklos;

Prof. Dr. Gustavo Souza da Silva;

Prof. Dr. Antonio Adami.

Faço um agradecimento especial à minha orientadora Profa. Dra. Heloísa de Araujo Duarte Valente, por sua paciência e por ter me acompanhado neste processo de pesquisa e reflexão.

“O vídeo é um “movimento”, um “estado”, uma “forma de pensamento”. (DUBOIS, 2004).

RESUMO

A dissertação aborda a linguagem e a estética da produção audiovisual formulada na década de 1980. Oriunda da junção entre arte e tecnologia, o suporte contemporâneo do audiovisual abriga imagens, sons e textos, constituindo-se numa linguagem nova e particular, o vídeo. O objetivo é mostrar a sua importância nos estudos midiáticos, assim como os distanciamentos e proximidades com a linguagem do cinema e da televisão, a partir das obras de alguns protagonistas, no Brasil. Objetiva-se, igualmente, reconhecer o vídeo como meio híbrido e aberto a novos desdobramentos, pois ele foi o responsável por transformar uma das primeiras mídias de transição da tecnologia analógica para a digital, marcando não apenas o seu tempo presente, mas sendo indicador do futuro para esses novos meios híbridos da linguagem audiovisual. Por meio dos estudos de caso, pesquisamos dois núcleos de produção de vídeo, a “TVDO” e “Olhar Eletrônico”, e seus primeiros trabalhos para a televisão, apontamos as diferenças e afinidades entre as mídias que se traduzem como processos de transformação, distorção, recombinação, complexidade e fusões que identificam a linguagem e a estética do vídeo chamando a reflexão para o desenvolvimento dos estudos midiáticos.

Palavras-chave: Audiovisual. Estética. Linguagem. Vídeo.

ABSTRACT

The dissertation deals with the language and aesthetics of audiovisual production made in the 1980s. Originally from the junction between art and technology, the contemporary audiovisual support home images, sounds and texts, constituting a new and particular language, the video. The goal is to show its importance in media studies as well as the differences and close to the language of film and television, from the works of certain protagonists in Brazil. Objective is also to recognize the video as a means hybrid and open to new developments. Having become one of the first transition of media from analogue to digital technology, marked not only his present time, but indicating to the future of these new hybrid means of audiovisual language. Through of the case studies we survey two video production centers to "TVDO" and "Olhar Eletrônico" and his first works for television, to show the differences and similarities between the media which translates as transformation processes, distortion, recombination , complexity, mergers that identify the language and aesthetics of video calling reflection for the development of media studies.

Keywords: Audiovisual. Aesthetics. Language. Vídeo.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 - Um homem com uma Câmera	21
Figura 2 - Vídeo artista Nam June Paik	28
Figura 3 - Porta Pack 1965	29
Figura 4 - Nam June Paik: Global Groove	29
Figura 5 - Câmera, VCR, Fitas VHS.	31
Figura 6 - Walter Zanini em 1981	33
Figura 7 - Anna Bella Geiger, Passagens no.1 1974/ Letícia Parente, Marca Registrada 1975	35
Figura 8 - Os membros do TVDO coletivos, São Paulo, 1983: Ney Marcondes, Walter Silveira, Tadeu Jungle, e Paulo Priolli	43
Figura 9 - VT Preparado AC/JC	44
Figura 10 - Non Plus Ultra, TVDO.	48
Figura 11 - Olhar Eletrônico	49
Figura 12 - Marly Normal	50
Figura 13 - Do Outro Lado da Sua Casa	51
Figura 14 - Programa Crig-Ra	52

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	10
CAPÍTULO 1	17
1.1 Estudos sobre o vídeo	17
1.2 O Olhar da Câmera.....	20
1.3 Som e Imagem.....	23
1.4 A Linguagem do Vídeo.....	26
CAPÍTULO II.....	33
2.1 Os Precursores do Vídeo.....	33
2.2 Primeiras produções	35
CAPÍTULO III.....	39
3.1 O Vídeo Independente no Brasil	39
3.2 TVDO	42
3.3 Olhar Eletrônico	47
3.4 Dificuldades e Afinidades do Vídeo com a Televisão.....	55
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	58
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	61

INTRODUÇÃO

O propósito do estudo é analisar os meios audiovisuais eletrônicos, principalmente o vídeo, a videoarte e seus gêneros e, desse modo, produzir subsídio para discutir a importância da sua linguagem e suas características estéticas. Como base para desenvolver estes estudos, parte-se das experiências de artistas pioneiros da videoarte da década de 1980, na cidade de São Paulo.

No momento em que a linguagem do vídeo, através da videoarte, passa a ter seu lugar nas artes e se estabelece como linguagem, reafirma-se sua presença no audiovisual, possibilitando a criação, transformação e adaptação das narrativas contemporâneas quebrando certos paradigmas, tanto da televisão quanto do cinema. Porém, antes de adentrar na pesquisa faz-se necessário iniciar com uma apresentação breve do pesquisador, e mostrar como surgiu seu interesse por este tema.

Passemos a um breve relato em primeira pessoa do pesquisador e os caminhos que o levaram a esta pesquisa. O meu contato com o audiovisual foi nas pequenas produções de filmes Super-8, lançado em 1965 pela Kodak, e no uso dos novos equipamentos de vídeo Beta-Max e VHS, a partir de 1976. Meu primeiro trabalho ligado à comunicação foi em 1981, quando produzia spots publicitários para o rádio, divulgando filmes no Paraná e em São Paulo, também gerenciei dois cinemas - o que me proporcionou assistir mais de uma dezena de filmes por semana. No final da década, eu já produzia eventos e campanhas eleitorais, e em 1986 fui Assessor Parlamentar de Comunicação na Câmara Municipal de São Paulo.

Em 1989, iniciei trabalho como colaborador no Museu da Imagem e do Som no Setor de Vídeo, com a coordenação de Geraldo Anhaia Mello, que me mostrou as técnicas de gravação em vídeo e as diferenças de linguagem e oportunidade de assistir, decupar, minutar, produzir sinopses e tombar parte do acervo dos vídeos doados ao museu produzidos no Brasil como no exterior.

Surgiu-me a oportunidade de estabelecer contato e trabalhar com realizadores como Marcelo Machado, Renato Barbiere, Lucas Bambozzi, Sergio Martinelli, Arthur Omar, Roberto Aguilar, professores Andrea Barbosa, Cristine Barbosa Mello, Walter Zanini e muitos outros grandes nomes da videoarte do Brasil e do exterior.

Foram esses conhecimentos que me levaram a uma visão nova, e a relação com o experimental na produção videográfica aconteceu a partir dessas experiências que vivenciei próximo à produção de vídeo em seus diversos gêneros e formatos.

Em 1990, tive a oportunidade de dirigir testes de atores para os comerciais da produtora Olhar Eletrônico, ainda com todos os sócios-diretores, mas já uma empresa conceituada no mercado do audiovisual. Em meio a essas experiências, participei e produzi vários projetos documentais, além de lançamentos de trabalhos audiovisuais, amostras e festivais. Nesse período, pude conhecer e trabalhar com um número expressivo de reconhecidos, bem como novos realizadores da área do audiovisual representantes das diversas gerações da videoarte. Foram eles que me possibilitaram a minha aproximação e apreço pela linguagem e a estética do vídeo.

Percebi a necessidade de discutir o porquê de o vídeo não ter sido objeto de estudos mais amplos, ao passo que as demais mídias do audiovisual – tal como o cinema e televisão - já detinham. O vídeo, como a mais recente das mídias, mostrava-se detentora da mais nova tecnologia e uma das mais promissoras deste universo de arte eletrônica. Fazia-se necessário desenvolver uma pesquisa sobre um período, em que o vídeo propusesse uma linguagem nova para o audiovisual, com importantes trabalhos.

Não obstante, verificou-se, por vezes, existir um desinteresse muito grande por parte das redes televisão em transmitir estas produções dos novos diretores, especialmente do vídeo independente¹, com algumas raras exceções. Dentre as linguagens audiovisuais, encontrava-se numa ponta o cinema, carregado de uma produção conservadora e com todas as dificuldades para pequenas produções, em virtude dos custos e limitações técnicas. Na outra ponta, encontrava-se o experimentalismo, o que foi sempre a “marca registrada” das linguagens do vídeo, desde os primeiros trabalhos, da década de 1970.

Quando cursava a especialização, percebi a necessidade de me dedicar a este estudo. Desde então, não houve nenhuma dúvida de que me aprofundaria

¹ Geração do vídeo independente. Os videomakers dessa década tinham como principal objetivo elaborar outros formatos para a televisão *broadcasting*, suas produções procuravam refletir criticamente os dispositivos usados pela TV aberta – Tadeu Jungle, Pedro Vieira, Marcelo Machado, Fernando Meirelles e Walter Silveira são representantes desta geração (MACHADO, 2003, p. 18).

acerca de questões envolvendo a linguagem do vídeo. Posta esta breve apresentação em primeira pessoa, retomemos algumas ideias expressas pelos intelectuais que dedicaram sua atenção sobre esse tema.

Dentre os estudos nesta área, o nome de Arlindo Machado² é figura de proa, pelo pioneirismo e pela vasta produção bibliográfica. Em um de seus estudos, reconhece existir uma dificuldade em especificar a linguagem do vídeo, tal como ocorreu com a linguagem cinematográfica, pois, para isso, tem-se de recorrer aos códigos: “Se for possível falar em ‘códigos’ videográficos, eles não se dão, jamais, com a mesma consistência ou com a mesma estabilidade das linguagens verbais” (MACHADO, 1997, p.192). A videoarte trabalha os deslocamentos, as fissuras e os ruídos de linguagem como marcas de transgressão e hibridismo. Para muitos, este experimentalismo era quase um contrassenso a evidenciar alguns problemas em relação à compreensão da estética do vídeo no audiovisual e na contemporaneidade, mas para os controladores dos meios de comunicação era algo inaceitável.

Trata-se de um caminho de pesquisa que permite escolher os eixos históricos e os eixos relativos aos procedimentos de linguagem, examinando trabalhos que exploram na arte as múltiplas relações e as marcas de transgressão ou zonas fronteiriças, justamente proporcionadas a partir dos questionamentos do espaço e tempo midiáticos. O estudo desta pesquisa busca e compreender a inserção do vídeo a partir da produção brasileira.

Parte-se do princípio que o vídeo é uma linguagem híbrida, maleável, plástica, aberta à manipulação do artista, portanto, suscetível às transformações e anamorfoses havidas com as dissoluções de figuras, das imbricações de imagens, das inserções de textos escritos sobre as imagens, os efeitos de edição, jogos das metáforas e também das metonímias (MACHADO, 2007, p. 30).

Esses elementos de articulação do vídeo, enquanto constituintes de modos de expressão, podem resultar em novas formas de sensibilidade, pois trata-se de uma arte que trabalha com os sentidos.

² O atuante professor é nome de destaque nas instituições de ensino e pesquisa onde atua ou atuou: Programa de Pós-graduação em Comunicação e Semiótica na Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC) e do Departamento de Cinema, Rádio e Televisão da escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP).

Christine Mello³ conclui que é uma linguagem situada nas bordas de outros campos, um processo de interferência no sistema, uma fenda, desvio, forma de provocar alteração na percepção que impulsiona o projeto de desmaterialização das práticas estéticas.

Para a autora:

[...] trata-se de verificar formas expressivas possibilitadas pelo meio videográfico, estes que dependem menos das relações encontradas na superfície da imagem e mais da capacidade do vídeo de potencializar ações e provocar o entrelaçamento de diversos códigos e processos (MELLO, 2008, p. 33-35).

Essas considerações levam a discutir os problemas específicos relativos à natureza da linguagem oriunda da tecnologia, assim como as diferenças em relação ao vídeo e outras linguagens audiovisuais – especialmente a televisão. Desta forma, pode-se entender a resistência de alguns videoartistas em adaptar seus projetos aos formatos produzidos pela televisão. Ocorre que os videoartistas insistiram na produção de signos novos para essa televisão, mas esse caminho era difícil. Por vezes, conseguiam produzir para as redes regionais e públicas, até a televisão comercial - como se observa no capítulo 3 desta pesquisa, com a geração do vídeo independente da década 1980. Ao longo do tempo, observa-se que muitas ideias novas do vídeo foram absorvidas, mesmo que parcialmente, pela televisão.

Analizando esse período, observa-se que o cinema não era o seu concorrente direto. A linguagem do vídeo queria as redes de televisão, porém estas estavam sempre reticentes às mudanças inovadoras pressionados por questões comerciais. Acrescentando que, por longo tempo, colocaram-se a serviço do governo militar, que fiscalizava as produções como também a visão dos profissionais que controlavam as redes de televisão. Pode-se arriscar a dizer que, até hoje, a resistência à produção de novos formatos se assenta nestes pressupostos e questiona se foram essas demandas que também dificultaram que a linguagem do vídeo direta, sem as “trucagens” e adaptações que maquiavam a imagem no sentido de suavizar as verdades na produção e na informação que chegava ao público.

Fazer televisão era o objetivo de vários grupos de criação e produção, conhecidos como Vídeo Independente, afirma Machado (MACHADO-CUNHA,

³ Christine Mello é pesquisadora, crítica e curadora no campo da arte e tecnologia, possui pós-doutorado em Artes Plásticas pela Escola de Comunicações e Artes da USP, e doutorado em Comunicação e Semiótica pela PUC-SP.

2014). Este objetivo foi determinante no afastamento ou até quase isolamento em relação à produção de televisão, por parte de alguns artistas afeitos peculiarmente ao vídeo em relação às emissoras comerciais (FRANÇA, 1997, p. 100).

Ressalte-se, ainda, que o surgimento da linguagem videográfica acontece enquanto já se discutia a estética do audiovisual. O termo *vídeo* era entendido com certa ambiguidade: no início como complemento, um simples suporte de gravação, resultante de uma nova tecnologia. Contudo, foi no final da década de 1960 e início de 1970 que o vídeo passou a ter relevância nos processos magnéticos de gravação de imagem e som, combinados de modo a tornar-se uma estética inovadora, pronta para mostrar esse processo de outra maneira, em contraponto às imposições da cultura massiva e hegemônica, representada pelo que a televisão transmitia. Isso levou a programação a se tornar objeto de críticas de parte da comunidade acadêmica.

Foi contra essas imposições que ocorreram manifestações artísticas e críticas como a do videoartista Nam June Paik que costumava dizer “A televisão tem nos atacado, e às nossas vidas; agora nós podemos atacar de volta” (ALMEIDA, 1985, p.44). Era a tradução de um movimento dirigido contra a televisão, considerada inimiga do processo de criação; a “arma” era o vídeo, a munição eram as ideias e as suas formas de representação.

Com a chegada ao mercado dessa nova tecnologia do audiovisual criou-se uma disputa proveitosa por fomentar a competição entre cineastas e os chamados *videomakers*, surgindo questões que por algum tempo provocaram discussões: de um lado, a desqualificação da linguagem do vídeo que era visto como máquina de cópias de produções cinematográficas em fitas magnéticas (ajudando a impulsionar a indústria do cinema em baixa, principalmente pela diminuição do número de salas de exibição por todo o mundo) — essas fitas eram distribuídas através das lojas locadoras de filmes, em vídeo das *blockbusters* e suas variações.

Porém, essas facilidades ajudaram a criar uma nova possibilidade de gravar filmes, programas, novelas e *shows* e proporcionar novo hábito no receptor, ou seja, gravar e arquivar o que se desejar, mesmo que à revelia do atendimento dos direitos autorais. Talvez este tenha sido o começo da *pirataria* (cópias não autorizadas de obras) no audiovisual; o vídeo foi considerado por muitos apenas como reproduutor de experiências que o cinema já havia feito com maior radicalidade, além de já haver

teorizado sobre a linguagem, ao longo de sua história. Enquanto isso, ao mesmo tempo se percebia uma atitude de desqualificação das produções cinematográficas, pois eram vistas como sinônimo de linguagem em desaparição, signo de um século e de uma modernidade que se esgotava. (BENTES 2003, p.114).

E à medida que se discutiam as diferenças entre esses meios, também se identificavam as semelhanças entre eles. Dessa forma, iam sendo levantados argumentos que adicionam elementos em favor do vídeo, no âmbito de linguagem, capaz de criar uma estética contemporânea, híbrida e tecnológica. Mesmo com todas estas questões, percebe-se que o vídeo se movimenta entre a possibilidade de registrar a ficção e o real; o filme (película) e a televisão (videoteipe); entre a arte e a comunicação, buscando, assim, o seu lugar no universo da linguagem. Estes problemas compõem o campo de estudos sobre o audiovisual ao qual este trabalho de pesquisa se dedica.

O cinema, a economia e a política no Brasil na década de 1980 estavam em crise, havendo problemas nos órgãos governamentais ainda controladores. Enquanto isso, e mesmo em meio à crise, as artes plásticas, a música e também o audiovisual eletrônico, como o vídeo, começavam a ter autonomia com o relaxamento do regime militar. Foi isso que possibilitou seu reconhecimento em nichos universitários e culturais, além de pontuais produções para a televisão, permitindo explorar suas possibilidades expressivas mais amplas com mais qualidade e tecnologia.

As questões da procura de espaço e de divulgação de produções relacionadas à linguagem da videoarte, da criação, do desenvolvimento e do reconhecimento, bem como a ida para a televisão são esclarecidas por intermédio dos estudos de obras produzidas, principalmente por dois núcleos com grande importância na criação e produção. Como exemplos de trabalhos com a linguagem citada de extrema importância para a videografia da década de 1980, pode-se falar da produtora TVDO (leia-se TV TUDO) dos *videomakers* Tadeu Jungle⁴, Walter Silveira, Pedro Viera e grupo, com trabalhos como *VT Preparado: AC/JC e Non Plus Ultra*, entre outros.

³ Tadeu da Fonseca Junges, conhecido como Tadeu Jungle, nasceu em 25 de março de 1956 na capital de São Paulo. É um artista multimídia e atua como videasta, fotógrafo, poeta, roteirista e diretor de cinema e TV.

Pode-se também fazer referência à produtora independente formada por outro grupo de *videomakers*, diferente das demais na concepção e mais ligada ao documentário e ficção, denominada Olhar Eletrônico. Trata-se do trabalho desenvolvido pelos diretores Marcelo Machado, Paulo Morelli, Fernando Meirelles, Renato Barbiere e outros, reconhecidos por suas obras em vídeo, dentre os quais destaca-se a importante obra *Marly Normal*, datado de 1983. Trabalho premiado que obteve sucesso tanto como linguagem quanto narrativa ou, ainda, *O Outro Lado da Sua Casa*, documentário revolucionário sobre a forma em que é encenada a negociação das identidades e contingências.

Uma geração de artistas que influenciou as narrativas audiovisuais brasileiras de modo marcante, e que até hoje é atuante e instauradora de tendências na televisão por renovar a linguagem, como veremos no capítulo O Vídeo Independente no Brasil.

O vídeo oferecia algo novo em relação à estética do audiovisual dos meios eletrônicos de imagem e som, não se podendo, à época, falar ainda em arte do audiovisual e sua trajetória tecnológica em que essa forma de arte e vídeo se projeta como linguagem entre os meios eletroeletrônicos.

No capítulo 1 serão acrescentados estudos e afirmações de importantes pesquisadores do audiovisual e obras de relevância que exemplificam a busca sempre revolucionária do olhar da câmera.

O capítulo 2 consistiu em estudos sobre o surgimento do vídeo no Brasil, em que os primeiros videoartistas queriam explorar o que a nova mídia proporcionava, motivados pela tecnologia que direcionava às novas possibilidades poéticas que não estão nas formas produzidas manualmente, mas nas ideias e na concepção com as quais criavam autonomia em relação aos trabalhos internacionais.

O terceiro capítulo trata do vídeo independente no Brasil em que se analisa a geração de jovens produtores, objeto de estudo da dissertação, com ênfase na trajetória desses profissionais, mostrando como seus trabalhos chegaram à televisão provocando mudanças, trazendo uma linguagem nova e provocativa.

CAPÍTULO 1

1.1 Estudos sobre o vídeo

Este capítulo se debruçará sobre estudos e apontamentos de pesquisadores que dedicaram parte de suas vidas a entender o funcionamento das câmeras, seus avanços e suas descobertas a partir da evolução das máquinas.

Nessa busca por conhecimento, o homem se move de ousadia e produz o novo. Neste espaço, a videoarte encontrou seu lugar no mundo das artes recentes, e por ser de fundamental importância ao vídeo e seus gêneros buscou a visibilidade sonhada que hoje extrapola seus lugares originários de exibição, antes confinados a espaços culturais seletivos e exclusivos como museus, mostras, festivais e algumas emissoras públicas de televisão. Já nos últimos anos encontra seu espaço na web.

A videoarte foi um modo privilegiado de sentir, criticar, participar e mostrar as mudanças ocorridas na sociedade. Isso permitiu pensar sobre as obras como sendo dispositivos de mediação cultural, entendendo as formas de diálogo da arte com a tecnologia, levando o vídeo a tornar-se um laboratório de observação, reflexão e experimentação.

Aqui se procura embasar o caráter híbrido e experimental da linguagem videográfica no audiovisual e sua reverberação na contemporaneidade, a partir de uma abordagem analítica que é parte de dados extraídos da revisão dos conceitos envolvidos no próprio conceito de Vídeo.

Philippe Dubois⁵, um dos principais pesquisadores da atualidade no campo da estética da imagem e da figura, com contribuições decisivas na reflexão sobre fotografia, cinema, vídeo e domínio digital, propõe que "o vídeo instaura uma nova modalidade de funcionamento do sistema de imagem e nos coloca diante de uma nova linguagem e uma nova estética" (DUBOIS, 2004, p.15).

Produziu dois textos sobre a estética da imagem considerados de extrema importância para os estudos do audiovisual, são eles "*Por uma Estética do Vídeo*" e o "*Estado Vídeo*". Neste estudo, ele explica que o vídeo não é um objeto, mas um estado, estado-imagem uma forma de pensar. O vídeo pensa ou permite pensar o que as imagens são ou trazem, e assim atribuir-lhe um corpo estético específico.

⁵ Philippe Dubois foi professor da Universidade de Lieja e atualmente é professor da Universidade de Paris III.

“Considerar-se que o vídeo pode ser uma arte e uma linguagem própria”. (DUBOIS, 2004, p.17).

Dubois identifica o vídeo como

a ideia de um sujeito realizador da ação, de ver no presente que difere do tempo da fotografia ou (que o eu vi) do cinema (em que eu creio que vi) sentido ilusionista e a imagem virtual, (eu poderia ver) sentido utopista. Ao mesmo tempo em que funde o objeto e sua ação, o termo vídeo torna estes dois elementos em apenas um (DUBOIS, 2004 p.72).

Ele avalia o vídeo como a imagem sem hierarquia, virtualmente total, heterogênea, sem um único ponto de vista, imagem-mixagem. Propondo novas modalidades de funcionamento dos sistemas de imagens, de uma nova estética. O vídeo revela uma nova relação do sujeito com a coordenada tempo/espaço, ao mesmo tempo em que revela o lugar desse novo indivíduo na sociedade pós-industrial, ou seja, lugar em que olhar-fragmento, olhar-mixagem, olhar-consumo definem os parâmetros para o seu desenvolvimento (DUBOIS, 2004, p. 94).

Arlindo Machado estende os estudos sobre o vídeo e o audiovisual em relevantes trabalhos para esta pesquisa como: *A Máquina e o Imaginário: O desafio das políticas tecnológicas* (1993), *A Televisão levada a Sério*, (2000). *Made in Brasil: três décadas do vídeo brasileiro*, 2003, 2008. O autor ainda apresenta várias obras tratando sobre o vídeo no Brasil. Entre eles, podemos destacar: *Made in Brasil*, que é uma reflexão de Arlindo e de várias outras pessoas: críticos, curadores, artistas, num esforço de pensar o que foi a experiência do vídeo no Brasil.

Esta dissertação de mestrado buscou valorar fontes imprescindíveis de estudiosos neste tema, como na contribuição da pesquisadora Ivana Bentes, com *Vídeo e Cinema: rupturas, reações e hibridismo in Made in Brasil*. O trabalho destaca as produções de vídeo por de três décadas e suas relações com o cinema, a televisão, a literatura e as artes visuais, soma-se também depoimentos de artistas do vídeo e suas experiências. Cabe ressaltar que este trabalho não se resume apenas ao seu caráter retrospectivo da produção de vídeo no Brasil também elaborando de maneira sistematizada as reflexões sobre essas produções.

As questões da linguagem sob o aspecto semiótico buscou autores como Lucia Santaella⁶ que nos propõe a seguinte reflexão:,

⁶ Maria Lucia Santaella Braga é uma das principais divulgadoras da semiótica e do pensamento de Charles Peirce no Brasil, contando com mais de quarenta livros publicados. Professora titular

[...] foi preciso o *Portapack5*, em 1965 e do videocassete, por volta de 1970, para que as possibilidades da televisão enquanto sistema expressivo e semiótico viesse a ser exploradas por uma geração de artistas e *videomakers*, disposta a transformar a imagem eletrônica num recurso cultural e artístico. Ao se examinar a retrospectiva histórica deste *meio*, pode-se afirmar que se estrutura a partir de uma Signagem híbrida, um discurso impuro que deixa de ser concebido e praticado apenas como forma de registro ou documentação. (SANTAELLA, 2002, p.20-29).

Nessa mesma linha de pensamento da professora Santaella segue Machado (2002) em sua reflexão sobre o vídeo e suas expressões: “como um sistema de expressão pelo qual é possível forjar discursos sobre o real (e sobre o irreal). Em outras palavras, o caráter textual, o caráter de escritura do vídeo, sobrepõe-se lentamente à sua função mais elementar de registro.” (MACHADO, 2002, p. 188).

Edgar Morin quando trata da contemporaneidade e sua complexidade afirma que: “A linguagem não é um sistema de sinais arbitrários, eles são também pelo seu conteúdo, símbolos ricos de presença afetiva, e afirma que o homem sujeito do mundo ainda não é, e talvez não venha a ser, mais que uma representação, que é um espetáculo” (MORIN, 1997, p. 252). Apoiando-se nessa afirmação, seria plausível aplicá-la à linguagem do vídeo e da televisão, propondo críticas como representante da Indústria Cultural mostrando as diferenças e dificuldade da televisão entre a padronização e a inventividade, essa questão ainda será revisto no capítulo três em Dificuldades e Afinidades do Vídeo com a Televisão.

A partir de estudos da linguagem relacionada ao vídeo se permitiu o discurso sobre a diversidade estética do gênero das obras eletrônicas em que se mostra um instrumento relevante para identificar o vídeo como possibilitador de uma estética única e uma arte inédita.

Como base para desenvolver estes estudos, têm-se as experiências de artistas pioneiros da videoarte da década de 1980, quando estes passam a criar certa individualidade na linguagem, reafirmando sua presença como audiovisual, possibilitando a criação, a transformação e a adaptação das narrativas contemporâneas, trazendo esta linguagem para o primeiro plano da cena sociocultural.

Embora o vídeo sempre tenha se caracterizado por sua natureza híbrida, podemos ver hoje que essa hibridez está agregada ao conjunto de operações

artísticas, permitindo ao vídeo uma forma de extrapolar a sua própria pluralidade interna e produzir um alargamento de sentidos.

As novas circunscrições do vídeo permitem problematizá-lo em torno de suas bordas que são as circunstâncias limítrofes de ação do vídeo que ratificam suas transformações e contribuições para descentralização das linguagens.

A partir das teorias vindas da arte e das mediações tecnológicas, a investigação demonstra três modos de extremidade – desconstrução, contaminação e compartilhamento – como marcas de transgressão e hibridismo, ou zonas interconectadas e fronteiriças. Trata-se dos movimentos de expansão do vídeo, dos seus desvios, infiltrações e deslocamentos, proporcionados nos trânsitos e questionamentos do espaço-tempo midiático (MELLO, 2003, p.167).

1.2 O Olhar da Câmera

Para acrescentar mais informações aos estudos sobre linguagem do audiovisual retorna-se até a década de 1920, com o diretor russo Dziga Vertov ou Denis Arkadievitch Kaufman, seu nome verdadeiro. Vertov queria registrar em filme, de maneira distanciada, as reações espontâneas das pessoas, também era preciso filmar o próprio cineasta, para obter a imagem verdade, através da montagem.

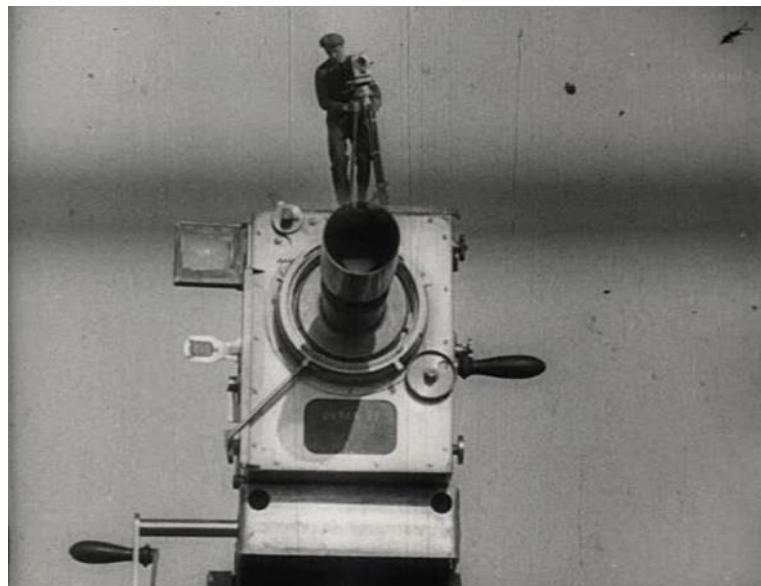
Porém, a partir de seu manifesto escrito em 1923, ele se expressa em relação à liberdade do movimento com a filmadora e afirma:

Assim eu me liberto para sempre da imobilidade humana. Eu pertenço ao movimento ininterrupto. Eu me aproximo e me afasto dos objetos, me insinuo sob eles ou os escalo, avanço ao lado de uma cabeça de cavalo a galope, mergulho rapidamente na multidão, corro diante de soldados que atiram me deito de costas, alço voo ao lado de um aeroplano, caio ou levanto voo junto aos corpos, que caem ou que, voam. E eis que eu, aparelho, me lancei ao longo dessa resultante, rodopiando no caos do movimento, fixando-o a partir do movimento originado das mais complicadas combinações (Vertov apud XAVIER, 1983, p. 84).

Foi com seu irmão Mikhail Kaufman, no ano de 1929, que ambos realizaram uma das grandes obras do cinema em que não se tratava a câmera como prótese humana do olho, o objetivo era atingir a cine-sensação do mundo. Com *O Homem*

da Câmara criou-se estratégias textuais e a inscrição na materialidade do corpo da obra seu próprio processo construtivo (BAIRON, 2008).

Figura 1: Um homem com uma Câmera



Fonte: Cine Análise⁷

Ao libertar a visão de ancoragem do espaço temporal que modelava a percepção natural do cinema que se inicia na aceleração de experiências sensoriais tecnificadas quando a técnica complexa se simplifica, tornando-se acessível. A câmera móvel atravessa, salta [...], como atesta Adalberto Muller⁸. O pesquisador afirma que a imagem técnica faz ver o inconsciente óptico com o qual Walter Benjamin antecipa a novidade de um olhar que dilui a própria noção de representação e coloca a imagem na materialização de um mundo que é acessível à consciência através da técnica. Segundo Muller, "a subjetivação com a chegada da imagem técnica pergunta a todos de que maneira ou por qual sentido o advento da fotografia, do cinema e dos suportes eletrônicos provoca impacto sobre os dispositivos textuais" (MÜLLER, 2013, p.10-33).

O movimento-cinema é uma espécie de acasalamento do homem com sua máquina. "*O Homem da Câmera*" é o passageiro corporal de um veículo escópico, cujo olhar respira com o mundo em que ele se move. Um dos efeitos de prazer do

⁷ Disponível em:<4https://cineanalise.wordpress.com/2011/02/27/um-homem-com-uma-câmera. Acesso em: 7 mar.2016.

⁸ Adalberto Muller é professor e doutor em Letras pela Universidade de São Paulo. Fez seu pós-doutorado na Universidade de Münste. Atuou nas áreas da: Literatura, Cinema, Poesia, Teoria da Mídia e Intermedialidade.

movimento cinematográfico, e a emoção vêm fundamentalmente daí. (DUBOIS, 2004, p.186).

O cinema a partir dos anos de 1930 torna-se por décadas o primeiro e único representante da linguagem do audiovisual, quando nasce a indústria cinematográfica americana e os movimentos cinematográficos de vanguarda. Para sua época, a indústria e os movimentos sempre se fizeram presentes por todo o mundo na história do cinema, mas procurando construir narrativas a partir de novos meios intertextuais presente na trajetória, entretanto, com limitações técnicas, o que não impediu que a partir de meados do século XX, alguns diretores de destaque percebessem esses conceitos inovadores da linguagem e narrativas cinematográficas não lineares de modo direto e versátil. Como se pode identificar no “Cinema Direto” usado para designar um movimento do cinema documentário que, entre 1958 e 1962, se desenvolveu na América do Norte, Canadá e EUA. Jean-Luc Godard diretor francês reconhecido por um cinema vanguardista e polêmico tomou como tema e assumiu como forma, de maneira ágil, original e quase sempre provocadora, os dilemas e perplexidades do século XX. Um dos principais nomes da “Nouvelle Vague” que iria influenciar o Cinema Novo, movimento de vanguarda do cinema brasileiro, a exemplo do diretor Glauber Rocha, lembrado pela célebre frase: “uma ideia na cabeça e uma câmera na mão”, mesmo sendo uma declaração polêmica traz com ela a ideia da versatilidade e verdade com semelhanças às declarações de Vertov. Também pode-se observar em sua obra “*O Homem da Câmera*”, além de construções narrativas que buscavam flexibilidade para executar suas imagens.

É importante chamar a atenção para o fato de que essa transformação da arte pode ser considerada como um modo de perceber mudanças, pensando na obra de arte como um dispositivo de mediação cultural ou de forma de tecnologia da produção. Compreender as formas de diálogo da arte com a tecnologia e considerar a arte como espécie de laboratório de observação e experimentação que está sempre em movimento. Como uma extensão importante da videoarte, o videoclipe tem antecedentes importantes, como o construtivismo Russo dos anos 1920, como as experimentações do diretor Dziga Vertov, articulando montagem, música e efeitos para criar um novo tipo de narrativa, própria do meio audiovisual e livre dos padrões

dominantes da literatura e do teatro da época. O Filme “O Homem da Câmera” lembra a estética do vídeo atual.

1.3 Som e Imagem

Não se pode discutir o vídeo sem o som, pois ele pode ser o elemento fundamental da construção da narrativa, é só lembrarmos que o videoclipe se tornou um forte representante da linguagem do vídeo e um muro de resistência contra a narrativa clássica; o videoclipe representa a continuidade da linha de desenvolvimento traçada pela videoarte, buscando a fusão perfeita da imagem com o som de modo que seja impossível pensar uma coisa sem a outra, tornando-se sensível ao fenômeno ao qual nunca se dá a devida atenção anteriormente: a unidade indecomponível do som com a imagem (MACHADO, 1988, p.169). Assim, com o sentido de alicerçar a pesquisa em pontos ainda não explorados, cabe acrescentar o parecer do antropólogo Néstor García Canclini, que debruçou seus estudos contemporâneos em vários setores do conhecimento como arte, antropologia, história, comunicação que perdem suas fronteiras, misturam-se, confundem-se, em consonância com as novas tecnologias comunicacionais da atualidade. Utilizando a metáfora do videoclipe, o autor fala da linguagem das manifestações híbridas que nascem do cruzamento entre culto e o popular em seu livro sobre culturas híbridas, cita que “o videoclipe é o gênero do vídeo mais intrinsecamente pós-moderno e Intergênero, que é uma mescla de música, imagem e texto, como uma linguagem transtemporal que reúne melodias e imagens de várias épocas, citando despreocupadamente fatos fora de contexto; retoma o que haviam feito Magritte e Duchamp, mas para públicos massivos” (CANCLINI, 1997, p.10).

Como se percebe, o vídeo, como meio, possui característica própria e vantagens em comparação com os outros meios desse período em estudo. O vídeo vem com facilidade operacional e baixo custo de equipamentos em relação aos equipamentos cinematográficos e mesmo os equipamentos de gravação das Televisões, com a vantagem de possuir público definido, independência na produção e que dispensa a necessidade de terceiros como requer a revelação do filme em película: também a imediaticidade em que o produto pode ser exibido após ser gravado com uma verdade imediata. Sua produção passa por uma série de

oposições tradicionais ou modernas, alguns videoclipes com tendências experimentais da arte, os computadores e outros usos do vídeo facilitam obter dados, visualizar gráficos e inová-los, simular o uso de peças e informações, reduzir a distância entre concepção e execução, conhecimento e aplicação, informação e decisão.

Essa apropriação múltipla de patrimônios culturais abre possibilidades originais de experimentação e comunicação, com usos democratizadores, como se observa na utilização do vídeo feito por alguns movimentos populares. (CANCLINI, 1997, p.11). Ainda como vantagem tem-se a monitoração direta que controla o áudio e a imagem na hora que são gravados, a exibição é possível com apenas um monitor de televisão.

Uma produção com um custo baixo comparado ao cinema ou à televisão; o armazenamento nos suportes magnéticos sempre foi um problema, as cópias não resistem ao tempo em condições normais de conservação, exigindo cuidados profissionais de técnicos e museólogos para estender sua durabilidade por mais de dez anos, mas mesmo essa fugacidade e efemeridade também acrescentam elementos especiais à linguagem do vídeo.

Através de pesquisas sobre a sonoridade no vídeo, observa-se a importância técnica e artística de integrar a linguagem visual com a sonora através do vídeo em que o som preferencialmente direto não enriquece imagens, mas modifica a percepção do receptor, atuando na narrativa audiovisual e transmitindo mensagem com qualidade e sensibilidade; guiando a interpretação do conjunto audiovisual; organiza narrativamente o fluxo do discurso audiovisual.

Essa narrativa só é possível pelas possibilidades magnéticas que evoluíram com seus efeitos especiais e recursos sonoros que ampliam e modificam esse espaço criando uma sensação da tridimensionalidade.

A discussão sobre as formas de convivência e a importância entre a linguagem imagética e sonora da cultura eletrônica no vídeo permanece até hoje, sendo debatida por diversos estudiosos e por diferentes pontos de vista.

Em *Matrizes da Linguagem e do Pensamento* (2002), Lucia Santaella afirma:

As matrizes e as linguagens não são puras: a sonoridade não é percebida apenas pelo ouvido, a visualidade também é tátil e absorve a lógica da sintaxe do domínio sonoro, a verbal absorve a sintaxe do domínio sonoro e a forma do domínio visual. Assim, é importante estudar as misturas entre as matrizes e quais são os princípios lógicos que comandam as possíveis combinações entre elas. As três matrizes comportam-se como vasos intercomunicantes, num intercâmbio permanente e em transmutações infinitas Não há linguagens puras. [...] A visualidade, mesmo nas imagens fixas, também é tátil, além de que absorve a lógica da sintaxe, que vem do domínio do sonoro (SANTAELLA, 2002, p.204).

Santaella também esclarece que: “a quebra da linearidade e da normatividade é próprio das linguagens do vídeo como estética, e o modo de fazer audiovisual em sua relação com as formas plurais” (SANTAELLA, 2002, p. 371). É partilhando também dessa linha de pensamento que se pretende discorrer ao longo desse texto.

O que se torna interessante nestas novas narrativas é o adensamento sonoro que as imagens potenciam. Elas produzem uma espessura que a simples captura direta da realidade parece não ter o espessamento das imagens que, às vezes, são retiradas do quotidiano, é colocado como fator de aprofundamento, é o próprio áudio que constrói a narrativa trazendo consigo novas significações para as imagens. Talvez uma das mais importantes ferramentas de edição que os artistas que trabalham com vídeo possuem e, por isso mesmo não deverá nunca ser menosprezada ou minimizada em desfavor das imagens. A densidade sonora que advém das imagens introduz aprofundamento no universo narrativo.

E sempre reforçar que o áudio não atua em função da imagem, dela dependendo; atua com a imagem e ao mesmo tempo fornecendo informação que o receptor processará de modo complementar em função de sua tendência natural à coerência perceptiva. Os ouvidos não dependem de forma alguma dos olhos para processar informação; atuam em sincronia e em coerência com eles (RODRÍGUEZ, 2006, p.2). Para analisar a videoarte é significativo conhecer os movimentos da arte contemporânea que se evidenciam na década de 1960 e descobrir afinidade, influência, trocas e apropriações do vídeo.

1.4 A Linguagem do Vídeo

Outro aspecto importante a se considerar a respeito da instantaneidade da linguagem do vídeo é perceber que a independência do tempo em relação ao espaço se dá em diversos formatos de videoarte. Além disso, o tempo, visto na contemporaneidade pós-moderna como contínuo, influencia diretamente na condição da obra como processo e não mais como resultado final e acabado deste. Pode-se observar essas referências no conceito de performance, uma obra poética que é simultaneamente transmitida e percebida, não apenas pela ação do intérprete, sua voz, todo o seu corpo, sua gestualidade, respiração, transpiração, efeitos vocais e mais, mas também a função do receptor, os meios e condições de transmissão da mensagem.

A performance exige um receptor que acate a mensagem e reaja a ela e, em virtude deste diálogo, o receptor de alguma forma, torna-se coautor da comunicação poética. (ZUMTHOR, 2000, p.10- 27).

No começo da década de 1970, as performances que eram chamadas de *happenings* ou *intervenções* tinham por característica o desdobramento temporal, sendo importante o registro, mesmo como memória e, por isso, sempre estava presente um fotógrafo ou um cinegrafista com uma câmera de Super 8, 16 mm ou mesmo 35 mm. Como se verifica, o vídeo é lembrado por uma necessidade, ele acontece em meio à experiência artística, e as relações com o agora, o tempo e o espaço.

A arte da performance caminha no limite entre as artes plásticas e as artes cênicas. E o vídeo, que também é uma linguagem híbrida, leva o artista a tornar-se sujeito e objeto da arte, e também quer transformá-lo em um artista performático, a partir dessas afinidades e semelhanças com o vídeo. Em relação à linguagem, surgem novas experiências de arte e tecnologia como as intervenções de vídeo performance, nesse caso, o intérprete e ouvinte não se encontram fisicamente no mesmo instante em que esta acontece. A performance mediatizada precisa de equipamentos para enviar a mensagem, para a emissão e recepção, simultaneamente. Como acontece no vídeo, na internet, nos microfones de amplificação, na transmissão radiofônica e todas as mídias.

Seria plausível pensar que a videoarte tenha no seu princípio uma relação intensa com o *happening* ou performance, a *body art* e a dança, pois foram os

primeiros elementos da arte contemporânea a fundir-se com o vídeo e produzir alguns dos primeiros trabalhos de videoarte.

Pode-se observar essa atitude nos primeiros videoartistas que desenvolviam seus projetos nas universidades, ou então vinham do cinema experimental. Eles estavam à procura da percepção da imagem em movimento, como funcionava e o que poderia com elas se fazer, começavam a produzir resultados, tornando-se meio expressivo de ideias. Evidenciamos porque o vídeo não é apenas um meio de gravar e apresentar som e imagem, é também um meio da experiência.

O arrojo no modo de ver, sentir, perceber, registrar e produzir imagens repercutiu em maior amplitude na década de 1970, época em que videoarte e performance emergiam imbricados. É nesse cenário que surge Nam June Paik, artista neo-dadaísta, formado em História da Arte e História da Música na Universidade de Tóquio. Artista considerado pioneiro da videoarte – suas obras são reconhecidas também como trabalhos de performance – mesmo sendo vídeos que fazem um testemunho documental de uma performance. Não era, pois, uma peça de criação de montagem, e sim um trabalho em tempo real. Paik foi aluno de Stockhausen e junto com John Cage, Wolf Vostell e Yoko Ono participa do movimento artístico de vanguarda *Fluxus*, ocorrido na década de 1960. É considerado o precursor e o principal expoente da videoarte, pela forma como utilizou no seu trabalho o material eletrônico, o eletromagnetismo no vídeo e especialmente na música (AZZI, 1995, p. 91-93).

Figura 2 - Video artist Nam June Paik, 1974



Fonte: GettyImages⁹

Foi na década de 1970 que sua obra, composta por performances, vídeos, instalações e vídeo esculturas tornou-se reconhecidas Paik. No seu trabalho, o artista recorre a inserções formais e conceituais. Estas são referentes às questões políticas e apresentações performáticas, enquanto aquelas se referem à multicultural entre o videoarte tradicional e o moderno, o velho e o novo. Para alguns estudiosos, a videoarte começa quando Nam June Paik usou a sua mais nova câmera Sony Portapak para gravar a procissão do Papa Paulo VI pela cidade de Nova Iorque, em outono de 1965.

⁹ Disponível em: <<http://www.gettyimages.com/detail/news-photo/video-artist-nam-june-paik-1974-news-photo/535530949>>. Acesso em: 7 mar.2016.

Figura 3- Porta Pack 1965



Fonte: Anamargaridaavares¹⁰

Essa linguagem se expressa, por exemplo, em Global Groove, Tribute a John Cage e Suíte 212. Nesses trabalhos, há frenéticas colagens imagéticas e sonoras, estruturadas pelos ruídos, pela descontinuidade, caoticidade, quebra da narração e da linearidade, características das obras de Paik (AZZI, 1995, p. 91).

Figura 4 - Nam June Paik: Global Groove, 1973



Fonte: Anamargaridaavares

¹⁰ Diário de Bordo de Oficina Multimédia B. Disponível em:<
<https://anamargaridatavares2.wordpress.com/video-art.07/03/2016%20e%20V%C3%ADdeo%20Still%20Courtesy%20of%20Electronic%20Arts%20Internix04/05/2015>>. Acesso em: 7 mar.2016.

Outro artista que é importante citar pela sua pesquisa sobre a videoarte e pelas suas obras diferente na abordagem criativa de Paik, o videoartista Bill Viola que começa sua carreira na década de 1970 com trabalhos no Everson Museun em Syracuse, Nova York.

Foi influenciado por artistas como Nam June Paik, Bruce Nauman e Peter Campus. Seu trabalho em vídeo consiste em instalações, vídeos e performances, sendo marcados por um uso transparente do aparato videográfico, um controle e entendimento complexo do tempo, e por um inventivo uso do som (VIOLA, 2013).

É relevante lembrar que Bill Viola em palestra para realizadores no SESC Pompéia nos anos 1990, afirma que “o tempo é a matéria-prima e a matriz referente do vídeo; tudo ocorre no tempo”. Quando se faz um vídeo, o ponto de partida é a imagem, mas o que se faz realmente é registrar movimento das imagens no tempo. Esse é realmente o trabalho de quem faz vídeo (RODRIGUEZ, 2006, p.54).

É importante conhecer um pouco dos recursos técnicos inovadores do vídeo lançado no inicio da década de oitenta, um salto de qualidade e tecnologia em relação aos fabricados nos anos de 1970. Em 1974, chega ao Brasil o conjunto Porta Pack (como era chamado na época), composto por uma câmera para a captação um player para gravação conhecido por “*open real*”, um sistema de reprodução ligado a um rolo pequeno de fita em preto e branco e alguns coloridos, mas já com microfone e som direto.

O que se torna importante constatar é que essa portabilidade e facilidade de manipulação criaram infinitas possibilidades narrativas. Esses equipamentos novos eram menores e práticos, as câmeras conhecidas como *camcorder* junto ao VCR (videocassete) se popularizaram como eletrônico doméstico, mas também possibilitaram seu uso por jovens vinculados à arte e cultura tecnológica. Tão novas e convidativas, possibilitaram o surgir de uma geração de artistas que incursionaram no mundo das imagens eletrônicas em movimento, produzindo o novo e o experimental, democratizando espaços até então restritos sobre controle da indústria.

Figura 5 – Câmera, VCR, Fitas VHS



Fonte: Simpalife¹¹

Foi nesse período que se observou um distanciamento estético dos trabalhos cinematográficos em relação às imagens eletrônicas. Isto parece refletido nas obras desenvolvidas por videoartistas pioneiros como Nam June Paik, Vito Acconti, William Wieman, Stephen Bico, Stein e Woody Vasulka, Steve Ruth, Zbigniew Rybczynski, Bill Etra, Bill Viola, John Sanborn e muitos outros que se destacaram com seus trabalhos desde 1970 e, principalmente, na década de 1980, já conseguindo com algum êxito divulgar essa linguagem.

E essa expressão artística que radicalmente assumiu a missão de produzir iconografia contemporânea unindo imagens e técnicas com a produção estética, continua até o presente, pode-se dizer que esse processo de desenvolvimento da videoarte, mesmo se distanciando dessa militância de seus primeiros momentos, ainda tem razões de existir e causar transformações no campo das artes visuais.

Os estudos da comunicação durante o século XX levam a entender as relações estéticas e conceituais entre obras desenvolvidas no período anterior ao vídeo até a videoarte da década de 1980, em que o audiovisual é renovado múltiplas vezes.

¹¹ Disponível em:<<http://www.simpalife.com/category/technology>>. Acesso em: 4 maio.2015.Câmeras VHS padrão utilizam o mesmo tipo de fita de vídeo que um vídeo cassete comum. Uma vantagem evidente desse sistema é que após ter gravado alguma coisa, você pode tirar a fita da câmera e assisti-la na maioria dos videocassetes. Devido à sua vasta utilização, as fitas VHS eram mais baratas que as fitas utilizadas em outros formatos. O primeiro videocassete recorder/ VCR Foi desenvolvido pela Victor Company of Japan (JVC) na década de 70 a câmera camcorder era um produto composto câmera e videocassete. / fita VHS é uma fita magnética de 1/2 polegada de largura acondicionada em uma caixa plástica que contem o mecanismo de tração, a caixa tem 18,7cm., permite uma gravação com aproximadamente 280 linhas de definição O VHS possuía um tempo de gravação de duas horas.

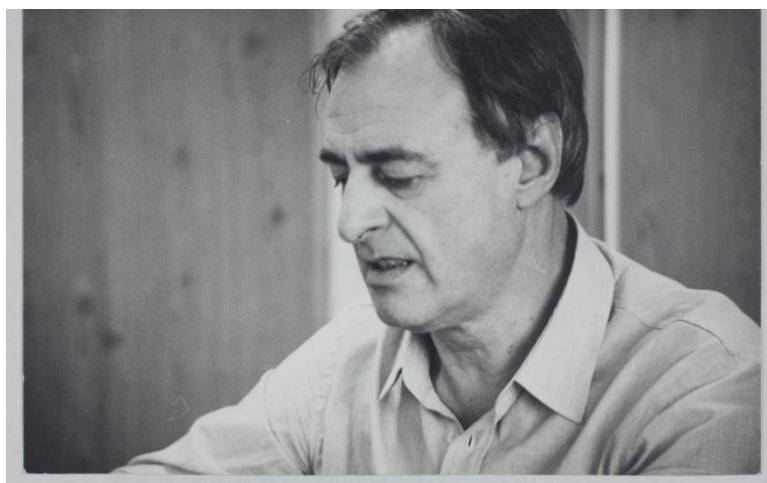
É imprescindível dar relevância à dualidade entre as mídias analógicas e digitais existentes a partir de obras da última década do século passado, afirmando que pontes foram construídas entre esses dois polos tecnológicos interligados. E seria esta interação de mídias analógicas e digitais, a que se referem como alquimias práticas, experiências híbridas analógicas e digitais afirmativas a partir de 1990, um período em que a multiplicidade torna-se realidade.

CAPITULO II

2.1 Os Precursors do Vídeo

No Brasil, a videoarte teve início durante a ditadura militar e, neste clima de resistência, as artes e a cultura tinham sua liberdade de pensar e criar reprimidos. Apesar do cerceamento da liberdade de expressão, havia as movimentações sociais, políticas e culturais efervescentes em que a tecnologia junto à arte convidava ao experimentalismo, adotado por jovens realizadores. Foi nos anos 1970 que a videoarte se inicia e passa a produzir seus primeiros trabalhos. O professor titular da Universidade de São Paulo e pioneiro do vídeo Walter Zanini ratifica que a videoarte não é um produto originariamente nacional, uma linguagem que uma nação possa reivindicar como sua. No Brasil, a linguagem de vídeo era geralmente uma ação programada em que o artista usando um sistema portátil de gravação de $\frac{1}{2}$ pol. capturava performances, intervenções na tela da televisão, análise das convivências dos meios e registros de atividades conceituais que exploram o tempo do vídeo que é uma parte importante desse processo, mostrando sua visão de mundo, mas possuíam recursos tecnológicos limitados, o interesse por alternativas de imagem e descobre no vídeo trabalhos onde entram componentes sociais, psicológicos (MACHADO 2003, p. 69).

Figura 6- Walter Zanini em 1981



Fonte: SELECT¹²

¹² Disponível em:< <http://www.select.art.br/morre-mestre-walter-zanini> >. Acesso em: 29 fev.2016.

Pode-se afirmar que em 1974 a videoarte começa no Brasil quando artistas experimentais do Rio de Janeiro produziram suas primeiras obras. Eles eram representantes dos anos de 1970 caracterizados pela investigação de novas mídias e conceitos. Sempre com atenção às questões e movimentos da arte internacional, esses artistas tinham dificuldades de encontrar espaços disponíveis para apresentar suas obras, com exceção do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, MAC/USP, e o Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro.

Foi nesse período que Zanini dirigiu e organizou mostras coletivas fundamentais, como sete edições da exposição Jovem Arte Contemporânea (JAC), de 1967 até 1974, a Prospectiva 74, e a poética visual em 1977, mas foi na oitava e última JAC que se organizou a primeira mostra pública de vídeo de artistas brasileiros. Foi também em 1974 que esse grupo de artistas foi convidado a participar da primeira mostra de vídeo arte jamais vista no planeta promovido pelo Institute Contemporary Art da Universidade da Pensilvânia na Filadélfia em 1975, entre os convidados estavam Walter Zanini, Anna Bella Geiger, Fernando Cocchialare, Ivens Machado, Sonia Andrade. Estavam todos muito entusiasmados com a possibilidade de produzir trabalhos para a mostra e emprestaram o equipamento do amigo Jom Tob Azulay cineasta que acabara de trazer um Sony-Matic/portable videocorder e, assim, produziram obras como (*Passagens*) de Geiger, (*Sem Titulo*) Andrade, (*You Are Time*) de Zanini.

Os primeiros artistas do vídeo não se engajavam nas questões que moveram o experimentalismo tropicalista de origem antropófago-neoconcreto. Eles queriam explorar o que as novas mídias poderiam proporcionar, assim como a satisfação de motivações tecnológicas estritas e a certeza de novas possibilidades poéticas que não estão nas formas produzidas manualmente, mas na ideia, na concepção com estrema autonomia dos trabalhos internacionais.

Aparecem espaços para o vídeo ser exibido e produzido, pois o artista tinha dificuldades de encontrar espaços disponíveis. Os primeiros foram no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro e o MAM de São Paulo. Foi também no ano de 1974 que acontece o 1º Encontro Internacional de Videoarte de São Paulo, Museu da Imagem e do Som-MIS/SP. Em 1978, foi produtivo trabalhos e mostras de videoarte, porém muitos artistas não deram continuidade ao trabalho; outros como Miriam Donowski,

Paulo Herkenhoff e Walter Zanini continuaram produzindo e dando sequência nas suas atividades (MACHADO, 2003, p. 69).

2.2 Primeiras produções

Na sua primeira fase, o vídeo foi explorado quase exclusivamente por artistas plásticos, e onde o circuito era restrito entre eles estavam Letícia Parente, Anna Bella Geiger, Antônio Dias, Andrea Tonacci. Estes são alguns exemplos de videoartistas dessa fase. Os trabalhos dessa primeira geração eram, em sua maioria, o registro de performances que já acontecia na Europa e nos Estados Unidos; uma forma de estabelecer o confronto entre o corpo do artista e a câmera. Como o vídeo *Marca Registrada* (1975), de Letícia Parente, em que ela borda com linha e agulha a frase “Made in Brasil” nas plantas dos pés.

Figura 7 - Anna Bella Geiger, Passagens no.1 1974/ Letícia Parente, Marca Registrada 1975

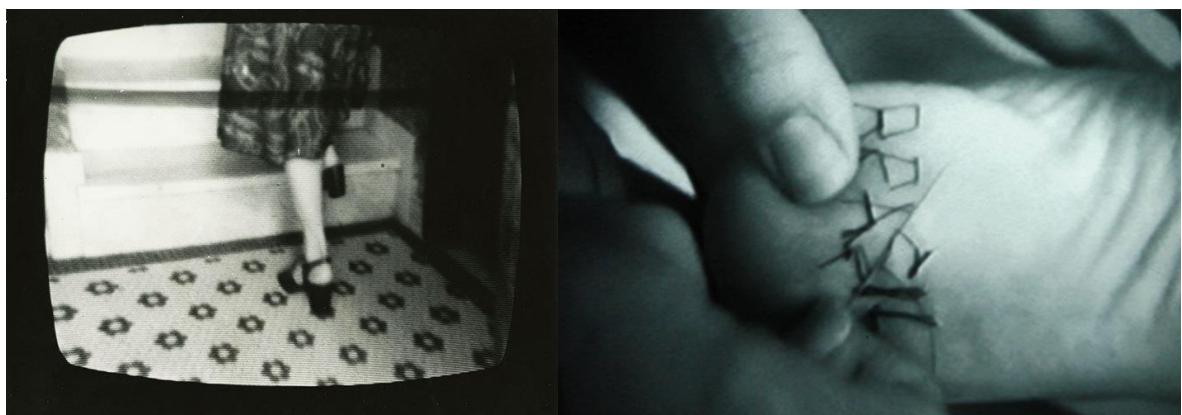


Figura 7 - ARTFORUM¹³

Nesta ocasião, a cena começava a ser ocupada por artistas de São Paulo, como José Roberto Aguilar que também vinha das artes plásticas e incorporava no seu trabalho a videoarte, de onde extraiu a antiestética tropicalista da qual o cinema novo participava, com Júlio Bressane, Rogério Sganzerla e Glauber Rocha. Os trabalhos de Aguilar eram performances realizadas tanto no Brasil como no exterior, como era comum em relação aos pioneiros *videomakers* da época. Estes produziam seus trabalhos de forma rudimentar com cortes mecânicos e muita fita adesiva, mas

¹³ Disponível em: <<https://artforum.com/image/view>>. Acesso em: 29 fev.2016.

mantinham sua carga contestatória e marginal entre seus primeiros trabalhos (MACHADO 2003, p. 23).

Aguilar produz o vídeo *Where is South América?* (1975) que pergunta sobre a identidade e o nomadismo humanos; também produziu trabalhos abstratos como *Lua Oriental* (1978) que usava o rastro de luz deixado pela imagem da câmera de tubo lembrando um cometa; e *Lucila, um Filme Policial* (1977), no qual imagens são projetadas no corpo de Lucila Meirelles, que reage às imagens interpretando uma relação numa realidade paralela. A performance fez parte dos trabalhos de vídeo com Aguilar e a Banda Performática, irreverente, plástica e experimental.

Não se pode deixar de falar das inesquecíveis videocriaturas de Otavio Donasci que incorporavam o ator à linguagem dos meios audiovisuais. A ideia básica da videocriaturas era criar um híbrido, uma espécie de homem máquina, utilizando um monitor de televisão colocado através de armações de plástico, em cima de um ator escondido sob mantos pretos.

A tela de monitor, ligada a um gravador de vídeo por cabos, mostra a imagem de um rosto recitando monólogos ou dialogando ao vivo com o público ou com outras videocriaturas. O efeito é *low-tech*, feito com equipamentos domésticos de vídeo e recursos artesanais, improvisado à maneira brasileira, com os conhecimentos de eletrônica que Donasci foi adquirindo na prática.

Muitas experiências se seguiram com muitos trabalhos de arte abstrata de Roberto Sandoval, Regina Silveira, Julio Plaza, Geraldo Anhaia Mello e Marcello Nitsche, estes que foram alguns dos primeiros a fazer uso do vídeo como arte em São Paulo, no final dos anos 1970, porém, entre eles um nome se destaca, sem desmerecer o brilhante trabalho desses artistas. A principal continuidade nesta mudança de geração está destacada no nome de Rafael França. Ele não fazia parte do eixo Rio-São Paulo de vídeo, era gaúcho de Porto Alegre, contemporâneo da geração dos anos 1980 de vídeo que ficou conhecida como a geração do vídeo independente, e que muitas vezes buscava como meta espaço na televisão.

Enquanto isso, Rafael França, artista gaúcho que teve a sua trajetória marcada pelo afastamento dos meios tradicionais das artes plásticas em seu trabalho, utilizava novos suportes e processos criativos da imagem-movimento na arte conceitual para refletir sobre a relação palavra-imagem, o corpo e as relações interpessoais. Rafael França dará continuidade, nos anos 80, ao projeto estético dos

primeiros videoartistas, não sem passar pela recusa de subordinação ao mercado. Ele foi um dos primeiros a romper com o projeto que não possuía simpatia com as perspectivas relativas à retórica do meio, e certo entendimento meramente instrumental em que se tem o vídeo como simples dispositivo de registro. Foi um dos primeiros videoartista a se dedicar à pesquisa dos meios expressivos do vídeo e a balizar caminhos criativos para a organização das ideias de adaptação ao meio (MACHADO, 2008, p.10).

França foi também um pesquisador da mídia eletrônica, além de lecionar e escrever sobre arte fez curadoria de mostras de videoarte chamando atenção para a atividade metalinguística em seu trabalho, com relação às qualidades expressivas do vídeo que influenciavam não apenas a sua obra, como também de muitos de seus contemporâneos da geração do vídeo independente. Como afirma Machado:

Pode-se mesmo dizer que várias gerações de videoartistas brasileiros se desenvolveram devido às ideias e às direções apontados por ele. Ainda hoje, os vídeos de França são um dos melhores repertórios criativos já constituídos no Brasil e poderiam estar servindo de fonte de inspiração às novas gerações, se tudo o que é bom não ficasse imediatamente underground em nossa pobre cultura colonizada (MACHADO, 2003).

Radicado em Chicago desde 1982, trabalhou com vídeo e computador, produzindo instalações e *video walls*, faleceu em 1991.

Assim, a videoarte recria e, ao mesmo tempo, transforma a linguagem que vem da vanguarda pós-moderna do cinema experimental das décadas de 1950 até 1970. Mas foram nos vídeos produzidos nos anos 1980 que se observou novo estágio técnico para o equipamento audiovisual eletrônico, com novas possibilidades de realização através da sonorização. Esses vídeos trouxeram, nota-se, contribuição estética original.

O vocabulário que designa as ações cinematográficas, muitas vezes, é transposto, como se pudesse pertencer também ao processo de produção do vídeo, como se não houvesse diferença entre ambos. Em vídeo, os modos principais de representação são o modo plástico e o modo documentário, ambos com um senso constante de ensaio, da experimentação, da pesquisa, da inovação.

Ele propõe que devido a estes fatores, o vídeo passa a ter uma linguagem e uma estética que é característica do suporte, entretanto, não é exclusiva somente desse meio, mas que ganhou força e se destacou a partir dele. Nesse âmbito, Dubois analisa três Elementos da mixagem de imagens videográficas:

sobreimpressão, jogos de janelas e, sobretudo, a incrustação *Chroma key* (DUBOIS, 2004 p.89).

A sobreimpressão é da espessura estratificada que se apoia no efeito de sedimentação de camadas, o que produz a ideia de folheado de imagens. O jogo de janelas permite a justaposição de fragmentos de planos no mesmo quadro. As janelas operam por recortes e fragmentos de imagens e confrontação geométrica, isto é, a montagem do quadro de múltiplas imagens em fragmentos e sob planos distintos. A incrustação é o processo de dois fragmentos de imagens distintas. Essa técnica é conhecida popularmente pela expressão *Chroma key*, que é o uso de uma determinada cor ou luz que permite criar um “buraco eletrônico na imagem, no lugar desse buraco pode ser preenchido por qualquer outra imagem” (DUBOIS, 2004 p.89).

O que se depreende, à medida que se estuda mais a linguagem e estética do vídeo, é a quantidade de elementos que se reconhecem como elementos da linguagem e expressão, no caso do vídeo. Ele se tornou um processo de mudança tecnológica e trouxe vida ao audiovisual com a nova estética trazida pelo vídeo, à instabilidade das imagens, ruídos que se tornam efeitos, tratamento não realista de cores etc. (DUBOIS, 2004 p.89). .

No próximo capítulo, pretende-se considerar os trabalhos produzidos nos anos de 1980, momento em que surgem no Brasil o Olhar Eletrônico e TVDO, as duas produtoras em que se analisam os elementos-chave para os estudos do vídeo como linguagem com sua produção chegando à Televisão trazendo inovações.

CAPÍTULO III

3.1 O Vídeo Independente no Brasil

A produção experimental do vídeo no Brasil aumenta ao longo dos anos de 1980, devido ao surgimento de formatos novos de produção mais modestos para um público menor, como as televisões locais e comunitárias, que despertaram o interesse dos produtores independentes que já não se contentavam apenas com os espaços institucionais das mostras e festivais, e sonhavam com um grande público.

Esse fenômeno ficou conhecido como a "geração do vídeo independente", como define Arlindo Machado (2003). Momento semelhante foi quando os artistas começam a experimentar as múltiplas possibilidades da tecnologia. O vídeo se configurava como uma ferramenta crítica na discussão do mundo na exploração dos conceitos da sua linguagem. Esses realizadores viriam reorientar a trajetória do vídeo brasileiro, constituída em geral de jovens recém-saídos das universidades, que buscavam explorar as possibilidades da televisão enquanto sistema expressivo e transformar a imagem eletrônica num fato da cultura de nosso tempo.

No horizonte dessa geração estava a televisão e não mais o circuito sofisticado dos museus e galerias de arte. Muito sintomaticamente, esse processo se opõe à videoarte dos pioneiros pela tendência ao documentário e à temática social. Com sua entrada em cena, o vídeo sai do gueto especializado e conquista seu primeiro público. “Surgem os festivais de vídeo, dos quais os mais importantes foram o Videobrasil São Paulo e o FórumBHZVídeo Belo Horizonte, aparecem timidamente as primeiras salas de exibição e começam a se esboçar estratégias para romper o feudo das redes comerciais” (MACHADO, 2003, p.31).

Foi em 1983 que se realizou a primeira edição do festival Videobrasil, com caráter pioneiro: foi um dos primeiros festivais no Brasil a abrir espaço ao então novo meio e ao vídeo em seus vários formatos como performances e instalações. O festival captou a crítica ao monopólio da televisão e a terras proibitivas a essa nova arte. O vídeo com a videoarte tentava reinventar a sintaxe televisual e procurava um canal de exibição coerente com o que se anunciava como uma nova linguagem.

O Videobrasil se definiu como ponto de ligação, vitrine para uma nova geração de criadores brasileiros. Aglutinados em torno de produtoras independentes de vídeo, como Olhar Eletrônico e TVDO, sua linguagem inovadora começava

a conquistar público e a articular uma aproximação com a televisão. Esse movimento se fez presente no Festival para além do âmbito da mostra competitiva, na forma de uma cobertura televisiva própria, desenvolvida especialmente pela TV Abril, então um dos polos de absorção das ideias da nova geração do vídeo (OLIVEIRA, 2011).

Essa época de festivais e mostras de vídeo era também das manifestações e preocupações políticas que já se faziam presente nos trabalhos desenvolvidos. A geração do vídeo independente procurava novas alternativas estéticas para o uso da televisão, e a grande influência das ações desconstrutivas com o vídeo.

Como já se observou, no começo da década de 1980 chegaram ao Brasil equipamentos semiprofissionais e portáteis, como o U-Matic, que permitiu com que novos profissionais tivessem acesso ao meio. Além da disseminação dos vídeos cassetes e do VHS.

Essas inovações no campo tecnológico e sua consequente dispersão pela sociedade geram independência em relação aos meios convencionais e o surgimento de novas poéticas. Este momento levou também ao nascimento e crescimento de novas produtoras interessadas em uma televisão mais criativa e crítica, como o TVDO e o Olhar Eletrônico, que aos poucos conseguiram atingir seus intentos, transmitindo seus programas nos canais convencionais de televisão.

A televisão tentou ignorar a produção independente, a mesma que, paradoxalmente, seria ideal para a tela pequena, que utilizava com adequação o tempo televisual e usava criativamente os recursos eletrônicos. “As possibilidades criativas da televisão só puderam, portanto, ser exploradas fora da televisão, em circuitos fechados alternativos” (MACHADO, 2004, p.26).

Mas a marginalização do vídeo independente lhe dava maior intensidade. Menos comprometido com a centralização de interesses e com o alto custo do capital verificáveis no modelo *broadcasting* de televisão, o vídeo independente, produzido e difundido fora dos circuitos oficiais, podia investir no aprofundamento da função cultural da televisão, avançando na experimentação das possibilidades da linguagem eletrônica, repercutindo os graves problemas sociais do país e buscando exprimir as inquietações mais agudas do homem de nosso tempo. “Ele podia executar uma função cultural de vanguarda, ampliar os horizontes, explorar novos caminhos, experimentar possibilidades de utilização, reverter a relação de

autoridade entre produtor e consumidor, de modo a forçar um progresso da instituição convencional da televisão, demasiado inibida pelo peso dos interesses que são nela colocados em jogo" (MACHADO, 2004, p.26).

Não seria possível abordar as experiências de todos os grupos de produção de vídeo, assim se propõe examinar as experiências mais férteis e importantes para o estudo. "O primeiro é um grupo estreitamente ligado aos meios vanguardísticos da cidade de São Paulo e que despontou, no início dos anos 80, com propostas renovadoras de indiscutível impacto, conhecido pelo nome inventivo de TVDO" (MACHADO, 2004, p.26). Esse grupo constituído pelos videomakers Tadeu Jungle, Walter Silveira, Ney Marcondes, Paulo Priolli e Pedro Vieira.

TVDO foi responsável pelas experiências mais radicais do ponto de vista da invenção formal e da renovação dos recursos expressivos do vídeo. Seus trabalhos se aproximam estreitamente de atitudes e procedimentos da videoarte dos pioneiros e são muitas vezes confundidos e consumidos como tal. No entanto, a familiaridade do grupo com a televisão e sua decisão de operar na fronteira entre a cultura popular e a erudita, como também a sua vontade de intervir criticamente na realidade do país, tudo isso acaba contribuindo para tornar mais "acessíveis" e generalizáveis suas conquistas formais e temáticas, que se dão na vanguarda da invenção estética, sem incorrer, todavia em diluição.

Outro grupo que chamou a atenção devido a sua importância para a história do vídeo no Brasil foi o Olhar Eletrônico, que era constituído por Marcelo Machado, Fernando Meirelles, Renato Barbieri, Paulo Morelli e Marcelo Tas. Assim como TVDO, foi um dos grupos que mais auxiliou a sacudir a mídia eletrônica, experimentando soluções avançadas e jamais antes encontradas na rotina televisual. O Olhar começou realizando vídeos curtos, de três ou quatro minutos de duração, nos quais experimentava uma linguagem de extrema concentração e explorava de forma inventiva as técnicas inusitadas no Brasil. "Numa outra linha de experimentação, o Olhar buscou também quebrar os modelos de representação que nos são impostos sutilmente por meio dos aparatos de codificação (câmeras, ilhas de edição) e pelos canais de difusão" (MACHADO, 2004, p.26).

O vídeo como instrumento revolucionário com uma estética única, uma arte, uma nova geração de *videomakers* surge dialogando com a televisão e com o cinema, sem esquecer a estética experimentalista brasileira. Esse impulso

desconstrutor dos anos 1970 reapareceu, mas ganhou outro sentido no trabalho dos grupos Olhar Eletrônico e TVDO como se destaca adiante.

3.2 TVDO

No começo da década de 1980 quando o vídeo evidencia uma postura de desconstrução que tem semelhanças com o construtivismo russo de 1920 nas rupturas simbólicas com desdobramentos marcantes quando se analisa as produções de trabalhos criativos e críticos do grupo TVDO, criado por Tadeu Jungle, Walter Silveira, Pedro Vieira e Roberto Sandoval.

É possível identificar as invenções formais e o experimentalismo do grupo paulista TVDO nos vídeos *[Rhythm (o)z]* (1986), *Caipira In (Local Groove)* (1987), *VT Preparado: AC/JC* (1986) da TVDO. Vídeos que reclamam a herança vanguardista nacional, com Oswald de Andrade e os concretistas; e internacional, com Jean Luc Godard e Nam June Paik, além de referências comuns que vão de John Cage aos irmãos Augusto e Haroldo de Campos. Um diálogo com a cultura modernista e a utilização no novo meio dos conceitos de transcrição, antropofagia, ruído, informação, processos poéticos *verbovocovisuais* (BENTES, 1994, p. 114).

Os criadores da TVDO são Tadeu Jungle, Walter Silveira, Ney Marcondes e Paulo Priolli. Em 1984, sai Priolli e entra Pedro Vieira. Em setembro de 1980, são convidados por Ana Mae Barbosa para coordenar o Ateliê de TV da semana de Arte-Ensino. Ocorrida de modo coletivo, a produção do evento origina o formato sob o qual trabalhará o grupo, conhecido entre seus membros como “TVTUDO”.

Figura 8 - Os membros do TVDO coletivos, São Paulo, 1983: Ney Marcondes, Walter Silveira, Tadeu Jungle, e Paulo Priolli



Fonte: ARTFORUM¹⁴

Grupo formado por estudantes de Rádio e Televisão da Escola de Comunicações e Artes ECA-USP, ainda como estudantes, realizaram o *Programa do Ratão* e foram os responsáveis por experiências radicais e expressivas do vídeo, com aventuras estilísticas que levam os procedimentos da videoarte e como tal são consumidas. Muitas vezes essa familiaridade do grupo com a cultura e a televisão operava na linha entre o popular e o culto, bem como carregava a vontade de intervir criticamente na realidade brasileira. Isso não impediu o grupo de criar trabalhos limítrofes, concedendo amplitude ao receptor com trabalho extremo como em *VT Preparado: AC/JC* (1986), realizado por Pedro Vieira e Walter Silveira, fazendo explícita homenagem aos autores; estes concebem uma estrutura sintagmática em que predominam o poeta das páginas em branco Augusto de Campos e o compositor do silêncio John Cage. Vídeo em que predomina a tela em branco pulverizada por rapidíssimos *flashes* de imagem, impulso eletrônicos, ruídos, distorções gerados a partir de trechos gravados no espetáculo “Cage/Campos”, na Bienal de SP e no lançamento do livro “De Segunda a um Ano”, de John Cage.

¹⁴ Disponível em: <<https://artforum.com/image/view>>. Acesso em: 29 fev.2016.

Proposta de "anti-TV" na qual a ausência de imagens modifica radicalmente o *timing* visual.

O áudio sobreposto mina o discurso lógico e cria um fluxo sonoro justaposto. Inicia com 45" de branco e silêncio, e conforme Walter Silveira em entrevista concedida ao IV Festival Videobrasil referindo-se ao seu vídeo que a ideia começa com uma reportagem sobre o concerto na Bienal com Anna Kieffer, Campos e Cage que apresenta um pianista com um cronômetro; senta-se, olha fixamente para as teclas e fica imóvel por quatro minutos em silêncio, a música é o som da plateia, e conta que foi ideia básica do vídeo *VT Preparado: AC/JC* (SILVEIRA, 2013). O vídeo teve também a participação de Arrigo Barnabé, Wally Salomão, Décio Pignatari e Haroldo de Campos. Grande prêmio U-Matic do Festival Videobrasil de 1986. Dando início a uma série de outros vídeos em que a textura da imagem de vídeo é mosaica, como também suas propriedades efêmeras são diretamente trazidas pelos realizadores para assim provocar estranhamento ou distanciamento crítico.

Figura 9 - VT Preparado AC/JC



Fonte: Portal do Governo de São Paulo¹⁵

Os primeiros trabalhos do grupo TVDO foram os videoclipes para as bandas Gang 90 e Absurdettes, o que foi absorvido foi o princípio de composição e não a rigidez do formato em que o videoclipe se distingue por quebrar a base narrativa do sintagma audiovisual e a substitui por imagens sem ligações imediatas ou denotação

¹⁵ Disponível em:<www.sp.org.br>. Acesso em: 4 maio.2016.

direta; imagens dissociadas, colagem de estilos compondo mosaicos heterogêneos em ruptura de gêneros - assim pode ser definido o processo construtivo da TVDO (MACHADO, 1993, p. 260).

Como se vê na obra exemplar dirigida por Tadeu Jungle, *Non Plus Ultra*, o segundo vídeo da "trilogia da linguagem" do grupo TVDO, com 35 minutos, realizado em 1985 foi premiado no Videobrasil deste ano como melhor vídeo experimental. Trazendo depoimentos exaltados de artistas como Zé Celso e Julio Bressane, performance da atriz Mari Alice Vergueiro, partes de encenações teatrais do Ubu Rei do grupo Ornitorrinco. As entrevistas de Tadeu não falam nada e causam situações inusitadas com transeuntes, tem música do Ultraje a Rigor, além de Walter Silveira surtando aos gritos, mas também têm galinhas, bananas, mar e para complementar Noris Lisboa falando sem parar *Desenpoir*, imagens de cultos religiosos onde os membros falam línguas estranhas.

Tadeu Jungle fala sobre o vídeo *Non Plus Ultra* em depoimento dado à Christine Mello:

É um trabalho experimental com cenas de ficção, documentário, videoclipe e poesia, falado em quatro línguas sem tradução. Vários personagens e cenas vão desfilando e compondo um vídeo-poema que dá sequência ao trabalho linguístico de Frau. Um poema. Uma videotrip crítica sobre o livre-pensar e o fazer-vídeo. Imagens e sons se entrelaçam nas performances de um diretor de cinema brega italiano, um poeta, um artista plástico, um repórter, uma musa, umas reportagens, uma atriz, um cineasta, uns teatros, uns loucos, uns povo, outro não, uns vão, outros ficam. É falado em quatro línguas: português, francês, inglês e italiano. Sem tradução. Conta com performances de Fernando Henrique Cardoso falando francês, Wesley Duke Lee falando em inglês, uma citação de Glauber através de um diretor italiano e uma infinidade de outros flashes. Como Zé Celso, Júlio Bressane, Maria Alice Vergueiro, Júlio Barroso, o grupo Ultraje a Rigor, teatro do Ornitorrinco, com textos de Brecheret em algumas cenas (MELLO, 2004, p.7).

Um trabalho pautado no ritmo com critica de valores sociais desde raízes rurais populistas como também valores urbanos e a cultura erudita. E a experiência da dispersão e da dúvida como escreve Arlindo Machado que *Non Plus Ultra*, e o delírio do *zapping*, que é inerente da televisão, uma forma de resistência contra a uniformidade anestesiante. Essa obra tem uma nova demanda sintagmática construída sobre cacos e sobras de outros formatos televisionais (MACHADO, 1993, p.262). Um trabalho mergulhado em abundante material audiovisual colhidos e produzidos para um espectador que mantem com a imagem uma relação de importante de dispersão de evasão, de impaciência.

Figura 10 - NON PLUS ULTRA, TVDO



Fonte: ARTFORUM¹⁶.

Como observamos em sua trajetória, este grupo formado inicialmente por quatro estudantes, que se reuniam para fazer televisão do terceiro milênio em que o lema era “Tudo pode ser um programa de televisão, tudo”. Em depoimento de Tadeu Jungle Publicado, em 10 de abril de 2012, e, vídeo enviado por Sonhar TV, Tadeu falou sobre o inicio da década de 1980 quando ele era estudante da Escola de Comunicações e Artes, a ideia era fazer a televisão do terceiro milênio e para isso montamos o Grupo TVDO. Queria produzir uma metatelevisão, tudo ao mesmo tempo agora para todo mundo.

O grupo foi convidado pela Televisão Bandeirantes para fazer televisão comercial, mas encontraram dificuldades, pois é comum em uma gravação de entrevista que durava, em média, 5 minutos, só entrar no ar a síntese em 30 segundos. Os cortes eram omitidos na edição que eram cobertos por *inserts* da mão, um objeto ou uma fusão quase imperceptível, onde o corte não era revelado ou era encoberto, e nos trabalhos da TVDO era necessário revelar o corte (*jump-cuts*, técnica em que as marcas de edição no depoimento do entrevistado não são escondidas), dava um salto e evidenciava a verdade. Eles foram criticados pelos técnico e diretores, diziam que não sabiam editar "A verdade é forte e hoje vemos que os reality shows são baseados nisso, que nós acreditávamos numa televisão que tem em si essa característica que é ver o outro, trazer receptor para dentro e quando se põe muito glitter ou brilho de mais isso se perde" (JUNGES, 2012).

E mesmo com um método caótico no sentido de que todos fazem de tudo ao mesmo tempo, se não sabiam o que fazer, gravava a indecisão, criticas gravava a

¹⁶ Disponível em:< <https://artforum.com/image/view>>. Acesso em: 4 maio.2016.

critica, uma metalinguagem obsessiva usando o erro como verbo da ação. A câmera olho, sendo um modo de traduzir Vertov, tinha uma produção coletiva com todos fazendo um pouco de todas as funções, assim foi a TVDO (MACHADO 2003, p. 211).

Na televisão o primeiro trabalho foi o programa “Mocidade Independente”. A estreia da TVDO foi exibida em rede Nacional. Um musical que contava com a participação do grupo teatral “Asdrúbal Trouxe o Trombone”. “Mocidade Independente”, com seu formato fragmentário, foi um marco inovador da TV Brasileira. Mocidade Independente programa apresentado pela Rede Bandeirantes 1981, aos sábados, das 20h às 21h30, em rede Nacional de 22 emissoras. Presença de Itamar Assumpção, Raul Seixas, Jorge Mautner, Gang 90 & Absurdetes, Angela Rorô, John Lennon, Yoko Ono. A partir 1981, o núcleo fez documentários, ficções, instalações e programas de televisão com uma jornada criativa e evidenciando as intenções e buscas da geração do “vídeo independente” a TVDO produziu até 1990.

3.3 Olhar Eletrônico

Em 1981, um grupo de estudantes de Arquitetura da USP, composto por: Marcelo Machado, Fernando Meirelles, Paulo Morelli e, em seguida, Beto Salatini, Dário Vizeu, Agilson Araújo, Toniko Melo, Marcelo Tas e Renato Barbieri reuniram-se para criar um coletivo que veio a se tornar a produtora *Olhar Eletrônico*; criativo e independente, o grupo se tornou conhecido pelo pioneirismo e pelo caráter experimental de suas produções em vídeo.

Em depoimento dado à TV PUC, Julio Werner entrevistou Marcelo Machado em 2010. Ele conta como surgiu o *Olhar Eletrônico*. Machado veio de Araraquara para São Paulo em 1976 para cursar Arquitetura na Faculdade de Arquitetura da USP por insistência dos pais. Quando terminou a faculdade, sem muitos planos, seus amigos Paulo Morelli e Fernando Meirelles queriam montar uma produtora, então, convidaram Marcelo que aceitou, pediu dinheiro à sua avó e foi para o Japão buscar a ilha de edição U-Matic, pois Fernando já possuía uma Ikegami, U-Matic de tubo.

Em 1981, no contexto político o clima era melhor, eu passava a ser um profissional, mas eu não entendia nada sobre a ilha vinda do Japão e tínhamos vários problemas de operação pela falta experiência, me lembro de que o pessoal da TVDO veio nos ajudar com a pouca experiência do curso de Comunicação da ECA [...] Criamos um grupo de estudos dentro da produtora chamado de ‘O Cultural’ duraram oito anos, começou porque percebemos que precisávamos priorizar o estudo assim todas as sextas-feiras não abriam a produtora ate o meio dia, fazíamos ciclos de leitura dos Pensadores, estudávamos os filósofos gregos os ciclos duravam seis meses e incentivávamos os mais novos a entrar no grupo é importante lembrar, lá todos faziam de tudo quem entrava era escolhido para carregar o gravador era o operador de VT e em sequência participava de todos os processos da produção [...] [...] A gente pensava que estávamos fazendo algo novo, mas era repetição do cinema direto ou Godard, mas não é porque você desconhece que se perde o valor [...] na nossa época na televisão era tudo muito especializado primeiro você era *Cabo-Man* depois operador de câmera não existia formação em fotografia tudo era muito técnico [...] No olhar trabalhávamos juntos até em codireção [...] (MACHADO-CUNHA, 2010).

Entre os trabalhos do *Olhar Eletrônico*, citam-se os vídeos-documentários sempre irreverentes e críticos, como foram os *Garotos de Subúrbio* (1981) ou *Do Outro Lado de Sua Casa* (1986), vídeos-experimentais como *Os tempos* (1981), para esse grupo de jovens videomakers queriam levar suas ideias para a televisão. Era um objetivo e começou a produzir o programa *Olhar Eletrônico na TV* (1983) e *Crig-Rá* (1985), autodenominado o melhor programa de rádio na televisão, apresentado por Marcelo Tas. Este programa antecipa o que seria o formato de entretenimento da MTV anos mais tarde. São algumas referências importantes criadas pela Olhar Eletrônico nesse momento em que a televisão pôde reinventar-se. Alguns programas de televisão dos anos 90 iriam incorporar ou retomar as experiências dessa primeira geração do vídeo independente.

Figura 11 – Olhar Eletrônico



Fonte: Marcelotas¹⁷

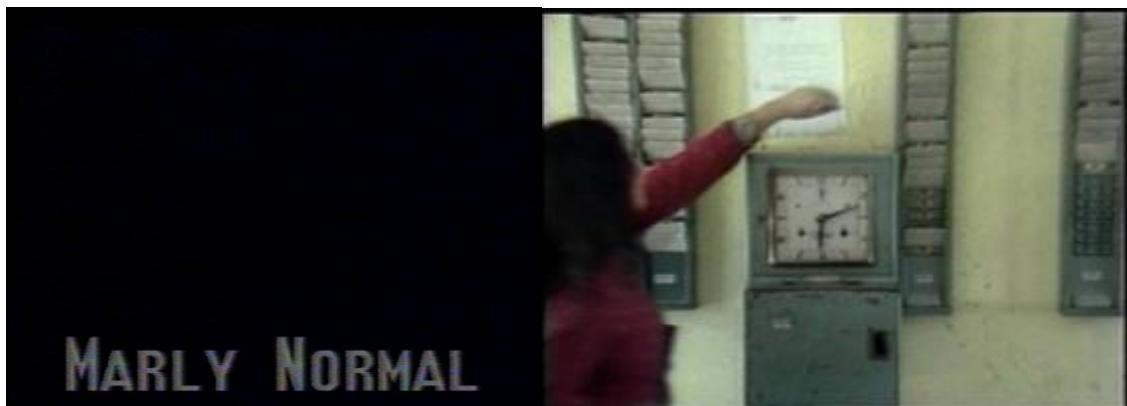
Com a proposta de devolver a palavra ao povo, deixar que o enfocado se coloque livremente, fazer com que as técnicas de produção se tornem transparentes aos protagonistas, esses são alguns dos princípios norteadores do trabalho do Olhar, como se pode ver nos primeiros trabalhos da produtora. O produtor e diretor de fotografia, Marcelo Machado, realiza, em 1983, seu primeiro trabalho ficcional, o vídeo *Marly Normal* (em codireção com Fernando Meirelles) inspirado no poema *Magnificat* de Álvaro de Campos (Fernando Pessoa). Pode-se notar, através desse trabalho, a preocupação com o futuro, e o que Campos procura respostas para sua alma inquieta, que ele deseja abrandar com montes de perguntas: “*Quando é que despertarei de estar acordado?*”, “*Onde? Como? Quando? Gato que me fitas com olhos de vida, que tens lá no fundo?*” Parece-nos que estas questões também habitavam os pensamentos destes realizadores.

O vídeo mostra a rotina na vida de uma escriturária em São Paulo que é revelada em detalhe. Um aparelho de televisão ameniza sua solidão e funciona como uma máquina dos sonhos. O tique-taque do relógio, presente ao longo do vídeo, evidencia o ritmo frenético das grandes cidades, um trabalho de parceria em

¹⁷ Disponível em:< http://www.marcelotas.com.br/_upload/conteudo/498992b6aaaee.jpg >. Acesso em: 29 fev.2016.

que se pode ver tanto a autoria sensível de Marcelo Machado como a direção já competente de Fernando Meirelles com o tempo cronometrado lembrando um metrônomo, cortes e pausas, cenas de natureza morta e da cidade cinza (MEIRELLES, 2015).

Figura 12 - Foto MARLY_NORMAL



Fonte: O2Filmes¹⁸

Esse vídeo ganhou o prêmio principal no 1º Festival Videobrasil, sendo que foi a videoarte que os levou para seu primeiro trabalho na televisão a convite de Gullar de Andrade. Eles chegam à televisão Gazeta em 22 de Agosto de 1983. A estreia da *Olhar Eletrônico* foi uma farra. (TAS, 2003, p.4).

O jornalista Goulart de Andrade leva o grupo para compor a equipe de reportagem do seu programa *Comando da Madrugada* e do *23ª Hora*, os dois na TV Gazeta. Assim nos quatro anos seguintes o *Olhar Eletrônico* atinge seu apogeu criativo e comercial, produzindo programas experimentais inovadores na TV Gazeta, Abril Vídeo, TV Manchete e TV Cultura.

Dessa forma, uma nova mentalidade com relação à televisão surgiu há trinta anos no Brasil, principalmente em São Paulo. No começo dos anos 1980, tínhamos uma nova “vaga” de realizadores que orientam a trajetória do vídeo brasileiro (MACHADO, 2003, p.16).

Desde o começo da década de 1980, a produtora *Olhar Eletrônico* desenvolve um processo de realização de vídeos para além de o exercício de registro do processo de discussões ou encaminhamentos de políticas sociais que estão no

¹⁸ Disponível em: <O2filmes.com.br>. Acesso em: 4 maio.2016.

âmbito da redemocratização do país. Mas o que mais importa para esse grupo é a produção de vídeos com potência estética para exibição na TV como um produto.

No vídeo, *Do outro lado da sua casa* (1986), alguns dos princípios do Olhar Eletrônico, que podem ser identificados como devolver a palavra ao povo, deixaram que o enfocado se coloca-se livremente, fazendo com que as técnicas de produção se tornassem transparentes aos protagonistas Nessa obra exemplar, os realizadores Paulo Morelli, Marcelo Machado e Renato Barbieri enfocam o universo cotidiano de um grupo de mendigos que vivem mais ou menos à margem da sociedade.

Este documentário surpreende, enquanto o vídeo se desenvolve, porque os personagens moradores da rua começam a impor o seu próprio discurso e a colocar com autonomia a singularidade de sua visão de mundo. Um desses personagens, um catador de papel de nome “Gilberto”, acaba por assumir o microfone, e temos as aplicações da linguagem através do deslocamento e ruptura, passando ele mesmo a dirigir as entrevistas com seus parceiros numa virada perturbadora, o objeto da investigação passa para trás das câmeras tornando-se sujeito da investigação, impedindo qualquer abordagem humilhante para os enfocados.

Figura 13 – Do Outro Lado Da Sua Casa



Fonte: Plataforma VB¹⁹

¹⁹ Disponível em: <<http://plataforma.videobrasil.org.br/#dooutroladodasuacasa>>. Acesso em: 29 fev.2016.

Como já observamos nesse documentário de formato inovador, à medida que as preocupações sociais ganham importância, logo esses procedimentos formais passaram a ser usados com menor radicalidade pelo Olhar Eletrônico. Eles já não eram pertinentes aos novos trabalhos que queriam desenvolver, mas mesmo assim ainda mantinham a atitude de inconformismo e jovialidade em relação aos paradigmas herdados da televisão e do cinema, como se vê em programas produzidos por eles como “Crig-Rá” e “TV Mix” na Televisão Gazeta, e “Ra-Tim-Bum” na Televisão Cultura de São Paulo, que marcou como um momento de ruptura dentro da televisão brasileira (MACHADO, 1993, p. 270).

Figura 14- Programa Crig-Ra



Tass, ou Bob Mc Jack: brincando com os "colegas" das FMs

Fonte: BLOG +1Teko²⁰

Para conhecer mais sobre essa fase da produção do Olhar Eletrônico para a televisão, trouxemos o depoimento de Marcelo Taz que esclarece muito bem como foi esse período:

O auge da experiência de criar e fazer televisão coletivamente na Olhar Eletrônico se deu com o “Crig-Rá”. Em 1984, a convite da Abril-Video inventamos esse programa semanal dedicado ao público jovem. Virou um

²⁰ Disponível em: <<https://maisumteko.wordpress.com/tag/crig-ra/>>. Acesso em: 29 fev.2016.

espaço de experimentação de formatos variados. Marcelo Machado, o nosso homem ligado à música e artes plásticas, articulou a produção dos primeiros videoclipes de bandas de rock que brotavam que nem cogumelo depois da chuva naqueles barulhentos anos 80. Sem concorrentes nas outras TVs, o “Crig-Rá” virou um hit da molecada. Aprendemos a ter controle de uma hora inteira na televisão. O programa começou a ser transmitido numa rede independente para várias capitais do Brasil. Chegamos a ser o programa escolhido para lançar oficialmente o U-2 no Brasil [...] O Crig-Rá virou uma incubadora de jovens talentos que foram se juntando ao núcleo original da Olhar Eletrônico. A sede na Avenida Pedroso de Moraes ficou pequena para tanta gente. Alguns dos que chegaram nesta segunda onda são hoje figuras ilustres em várias mídias. Entre elas: a atriz Giulia Gam; a jornalista Paula Cesarino Costa- secretária de redação da Folha de S. Paulo; o fotógrafo Adriano Goldman; o diretor Hugo Prata; a produtora Yone Sassa- programadora musical da MTV; o fotógrafo e roteirista José Roberto Sadek; e Sandra Annemberg, que estreou como repórter do “Crig-Rá” com apenas 15 anos. [...] O “Crig-Rá” se autodenominava o “melhor programa de rádio da TV brasileira .A minha participação no programa era suave, mas bastante divertida. Fazia um personagem que era o apresentador do programa. Era um ser totalmente eletrônico, gravado em estúdio, com todos os efeitos que a tecnologia da época dava direito. Como uma crítica irônica, usava os bordões e o jeito animadinho dos DJs das rádios FM. O nome dele era uma síntese de todas as lanchonetes de fast-food da época: Bob Mac Jack” (TAS, 2003, p. 224).

A produtora Olhar Eletrônico encerrou suas atividades em 1991. Os Integrantes principais do grupo foram: Dario Vizeu, nascido em Manaus, em 1955, vive em São Paulo. Fernando Meirelles, nascido em São Paulo, em 1955, vive em São Paulo. Marcelo Machado, nascido em Araraquara, em 1958, vive em São Paulo. Marcelo Tas que se chama Marcelo Tristão Athayde de Souza, nascido em São Paulo, em 1959, Vive no Rio de Janeiro. Paulo Morelli, nascido em São Paulo, em 1956, vive em São Paulo. Renato Barbieri, nascido em Araraquara, em 1958, vive em Brasília. Tonico Mello, nascido em São Paulo, em 1960, vive em São Paulo. Davilson Brasileiro Clóvis Aindar, Marina Abs, Hugo Prata, Adriano Goldman, Agilson Araújo e Márcia Meirelles (MELLO, 2003).

Ainda em tempo de lembrar que os membros dos grupos *TVDO* e *Olhar Eletrônico* continuaram seus trabalhos como produtores de obras originais, não apenas para a televisão, meio em que apesar de contratemplos provaram suas qualidades técnicas e artísticas, o que não parecia ser suficiente, assim seguem produzindo também cinema de sucesso internacional, como Fernando Meirelles que dirigiu a série infantil *Rá-Tim-Bum* para a TV Cultura, e programas para várias emissoras, como a TVMix. Sócio da O2 Filmes, é diretor dos longas-metragens: *O Menino Maluquinho 2 - A Aventura* (1998), *Domésticas* (2000), *Cidade de*

Deus (2002), - nomeado para quatro Oscars, incluindo o de melhor diretor - *The Constant Gardener* (2004), - também nomeado para quatro Oscars -, *Ensaio Sobre a Cegueira* (2008) e *360* (2012) (MEIRELLES, 2016).

Marcelo Machado em 2003 recebeu o prêmio de Melhor Vídeo de Música Eletrônica (Prêmio MTV Brasil pelo videoclipe *Samba Sim*), em 2005, codirigiu o documentário de longa-metragem *Ginga – a alma do futebol brasileiro*. Em 2006, dirigiu o documentário *Pure Espirit. Off Brasil*, com exibição internacional; em 2007, o documentário *Oscar Niemeyer – O Arquiteto da Invenção*, pelo canal GNT; em 2008, o documentário *Viagem ao Anui – China*; em 2009, o documentário *O Apito do Trem TV*. Em 2011, foi a vez do documentário *O Sarau* e, em 2012, do documentário musical de longa-metragem *Tropicália*, premiado e distribuído internacionalmente. Em 2013, fez *Olhar, Pensar, Aprender* para o SESC TV e *Trilhos da Memória* (MACHADO-CUNHA, 2013).

Entre as produções de membros do grupo TVDO, destaca-se os trabalhos de Tadeu Jungle que criou videoinstalações e teve vídeos experimentais premiados nas cinco primeiras edições do Videobrasil. Em 1986, fundou a primeira escola de vídeo do país, The Academia Brasileira de Vídeo. Mestre em Arte e TV pela San Francisco State University, Califórnia, foi bastante premiado por seus vídeos em mostras competitivas nos Estados Unidos, Europa e América Latina. Atualmente, é sócio da produtora Academia de Filmes. Dirigiu recentemente o longa de ficção *Amanhã Nunca Mais* (2011) e o filme documentário *Evoé, Retrato de um Antropófago* (2011), sobre o dramaturgo Zé Celso Martinez Correa. Na TV, codirigiu com Nelson Motta o musical *Mocidade Independente* (na TV Bandeirantes), apresentou *Fábrica do Som* (na TV Cultura), entre diversos outros projetos. (JUNGES, 2012).

Walter Silveira foi um dos criadores da TVDO com relações estreitas com as artes e videoinstalações. Tem uma carreira voltada para a televisão, foi diretor de programação da TV Gazeta, entre 1987 e 1996, idealizou e dirigiu diversos programas, como *Mix News* e *Clodovil Abre o Jogo*. Em 1997, realizou um documentário sobre a exposição Documenta, em Kassel, Alemanha, exibido pela TV Cultura. Em 1998, transferiu-se para a emissora, como diretor de programação, paralelamente às atividades em televisão. Participou da XXIII Bienal Internacional de São Paulo (2003), com uma instalação multimídia em homenagem a Oswald de Andrade. No mesmo ano, desenvolveu o espetáculo intermídia *Poesia é Risco*, com

o poeta Augusto de Campos e o músico Cid Campos, apresentado em diversos países. (SILVEIRA, 2013).

3.4 Dificuldades e Afinidades do Vídeo com a Televisão

A partir desses elementos de estudo se verifica presente nas obras o mesmo espírito criativo e experimentalista que principia na década de 1920 com as pesquisas de Vertov e também reafirma essencial à linguagem do vídeo. Por meio desses objetos de estudo, pode-se sentir a singularidade dessa expressão de arte que ao mesmo tempo é aberta à criatividade, cuja extensão e continuidade estão na tecnologia e ainda acrescentar as questões que se referem à estética do audiovisual dos meios eletroeletrônicos, lembrar que antes existia um cinema com moviolas seculares produzindo narrativas lineares por quase um século e uma televisão com seu conservadorismo mercadológico.

Essa mesma televisão procura superar constantemente uma contradição entre suas estruturas burocrático-padrонizadas que em termos parecem mais seguras quanto à aceitação pelo receptor e à originalidade (individualidade e novidade) do produto que ela deve fornecer. Seu próprio funcionamento se operará a partir desses dois pares: burocracia-invenção ou padrão-inventividade (MORIN, 1997, p. 25-26).

Além de representar o novo, o não convencional foi uma das principais barreiras a ser vencida pelo “vídeo independente” para fazer uma nova televisão, marcando um período de mudanças para o audiovisual.

Logo a relação entre os produtores daquela geração do vídeo independentes e as emissoras de televisão brasileiras, mesmo obtendo espaço e com alguns sucessos em trabalhos produzidos nos anos 1980, o que se observou foram as dificuldades dessas redes ao se abrirem para propostas artísticas mais críticas, em temáticas e características estéticas. As dificuldades parecem ser criadas pelo conservadorismo que estava ligado a certa submissão à ordem vigente, como afirma Ivana Fechine, “as grandes emissoras se tornaram aliadas naturais do poder, já que era o Executivo Federal que destinava a concessão de um canal ou que o cassava” (FECHINE, 2003, p. 90).

Contudo, com a volta da estabilidade democrática e restauração da liberdade às redes de televisão, pouca modificação houve com relação à chegada dos novos meios, talvez por isso perdeu-se gradativamente sua hegemonia sobre a criação audiovisual. Mas entre esses novos processos imagéticos o vídeo transcendeu, e entre seus principais modos de representação fica de um lado o modo plástico da videoarte em suas múltiplas tendências e, de outro, o modo documentário, real, verdade e bruto. Ambos com o senso do ensaio da experimentação, pesquisa e inovação.

Mas importante também é lembrar certa mudança de visão na televisão, a partir de meados da década de 1980, o que se deve a participação do movimento vídeo independente que contribuiu historicamente para começar a tornar o vídeo um meio, porém essa relação se dá por outro caminho, com realizadores oriundos do cinema experimental direto, mais que da produção eletrônica brasileira. Foi o diretor pernambucano Guel Arraes, um nome respeitável desse processo, saiu do cinema experimental diretamente para a rede Globo, porém sempre exercitando os postulados da geração do vídeo independente (FECHINE, 2003, p.97).

Nos trabalhos Guel Arraes observa características do vídeo independente com o apelo à parodia dos produtos e processos da própria televisão que assumi de maneira inteligente a crítica ao meio, além dos recursos que a linguagem do vídeo disponibiliza em programas como *Armação Ilimitada* (1985-1988), *TV Pirata* (1989-1990), *Dóris Para Maiores* (1991), e *Programa Legal* (1991-1993). Seu núcleo de criação se vinculou às produtoras O2 e Videofilmes que estavam entre os grupos que fizeram contratos com a rede Globo e nomes ligados as essas produtoras se destacaram no movimento do vídeo independente em 1980, como Fernando Meirelles e Paulo Morelli fundadores do Olhar Eletrônico e sócios da O2 fundada a partir de 1990 (FECHINE, 2003, p.98).

Observando a produção da televisão a partir desse período, mesmo com resistência aos formatos, se pode perceber as técnicas vindas da linguagem do vídeo, como a montagem expressiva que reúne todos os elementos responsáveis pela construção do discurso na ilha de edição, explorando os recursos técnico-expressivos disponíveis, inicialmente, nos sistemas lineares como cortes, *fades*, fusões, superposições, congelamentos, acelerações e desacelerações.

Tanto no vídeo como na televisão esta multiplicidade está associada à concentração e ao excesso de informações verbais, visuais e sonoras num mesmo espaço de representação e exibição. Através dos estudos da linguística de Ferdinand de Saussure em que apresenta dois conceitos, os dois eixos das relações sintagmáticas e paradigmáticas, se antes os discursos se articulavam apenas numa ordem sintagmática eixo do ou... ou, hoje, os diferentes elementos se articulam na tela a partir de uma organização paradigmática eixo do e. e, não se trata mais de organizar as unidades audiovisuais considerando apenas a sua sequencialidade, mas de idealiza-la a partir da lógica da simultaneidade. Essa montagem vertical pode ser traduzida na linguagem mais contemporânea do vídeo e de determinados formatos da televisão pela tentativa de dar o “máximo de informações num mínimo de tempo”, a partir dos recursos de pós-produção disponíveis (MACHADO, 1997, p. 239).

O apelo à montagem vertical é um procedimento que se pode chamar de programação concentrada dada à sua diversidade e à quantidade de informações verbais, visuais e sonoras dentro de um único episódio e, mais ainda, numa única sequência. Uma consequência direta dessa “concentração” de informações num único programa é o ritmo acelerado nas produções na televisão desses núcleos de produção independente da década de 1980 (FECHINE, 2003, p.104).

O vídeo, enfim, rompe as fronteiras dos nichos artísticos, expande o cinema e a televisão e confronta seus limites estéticos e narrativos, além de constituir um importante elemento nos diferentes processos de um pensamento visual cada vez mais complexo e decisivo na cultural atual.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Esta pesquisa se propôs a estudar e refletir sobre a linguagem e a estética do vídeo, assim como procurou mostrar a preocupação do artista em entender, interpretar e desconstruir o seu aparato técnico de uma maneira consciente e autoral.

Este estudo só foi possível no momento em que observamos a importância da linguagem e os processos codificadores de informação presentes na configuração da narrativa audiovisual, que se reconhece tanto no trabalho de artistas brasileiros como na desconstrução dos modos convencionais de operação desses processos, acreditando no potencial da arte contemporânea.

E para certificar essas alegações, estudaram-se dois grupos de criação e produção de vídeo. O grupo TVDO, com trabalhos extremos como em *VT Preparado: AC/JC* (1986), em que a textura da imagem de vídeo é mosaica, como também suas propriedades efêmeras; o segundo trabalho foi *Non Plus Ultra* (1985) o efeito *zapping* que é inerente da televisão, também é uma forma de resistência contra a uniformidade que quebra narrativas. Enquanto no Olhar Eletrônico se analisou dois trabalhos, *Marly Normal* (1983), inspirado no poema *Magnificat* de Álvaro de Campos (Fernando Pessoa). Nesta obra, o tempo é importante e cronometra os cortes que são rápidos e conhecidos como “shotguns”, e as ações sincopadas pelo ritmo dos cortes, no documentário *Do outro lado da sua casa* (1986) se observam as aplicações da linguagem através do deslocamento e ruptura.

Por meio desse estudo se tem a oportunidade de distinguir o vídeo de outras mídias audiovisuais, essas ações proporcionam um encontro com a subversão dos signos na estética que produziu e reproduziu uma nova expressão de arte e uma nova linguagem que se afirma através da produção de vídeo da década de 1980, principalmente em seus formatos como são o videoclipe, videoinstalação e o surgimento do vídeo independente, movimento que reafirma a linguagem e as estéticas ligadas à produção de formatos experimentais, documentais, musicais e instalações muitas vezes inerentes a atitudes, ao conflito, ao erro, ao ruído e à crítica social.

Assim, o vídeo independente descobre que o diálogo não era mais com o cinema, nem com as vanguardas, nem com o modernismo, mas com a própria

linguagem da televisão, alheia às inovações estéticas e o universo digital que carrega em sua origem a linguagem e a estética do vídeo. Mas como vimos, o vídeo chega à televisão, renovando a linguagem, seus gêneros e formatos, mostra os bastidores da televisão, o making off do programa, as câmeras, a ilha de edição, a fabricação das imagens, os eventuais erros cometidos, os “ruídos” e quem está por trás da técnica. Outro recurso amplamente usado hoje como retórica da transparência e produção de cumplicidade com o espectador.

Por vezes, certa critica a televisão “formal”, desconstruindo a ideia da televisão que só poderia ser feita por “especialistas”. O “amadorismo”, o “erro” e o “experimentalismo” aparecem como algo positivo na construção de outra televisão, que já era uma tentativa de renovação após 30 anos em busca da libertação do formalismo, compondo uma narrativa contínua, mas fragmentada de imagens e sons, um fluxo visual vertiginoso que produz uma sensação ou impressão.

Enquanto avançou o vídeo, experimentou as possibilidades da linguagem, mas sempre com a ressonância dos problemas sociais do país mostrando as inquietações agudas do homem do contemporâneo, assim, essa nova linguagem eletrônica passou a ter uma função cultural.

Acrescenta-se que o vídeo trabalha em uma concepção independente de uma linha de ações óbvias e esperadas, o que renova a experiência do observador, tornando-o participante. A linguagem que permite uma interação perceptiva mais contemporânea de proximidade com o público e muito menos massificada.

O vídeo é um olhar se cumprindo, um sujeito em ação, um processo. Uma adaptação ao presente, e uma imagem como olhar ou um olhar como imagem conquistando seu lugar com destaque enquanto meio, e saber que um único dispositivo não possa orientar toda a força estética e cultural, porém na coexistência heterogênea das formas de expressão em que se encontram as linguagens e as oportunidades de experimentação não convencionais que acontecem ao mesmo tempo em que são mantidas abertas todas as possibilidades de mudança, de transformação e subversão das antigas normas da estética e da linguagem para novas e não pensadas.

A relevância do tema está na busca pela ampliação da quantidade de fontes primárias – como centros de pesquisa e de documentação. Foi importante estudar esses depoimentos e obras sob um viés analítico, e todo material que tive a

oportunidade de pesquisar que tratou da videoarte e do vídeo independente. Acredita-se que, ao apresentar as diferenças, dicotomias e anamorfoses que traduzem como os processos de transformação, distorção, recombinação, complexidade, fusões que identificam a linguagem e a estética do vídeo e contribuem para o desenvolvimento dos estudos no âmbito da linha de pesquisa do programa de Pós-Graduação da UNIP – Configuração de Linguagens e Produtos Audiovisuais na Cultura Midiática.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALMEIDA, Cândido José Mendes de. **O que é vídeo**. São Paulo: Nova Cultura, 1985.

ARONCHI DE SOUZA, José Carlos. **Gêneros e formatos na televisão brasileira**. São Paulo: Summus, 2004.

AZZI, Francesca. Videoarte e experimentalismo: o surgimento de uma estética nos anos 60 e 70. In: Made in Brasil. **Três décadas do vídeo brasileiro**. Arlindo Machado (org.). São Paulo: Itaú Cultural, 2003.

ASSOCIAÇÃO CULTURAL VÍDEO BRASIL. Disponível em:
<http://site.videobrasil.org.br/acervo/artistas/artista/21456>, 2012>. Acesso em: 29 fev.2016.

BAIRON, Sergio. Os movimentos da estética: o cinema de Dziga Vertov como reflexão à Hipermídia. Artigo, 2008.
 Disponível em:<www.rua.ufscar.br/os-movimentos-da-estetica-o-cinema-de-dziga-vertov-como-reflexao-a-hipermidia/+&cd=4&hl=pt-BR&ct=clnk&gl=br>. Acesso em: 31 mar.2016.

BENTES, Ivana. Vídeo e Cinema: rupturas, reações e hibridismo. In: Made in Brasil. **Três décadas do vídeo brasileiro**. Arlindo Machado (org.). São Paulo: Itaú Cultural, 2003.

_____. O diálogo entre Cinema e Vídeo. In: **Revista da USP**, nº 19. São Paulo, 1994.

DUBOIS, Philippe. **Cinema, Vídeo, Godard**. São Paulo: Cosac &Naify, 2004.

FECHINE, Yvana. O vídeo como um projeto utópico de televisão Made. In: **Brasil: três décadas de vídeo brasileiro**. In: MACHADO, Arlindo (Org.). São Paulo: Itaú Cultural, 2003.

FRANÇA, Rafael. **Sem Medo da Vertigem**. São Paulo: Paço das Artes, 1997.

FRANCISCO, Menezes Martins; JUREMIR, Machado da Silva. **Para navegar no século XXI: tecnologias do imaginário e cibercultura**. 3. ed. Porto Alegre: Sulinas/Edipucrs, 2003.

GARCÍA-CANCLINI, Néstor. **Culturas Híbridas**: estratégias para entrar e sair da modernidade. Tradução de Ana Regina Lessa e Heloísa Pezza Cintrão. São Paulo: EDUSP, 1997.

JUNGES, Tadeu da Fonseca. Tadeu Jungle - **Entrevista Completa** - Sonhar TV. Disponível em:<<https://www.youtube.com/watch?v=aVyUtjSaT4g>>, publicado 31 de maio de 2012>. Acesso em: 21 out.2015.

MACHADO, Arlindo. **A arte do vídeo**. São Paulo: Brasiliense, 1988.

_____. **A Máquina e o Imaginário**: O desafio das políticas tecnológicas. São Paulo: Edusp, 1993.

_____. **A Televisão levada a Sério**. São Paulo: SENAC, 2000.

_____. **Pré-cinemas & pós-cinemas**. 2 ed. Campinas/SP: Papiros, 2002.

_____. **Made in Brasil**: três décadas do vídeo brasileiro. São Paulo: Iluminuras: Itaú Cultura, 2003, 2008.

MACHADO, A. Sinopse- **Revista de Cinema da USP**. São Paulo, 2004.

Disponível em:
<http://leticiaparente.net/Arlindomachado_AsTrêsGeraçõesdoVideoBrasileiro.pdf>. Acesso em: 23 mar.2016.

MACHADO-CUNHA, Marcelo. **TV PUC São Paulo**. Depoimento com Marcelo Marchado. Disponível em: <<http://www.tvpuc.com.br/sites/?tag=marcelo-machado>>. Publicado em 16 set.2014. Acesso em: 21 out.2015.

MACHADO-CUNHA, Marcelo. **Associação Cultural Videobrasil**. Biografia, 2013.

Disponível em:
<<http://site.videobrasil.org.br/acervo/artistas/artista/21331>>. Acesso em:23 mar.2016.

MEIRELLES, Fernando; MACHADO, Marcelo. **Canalcurta**. Cabeça A. Vida é Curta! Marly Normal. Publicado 2015.

Disponível em: <www.canalcurta.tv.br/>
<https://www.youtube.com/watch?v=_f_qLkdU4Z4>. Acesso em:
21 out.2015.

MEIRELLES, Fernando. **O2Filmes**|sitepor kollectiv. 2006-2016. Disponível em:<http://o2filmes.com.br/diretores/fernando_meirelles>. Acesso em: 23 mar.2016.

MELLO, Christine Nelson Barbosa. Vídeo nas Extremidades: Experiências Contemporâneas Brasileiras. Trabalho apresentado no XXVI Congresso Anual em Ciência da Comunicação, Belo Horizonte/MG, 02 a 06 de setembro de 2003.

Rumores: **Revista On-line de Comunicação linguagem e Mídias**. Disponível em:<www3.usp.br/rumores/artigos2.asp?cod_atual=195>. Acesso em: 9 abr.2015.

MELLO, Christine Nelson Barbosa. **Vídeo no brasil 1950-1980**: novos circuitos para a arte. Disponível em: <<http://site.videobrasil.org.br/downloads/823863>, 2004>.

Acesso em: 11 fev.2016.

MÜLLER, Adalberto; SCAMPARINI, Julia (orgs). **Muito além da adaptação:** Literatura, Cinema e outras artes. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2013
Disponível em: <<http://www.letra.uff.br/gcl/docente/Adalberto-muller-junior>>. Acesso em: 27 mar.2016.

MORIN Edgar. **O cinema ou o homem imaginário:** ensaio de antropologia. Lisboa: Relógio d'Água, 1997.

MCLUHAN, Marshall. **O Meio e a Mensagem.** São Paulo: HUCITEC, 1992.

PIERRE, Levy. A Revolução contemporânea em matéria de comunicação. Porto Alegre:**FAMECOS**, 1998. Disponível em: <<http://revistas elektronicas.pucrs.br/ojs/index.php/revistafamecos/article/viewfile/3009/>>. Acesso em: 27 out.2015.

PIGNATARI, Décio. **Signagem da televisão.** São Paulo: Brasiliense, 1984.

RODRIGUEZ, Ángel. **A dimensão sonora da linguagem audiovisual.** São Paulo: SENAC, 2006.

SANTAELLA, Lucia. **Matrizes da linguagem e do pensamento:** sonora, visual e verbal. São Paulo: Iluminaras 2002.

SANTAELLA, L.; NÖTH W. **Comunicação e Semiótica.** São Paulo: Hacker Editores, 2004.

SILVEIRA, Walter. **Associação Cultural Videobrasil.**

Disponível em: <http://site.videobrasil.org.br/canalvb/video/1713533/30_ANOS_Walter_Silveira_180_Festival_2013>. Acesso em: 21 out.2015.

OLIVEIRA. Solange Farkas. **Vídeo, TV, Videobrasil,** 2011. Disponível em:<http://www.sescsp.org.br/online/artigo/compartilhar/6523_video+tv+videobrasil>. Acesso em: 16 mar.2016.

TAS, Marcelo (Marcelo Tristão Athayde de Souza) In: MACHADO, Arlindo (org.). **Made in Brasil:** três décadas do vídeo brasileiro. A minha história da olhar eletrônico. São Paulo: Itaú Cultural, 2003.

VIOLA Bill. **Biografia-Associação Cultural Videobrasil,** 2013. Disponível em: <<http://site.videobrasil.org.br/acervo/artistas/artista/21331>>. Acesso em: 23 mar.2016.

ZUMTHOR, Paul. **Performance, recepção, leitura.** São Paulo: Educ, 2000.

XAVIER, Ismail. **A experiência do Cinema.** 1983. Disponível em: <<http://www.nextimagem.com.br/wp-content/uploads/vertov-manifestos.pdf>>. Acesso em: 30 nov.2014.

REFERÊNCIAS AUDIOVISUAIS

Figura 1 - Um homem com uma Câmera (Dir. Dziga Vertov). Disponível em: <<https://cineanalise.wordpress.com/2011/02/27/um-homem-com-uma-camera>>. Acesso em: 7 mar.2016.

Figura 2 - Video artist Nam June Paik, 1974. Credit: Jack Mitchell Disponível em:<<http://www.gettyimages.com/detail/news-photo/video-artist-nam-june-paik-1974-news-photo/535530949>>. Acesso em: 7 mar.2016.

Figura 3 - Porta Pack 1965. Disponível em:<<https://anamargaridatavares2.wordpress.com/video-art>>. Acesso em: 7 mar.2016.

Figura 4 - Nam June Paik: Global Groove, 1973. Video Still Courtesy of Electronic Arts Intermix©Electronic Arts Intermix. Disponível em:<http://www.artnet.com/magazineus/news/nathan/tony-oursler-eai-2-9-12_detail.asp?picnum=4>. Acesso em: 7mar.2016.

Figura 5 - Câmera, VCR, Fitas VHS. Disponível em:<<http://www.simpalife.com/category/technology>>. Acesso em: 4 maio.2015.

Figura 6-- Walter Zanini em 1981 (Imagen: Acervo Histórico Fundação Bienal). Disponível em: <<http://www.select.art.br/morre-mestre-walter-zanini>>. Acesso em: 29 fev.2016.

Figura 7- Anna Bella Geiger, *Passagens no. 1* 1974/ Letícia Parente, Marca Registrada 1975". Disponível em: <<https://artforum.com/image/view>>. Acesso em: 29 fev.2016.

Figura 8 - Os membros do TVDO coletivos, São Paulo, 1983: Ney Marcondes, Walter Silveira, Tadeu Jungle, e Paulo Priolli. Disponível em: <<https://artforum.com/image/view>>. Acesso em: 29 fev.2016.

Figura 9 - VT Preparado AC/JC. Disponível em:<www-sp.org.br>. Acesso em: 4 maio.2015.

Figura 10 - NON PLUS ULTRA, TVDO (1985). Disponível em:<<http://www.misp.org.br/icox/icox.php?mdl=mis&op>. Acesso em: 4 maio.2015.

Figura 11 – Olhar Eletrônico. Disponível em: <http://www.marcelotas.com.br/_upload/conteudo/498992b6aaaee.jpg>. Acesso em: 29 fev.2016.

Figura 12 - Foto MARLY_NORMAL O2filmes.com. Disponível em: <O2filmes.com.br>. Acesso em: 4 maio.2016

Figura 13 – Do Outro Lado Da Sua Casa Disponível em: <<http://plataforma.videobrasil.org.br/#dooutroladodasuacasa>>. Acesso em: 29 fev.2016.

Figura 14 – Programa Crig-Ra. Disponível em: <<https://maisumteko.wordpress.com/tag/crig-ra/>>. 2010. Acesso em: 10 maio.2016.