



## Vídeo no Brasil: experiências dos anos 1970 e 1980<sup>1</sup>

Christine Mello<sup>2</sup>

Faculdade Santa Marcelina - FASM

### Resumo:

Os gestos pioneiros produzidos pelo vídeo no Brasil nos anos 1970 e 1980 são exemplos precursores de um ideário próprio na condução da criação midiática contemporânea, na medida que, pela contaminação cultural e de linguagem, procuram redimensionar o meio eletrônico a partir de uma visão plural, limítrofe e descentralizada. É a partir dessa nova realidade que há a possibilidade do início de um processo de mistura dessa mídia em relação aos demais meios comunicacionais, tanto quanto o cinema e a televisão. Como notamos, há também um grande sentimento de dessacralização em relação à produção televisiva. Como sempre — e não seria diferente com o vídeo —, a distribuição em massa dos equipamentos tecnológicos acaba por refletir o surgimento de novas poéticas.

### Palavras-chave:

Vídeo; vídeo de criação; televisão; artemídia; história da mídia brasileira;

### Texto:

No Brasil, entre os anos 1970 e 1980, acentuam-se as pesquisas e ações artísticas com o vídeo sob diferentes perspectivas. Ao longo desse período, as práticas com o meio videográfico atingem um elevado grau de experimentação com a exploração das possibilidades expressivas da linguagem. Tal produção criativa se apresenta sob a perspectiva de uma “especificidade diferenciada”, limítrofe e descentralizada.

Compreender o vídeo sob a lógica descentralizada diz respeito a conhecê-lo de maneira plural, inserido num contexto mais amplo, a partir dos diálogos entre o repertório comum da arte e o universo midiático. É na direção de uma inscrição *disforme* e heterogênea que é traçado, aqui, uma leitura panorâmica de como essas práticas híbridas são incorporadas em

---

<sup>1</sup> Trabalho apresentado ao GT 7 – História da Mídia Audiovisual, do V Congresso Nacional de História da Mídia.

<sup>2</sup> Pesquisadora no campo da comunicação e arte, é professora do Mestrado de Artes Visuais da Faculdade Santa Marcelina-SP e da FAAP. Pós-doutoranda da USP, pela Escola de Comunicação e Artes, é doutora em Comunicação e Semiótica pela PUC-SP. Coordena o grupo de pesquisa "arte&meios tecnológicos" da FASM-SP. É membro desde 2003 da Comissão de Seleção e Programação do Festival Internacional de Arte Eletrônica Videobrasil. [chris.video@uol.com.br](mailto:chris.video@uol.com.br)



territórios antropófagos, e – por que não dizer? – *devoradas*, de tal forma a não mais constituírem um campo específico das manifestações midiáticas.

É possível observar uma série de rupturas no painel brasileiro nesse período, bem como uma desmontagem dos princípios totalizantes modernistas por meio de um novo pensamento, ou uma reconfiguração tropicalista. Nesse momento, o artista Helio Oiticica afirma ser *Tropicália* (nome de uma obra sua realizada em 1967, que deu origem ao nome do movimento tropicalista) “a obra mais antropofágica da arte brasileira”, porque propicia a definitiva derrubada da cultura universalista entre nós. Essas rupturas deslocam a noção de política para o campo da linguagem e das manifestações estéticas com o objetivo de não mais constituir um pensamento local em termos de macroestratégias, mas sim de microações e micronarrativas. Trazem, dessa maneira, o foco para o indivíduo, para a vida cotidiana, para o fragmento, para os processos de apropriação, para a reciclagem, para a indústria cultural, tão em voga naquela época por meio da inserção da televisão no tecido social e de todo um novo repertório originado das mais diversas mídias de massa.

No circuito midiático brasileiro, a televisão *broadcast* - um acontecimento público de caráter eminentemente político, cuja concessão de transmissão é dada pelos governantes - é largamente questionada pelos artistas. A grande mudança ocorre nos anos 1980 na medida que passam a existir formas menos hegemônicas de produção, como as televisões locais de pequeno alcance, as TVs comunitárias e de livre acesso, que despertam o interesse dos produtores independentes em não apenas questionar o meio como também nele intervir qualitativamente. Na ampliação do acesso à produção e difusão da informação, o poder comunicativo do vídeo é utilizado, dessa maneira, tanto como ferramenta crítica na discussão do mundo contemporâneo quanto na exploração de seus desígnios mais conceituais de linguagem.

Sob esse ponto de vista, é possível verificar no percurso histórico brasileiro linhas expressivas, ou modos complementares e não antagônicos de ação estética. Nesses contextos, observa-se que a geração de artistas que inicia a trabalhar nos anos 1970 é mais calcada na articulação dos elementos do tempo real, nas noções de inacabamento, na

vivência da experiência estética enquanto performance e na arte como processo; sendo a geração de artistas que inicia a trabalhar nos anos 1980 mais calcada nas alternativas independentes do vídeo, na intervenção do sistema audiovisual eletrônico e na maior articulação do quadro videográfico. É na confluência dessas linhas expressivas, ou oscilações - uma que tende mais para o acaso e a imprevisibilidade e outra que aponta mais para uma nova estruturação e formalização do trabalho - que o meio videográfico desenvolve sua estética nesses países e propicia experiências inéditas até então à produção criativa brasileira.

Do Modernismo à Tropicália, é possível verificar que a produção experimental midiática está e não está relacionada com o passado. Nela, tudo se borra e desaparece, como diria Helio Oiticica. Na descoberta desse novo circuito expressivo, encontramos a introdução de maneiras desmaterializadas e efêmeras de inserção da eletrônica no campo da arte. É dessa forma que o vídeo, uma arte híbrida e de constante devoração dos outros meios, manifesta a partir desse período suas primeiras iniciativas em torno a um pensamento audiovisual contemporâneo brasileiro.

### **Contexto de inserção do vídeo no Brasil**

Num país em conflito, sob a égide de um governo militar, ditatorial e promotor de censura política, surgem novas atitudes diante da produção artística. Tais gestos influenciam de modo decisivo criadores brasileiros com orientações conceituais, que acentuam deslocamentos nos circuitos tradicionais dos meios de comunicação e da arte por meio das performances e dos meios técnicos então vigentes. Nesse contexto, há a introdução da arte postal, bem como do uso de uma profusão de mídias como o super-8, o 16 mm, o 35 mm, a fotografia, os diapositivos/audiovisuais, o xerox, o off-set e o computador. É nesse momento também que encontramos os gestos pioneiros do vídeo no Brasil.

Algumas pesquisas em andamento, como a de Eduardo Kac e Rui Moreira Leite, identificam os primórdios dessas manifestações entre 1956 e 1957. Tal apontamento diz respeito às intervenções e gestos performáticos do artista Flávio de Carvalho na televisão

brasileira por meio de suas apresentações em programas de *talk show* com o ator Paulo Autran, mais conhecidas como *Experiência social número 3*. Tal constatação revela um novo ponto de partida cronológico para o início das ações artísticas com o vídeo no Brasil. Na década seguinte, Wesley Duke Lee produz *O helicóptero*: um ambiente de 400 cm de diâmetro, em que há um circuito fechado de TV, além de “pinturas, espelhos e sons diferentes para cada ouvido” (Costa, 1992:21). Essa obra foi inicialmente apresentada no Japão em 1969 (durante a inauguração do Museu Nacional de Arte Moderna de Tóquio) e posteriormente, em 1992, em São Paulo (Masp) e no Rio de Janeiro (CCBB), em exposição retrospectiva do artista, com a curadoria de Cacilda Teixeira da Costa.

Em 1970, Artur Barrio cria *De dentro para fora* para a exposição “Information Art”, realizada no MOMA de Nova York. Esse trabalho consiste de um monitor de televisão colocado como um objeto, ou uma escultura, sobre um cubo de madeira, coberto por um tecido branco, com a televisão ligada transmitindo repetitivamente a programação diária de um canal *broadcast*. *De dentro para fora* faz uma crítica “de dentro” do próprio meio de comunicação ao se apropriar de um produto da indústria cultural e nele inferir uma outra subjetividade e lógica sensível.

Diferentemente de muitos criadores da época, que encontraram no vídeo uma forma narcísea de atuação (Krauss, 1999: 30), esse trabalho de Barrio revela a consciência do artista em problematizar de forma crítica os meios de comunicação de massa, no intuito de intervir neles, questioná-los e desmontá-los. É assim que Rosalind Krauss (1999:30-31) avalia também o trabalho *Television delivers people*, realizado em 1973 por Richard Serra nos Estados Unidos. Em vez de o artista falando consigo mesmo, Krauss aponta que esse tipo de experiência de Serra, ao apresentar a mensagem “You are the product of t.v. — You are delivered to the advertiser who is the customer” de forma contínua no gerador de caractere eletrônico, demonstra o quanto ele tinha o claro propósito de produzir nessa obra um discurso crítico acerca da televisão e da publicidade como universos simbólicos de contato entre o homem e as coisas do mundo. Tal análise de Krauss, a respeito de *Television delivers people*, chama atenção hoje da convergência de idéias existentes entre Barrio e Serra nessa mesma época.

Há também nesse período as experiências midiáticas de Helio Oiticica, com o *Quasi-cinemas* e as *Cosmococas* (1973), produzidas em parte nos Estados Unidos, sob a forma de ambientes sensoriais, bem como Antonio Dias durante a sua estada na Itália. Essas experiências de Dias são integrantes de sua série *The illustration of art*. Por meio delas, ele realiza em 1971 *Music piece* (12', ½ polegada, reel to reel) e em 1974 *Two musical models on the use of multimídia* (15', ½ polegada, reel to reel). De acordo com o relato de Dias<sup>3</sup>, esses trabalhos foram realizados com equipamento Sony, em preto-e-branco. No caso do primeiro, ele não possui cópia, embora a fita matriz do mesmo se encontre na Itália. No caso do segundo, ele possui uma cópia de rolo e a fita matriz se encontra depositada no Arquivo Histórico da Bienal de Veneza. Em 1976 Dias realiza a filme-instalação *A fly in my movie*, que pode ser considerado um trabalho pioneiro e seguidor da mesma lógica signíca em torno daquilo que denominamos hoje como videoinstalação.

Em 1973, Analívia Cordeiro, juntamente com a TV Cultura, realiza uma videodança intitulada *M3x3*. Esse trabalho é coreografado e dirigido em tempo real especialmente para a televisão. A base da composição coreográfica (horizontal/vertical) é gerada com o auxílio de cálculos computacionais e entregue na forma de roteiro para o diretor de TV, que conduz o ponto de vista das câmeras pelo ritmo impresso em seu roteiro. Muito mais que uma coreografia, trata-se de um conjunto multimídia interligando dança, computador e vídeo.

### **Vídeo no Brasil: os pioneiros anos 1970**

Embora o vídeo representasse o mais puro campo do experimentalismo, uma tecnologia emergente, ou a vanguarda dos meios eletrônicos, não foi permitido nos anos 1970 aos seus pioneiros no Brasil o acesso aos equipamentos de edição. Os equipamentos disponíveis eram raros, pesados e de difícil acesso. Os artistas usavam o Portapack<sup>4</sup> da Sony, que ora lhes era disponibilizado por um amigo – vindo do exterior com a novidade –, ora por

---

<sup>3</sup>Antonio Dias concedeu esse relato especialmente para a pesquisa de doutorado *Extremidades do Vídeo*, via internet, em 7 de julho de 2002.

<sup>4</sup>Conforme Arlindo Machado, trata-se de “marca registrada do primeiro gravador/reprodutor portátil de meia polegada, fabricado pelo Sony e responsável pelo sucesso do vídeo como meio de massa” (MACHADO, 1988: 216)

alguma instituição que os cedia para a produção específica de um trabalho, ora eram adquiridos de modo ilegal, clandestinamente, por contrabando. Associavam em suas obras o conceitualismo, a performance e a *body art*, bem como questionavam os meios de comunicação de massa.

A convite do teórico, crítico e historiador de arte Walter Zanini um grupo pioneiro participou em 1974 da “Oitava Exposição Jovem Arte Contemporânea (JAC)”, no Museu de Arte Contemporânea de São Paulo (considerada a primeira apresentação pública de vídeo brasileiro num museu brasileiro) e, em 1975, da mostra internacional “Video Art”, no Instituto de Arte Contemporânea, da Universidade da Pensilvânia, na Filadélfia, EUA. Esse grupo reunia-se em torno de ações performáticas e das discussões conceituais do curso que Anna Bella Geiger promovia em seu ateliê e que acolhia uma série de artistas. Em 1976, por ocasião de uma mostra que a italiana Mirella Bentiolo organizava em Savóia, o grupo chegou a ser denominado Os Conceituais do Rio<sup>5</sup>.

De acordo com Anna Bella Geiger, interessava trabalhar com o VT como um rascunho. Para ela<sup>6</sup>, esse tipo de experiência com o vídeo “não se tratava mais apenas do uso dos meios, das constituintes físicas do trabalho, mas de uma mudança, com o uso dessas mídias tecnológicas, de um outro teor” (Geiger, 2003: 76). Ela afirma que:

“(…) não necessariamente me interessa precisar ou determinar *a priori* o desdobramento do meu trabalho comprometido com seus meios técnicos, mas sim em termos da idéia, do conceito, isto sim, fundamental para mim.” (Geiger, 2003: 75-76)

A videoperformance de Letícia Parente intitulada *Marca registrada*, produzida pela primeira vez em 1974, remete à destruição da noção de um corpo meramente passivo e que aponta para a urgência de um corpo ativo, que intervém de forma crítica. Nele, há o corpo

---

<sup>5</sup>Para uma melhor compreensão desse contexto, procurar mais informações nos depoimentos oferecidos por alguns desses artistas na publicação organizada por Daisy Peccinini em 1985.

da própria artista, sentada num banco com as pernas cruzadas e um dos pés diante da câmera, no ambiente externo de uma casa. Em suas mãos, agulha e linha preta. Com firmeza, a linha é passada pelo buraco da agulha e faz um nó em uma das pontas. A mão delicada, com as unhas pintadas de esmalte – em cor suave - deliberadamente inicia uma costura incomum. Aqui o suporte não é algodão ou linho, mas a própria pele da artista. Não há titubeios, são gestos precisos os de Letícia Parente em sua performance, em tempo real, frente a uma câmera de vídeo. Como resultado da ação, após dez minutos ininterruptos, sem cortes, vemos inscrito “MADE IN BRASIL” (com s) na sola de seu pé. Segundo Parente, a marca registrada pode “se assemelhar ao ferro de posse do animal, mas ela também constitui a base de sua estrutura e acima da qual a pessoa sempre estará constituída em sua historicidade: quando de pé sobre as plantas dos pés”<sup>7</sup>. Nada mais simbólico para representar um país dividido e atormentado por conflitos políticos, vivendo a mais pura crise de identidade.

Sonia Andrade, uma das integrantes mais inquietantes desse grupo carioca faz, em 1976, sua primeira exposição individual no MAM-RJ a partir de trabalhos de vídeo e, no ano seguinte, apresenta uma série de oito videoperformances no MAC-USP. Andrade é também uma das introdutoras da videoinstalação no Brasil quando em 1977, convidada para a 14ª Bienal Internacional de São Paulo, realiza *Os caminhos, os habitantes, o espetáculo, a obra*, uma videoinstalação que consiste em quatro etapas.

Entre 1975 e 1978, em São Paulo, também impulsionados por Walter Zanini, ocorrem importantes e pioneiras produções em torno de artistas de base conceitual como Regina Silveira, Julio Plaza, Carmela Gross, Gabriel Borba, Donato Ferrari, Marcelo Nitsche e Gastão de Magalhães, que se reuniam no MAC-USP. Cacilda Teixeira da Costa ressalta também a importância que teve na produção brasileira a compra para o MAC-USP, em 1977, de um equipamento de vídeo por meio de seu então diretor Walter Zanini. Em seguida à compra do equipamento, há a criação do Setor de Vídeo no museu, coordenado

---

<sup>6</sup>Para uma melhor compreensão do trabalho de Anna Bella Geiger em vídeo, procurar em “Anna Bella Geiger: um depoimento”, texto integrante do livro *Made in Brasil: três décadas do vídeo brasileiro*, organizado por Arlindo Machado em 2003.

por ela. Esse setor foi organizado como um pequeno núcleo em que seguiam as orientações de Zanini para executar as três faces do projeto: “o estudo histórico do vídeo desde suas primeiras aplicações como uma mensagem artística e a organização de um centro de informação e documentação; realização de exposições dedicadas especificamente a trabalhos em vídeo; organização de uma área operacional para a pesquisa dos artistas em colaboração com o museu” (Costa, 2003: 70-73).

Entre as experiências mais radicais do vídeo no Brasil nesse período - cujos princípios conduzem a uma visão desconstrutora na linguagem - é possível exemplificar o trabalho *Where is South América?*, realizado em 1975 por José Roberto Aguilar. Nesse vídeo, ele empreende, num misto de documentário, ficção e reportagem, uma procura multicultural, multifacetada e não-linear de diferenças e identidades entre as duas Américas, a do Norte e a do Sul. Convidado em 1977 pela 14ª Bienal Internacional de São Paulo, Aguilar realiza o trabalho *Circo antropofágico*, em que dois totens de TVs - com duas fontes diferenciadas de vídeo – entrecruzam apresentações de videoarte, teatro, música e performance, gerando uma nova categoria expressiva: a videoinstalação performática.

Em 1978, por ocasião do I Encontro Internacional de Videoarte de São Paulo, Aguilar realiza *Os três demônios que assolam a arte contemporânea brasileira contra os 25 metros de pintura*, também uma videoinstalação performática em que são dispostos três totens de vídeo exibindo a programação normal da TV broadcast, quando a figura de um performer-samurai aparece com sua espada e transforma a programação da TV em programas de videoarte.

Um trabalho realizado em 1979 por Aguilar e que pode ser considerado precursor no Brasil daquilo que hoje consideramos as apresentações dos VJs na cena eletrônica é a *A divina comédia brasileira*. É quando ele apresenta na Galeria Luísa Strina, em São Paulo (e em 1980 na casa noturna Dancing Days), essa videoperformance composta por um tríptico em

---

<sup>7</sup>Texto que integra a sinopse de seu trabalho, escrito pela própria artista, que foi gentilmente oferecido para a pesquisa de doutorado “Extremidades do Vídeo”, por intermédio de seu filho André Parente em julho de 1998.





que as imagens provenientes dos três vídeos são editadas e mixadas, tanto quanto o som, em tempo real, e ao vivo.

Já ao final da década de 1970, surge a produção de Geraldo Anhaia Mello e Artur Matuck, também em São Paulo. Esse último empreendeu em boa parte de sua produção inicial documentários ecológicos e ficções, realizados no período em que foi estudar nos Estados Unidos. Entre 1979 e 1980, Paulo Bruscky e Regina Vater realizam no Recife e em Olinda experiências conjuntas com a câmera de vídeo, no sentido de “desmistificar o seu papel de registro técnico neutro e objetivo”(Bruscky, 2003).

Os artistas que atuam nos anos 1970 no Brasil descobrem que o vídeo possibilita experiências não apenas de inscrição do tempo na imagem, mas também experiências performáticas da duração da vivência recuperada de forma simbólica pelo tempo real. Como não podemos esquecer, o vídeo proporciona características específicas da instantaneidade para a criação artística. Diferentemente do cinema, é possível, tanto visualizar e intervir *ao vivo* nas imagens que são captadas quanto deixar o registro fluir em tempo real, sem interrupções da ação, tendo como único limite o tempo da fita – geralmente estimada em uma ou duas horas de duração. A versatilidade desse meio e o seu fácil manejo também colaboram para uma maior interação e uma relação mais íntima do artista com o equipamento.

### **Vídeo no Brasil: os independentes anos 1980**

As discussões em torno da linguagem videográfica são ampliadas durante toda a década de 1980 por criadores como Rafael França e Otávio Donasci.. Enquanto os criadores do período pioneiro revelam uma resistência e consciência crítica em torno do poder autoritário da mídia televisiva, a geração que surge nos anos 1980 — que diferentemente da geração anterior cresceu vendo TV — busca, por outro lado, acrescentar à essa perspectiva crítica uma linguagem própria para o meio e gerar alternativas estéticas de se relacionar com essa mídia.



Grandes mentores das ações desconstrutivas com o vídeo nesse período no Brasil são figuras como Chacrinha, apresentador de programas de auditório de TV, bem como o cineasta Glauber Rocha. Eles exploram ao máximo o ruído da informação, a imagem conflituosa, a ruptura das regras tradicionais de se comportar diante de uma câmera de TV e a comunicação ao vivo permitida pela mídia de rede. O que ambos empreendem com suas participações libertárias na televisão brasileira é mostrar para muitos, no espaço de uma mídia de massa, que existe uma forma de produzir pensamento audiovisual não originado nem no cinema e nem nas regras rígidas concebidas pela própria televisão. Antes de tudo, eles chamam atenção para o fato de que há uma nova linguagem a ser descoberta: o vídeo.

Vale ressaltar também o lançamento em 1982, no mercado brasileiro, dos primeiros videocassetes domésticos fabricados no Brasil utilizando o formato VHS, de ½ polegada. Embora o videocassete já tivesse sido incorporado desde os anos de 1970 em nosso país, é por meio dessa iniciativa da Sharp que ele de fato se dissemina como equipamento doméstico nos lares brasileiros. Junto ao maior acesso ao videocassete doméstico por parte do público consumidor, há também o lançamento no mercado nacional, pela própria Sharp, das primeiras câmeras VHS de vídeo comercializadas de forma oficial no Brasil. Essa oferta da indústria permite que haja pouco a pouco a substituição dos processos caseiros de captação e edição de imagens em super-8 pela captação e edição de imagens em vídeo.

É desse período a chegada no Brasil dos equipamentos portáteis semi-profissionais, como o U-Matic, de ¾ de polegada. Esses equipamentos, por terem um custo bem menor do que os profissionais (que são absorvidos pelo parque industrial dos conglomerados de comunicação) permitiram o acesso a novos profissionais do meio, considerados “independentes” das grandes redes de comunicação. É nesse momento que surgem no Brasil iniciativas coletivas voltadas à articulação de novas formas de explorar a linguagem audiovisual, encontradas no germe daquilo que virá a ser conhecido como as produtoras independentes de vídeo. Como exemplo significativo entre essas iniciativas podemos citar, entre muitas outras, as pioneiras TVDO e Olhar Eletrônico, sediadas em São Paulo.



A TVDO foi criada em 1979 dentro da Escola de Comunicações e Artes da USP por Tadeu Jungle, Walter Silveira, Ney Marcondes e Paulo Priolli. Ela se configurou em meados dos anos 1980 com a presença de Pedro Vieira no lugar de Paulo Priolli. Trata-se de uma experiência plural e interdisciplinar que se inseriu tanto nas discussões da videoarte (como em *Ateliê de TV*, *Bvcetaz Radcayz*, *Pograma do Ratão (sic)*, *Teleshow de Bola*, *Quem Kiss Teve*, *Ivald Granato in Performance* e *Duelo dos Deuses*) quanto no circuito comercial da TV (como as participações nos programas *Mocidade Independente* e *90 Minutos*, na TV Bandeirantes; *Avesso* e *Fábrica do Som*, na TV Cultura; e *Realidade*, na TV Gazeta) bem como na criação da escola de vídeo The Academia Brasileira de Vídeo. Em 1987, a TVDO, junto com Roberto Sandoval, produz o vídeo *Caipira in — local groove*, um de seus trabalhos mais importantes. *Caipira in — local groove* desenvolve uma estética radical na articulação e manipulação da imagem e som em meios eletrônicos tanto quanto empreende - sem concessões - uma visão beckettiana sobre o *outro*, ou sobre o objeto observado. Esse trabalho é apresentado também, na forma de videoinstalação, na Galeria São Paulo.

A Olhar Eletrônico é outra produtora de vídeo, motivada também por trabalhos em criação coletiva, que marca os anos 1980. Ela foi constituída inicialmente em 1981 por Fernando Meirelles, Marcelo Machado, Paulo Morelli e Beto Salatini, arquitetos recém-formados da FAU-USP. Configura-se na seqüência com a inclusão de Dario Viseu, Marcelo Tas, Renato Barbieri e Tônico Mello, entre seus principais integrantes. Em suas origens, tinha como objetivo o estudo, a produção e a veiculação de vídeos. Ela realiza vídeos como *Garotos de subúrbio*, *Brasília*, *Eletroagentes*, *Tempos*, *S.A.M.*, *Varela no Congresso*, *Ali Babá*, *Do outro lado da sua casa*, *Tragédia SP*, entre muitos outros. São trabalhos fundamentais para a compreensão da experiência videográfica no Brasil, que abrem novos caminhos para o documentário, o videoclipe e a ficção. A partir de 1983, a Olhar Eletrônico também passa a se inserir na televisão comercial em programas inovadores e inventivos gerados para as TVs Gazeta, Abril Vídeo, Manchete, Cultura e Globo. É nesse contexto que surgem as mais variadas e inéditas experiências na mídia televisiva. Uma delas, inesquecível, diz respeito ao impagável personagem-repórter Ernesto Varela, criado por Marcelo Tas, que, junto com seu câmera Valdeci, criado por Fernando Meirelles, abordava situações sérias com uma mistura de acidez crítica e bom humor.



É possível observar por meio da produção tanto da TVDO quanto da Olhar Eletrônico que um dos elos estéticos que unem a grande maioria dos trabalhos produzidos pela chamada geração do vídeo independente diz respeito a questionar e fazer confundir as *verdades* e as *mentiras* das informações transmitidas pela mídia televisiva. Esse tipo de iniciativa representava na época uma espécie de resistência e ativismo político contra o poder hegemônico informacional a que o país estava submetido, desde então, pelas redes de comunicação *broadcast*.

Independentemente dos gestos artísticos insubordinados, o sonho de ambas as produtoras, como relata Marcelo Tas (2003: 219), era furar o bloqueio, entrar na televisão. Conseguiram. Nesse sentido, ambas interferiram de forma radical na programação alternativa da televisão e seus projetos nesse campo são dos mais experimentais que os conglomerados de comunicação *broadcast* da televisão brasileira tiveram até hoje.

Além dessas iniciativas coletivas, muitas outras ocorreram ao longo dos anos de 1980, originadas tanto de produtoras independentes de vídeo quanto de TVs comunitárias, livres e clandestinas. O importante nesse período era abrir o espaço das mídias para a diversidade de opiniões e visões divergentes. Para referendar apenas alguns nomes inseridos nesse contexto, como exemplos também significativos e diferenciados de intervenção midiática, temos as empresas independentes Cockpit, Videoverso, Telecine Maruin, VTV, Conecta Vídeo, Emvídeo, Antevê e Videofilmes, entre outras.

No campo das televisões clandestinas e comunitárias, é possível referendar no painel brasileiro significativas experiências como as da TV Cubo, TV Viva, TV Bixiga, TV Livre Sorocaba, TV Maromba e TV dos Trabalhadores. Nesse sentido, Almir Almas foi um dos criadores que mais se dedicou a esse tipo de produção e discussão. Além do seu ativismo no meio, ele produziu também o documentário em vídeo *Acesso/Access/Akusesu* (1993), sobre as experiências da TV de acesso público e da TV comunitária, a partir da troca de vivências com os EUA e o Japão.

Se tivermos de recapitular a grande maioria das experiências artísticas importantes que marcaram o campo do vídeo brasileiro durante os anos 1980, perceberemos que provavelmente uma grande parte delas foi discutida e exibida pelo Festival Videobrasil<sup>8</sup>. Esse festival de vídeo, concebido, dirigido e curado por Solange Farkas, tem até hoje a capacidade de exibir, premiar e apresentar os trabalhos mais instigantes da arte eletrônica brasileira e internacional. Ele firmou-se nessas últimas décadas como o evento mais importante de intercâmbio e difusão de artemídia na América Latina. No contexto de difusão estabelecido pelo Videobrasil, surgem novas atitudes poéticas e contextos criativos do vídeo em meados dos anos 1980 e 1990, como as encontradas em Eder Santos (inserido na produtora Emvídeo, de Belo Horizonte), e Sandra Kogut (inserida na produtora Antevê, do Rio de Janeiro).

Eder Santos e Sandra Kogut trazem investigações em torno da natureza da imagem, da destruição dos códigos narrativos tradicionais, da expansão da sensorialidade e uma discussão profunda dos conceitos inseridos no vídeo como arte. Ambos associam em seus processos criativos tanto uma perspectiva de invenção de novos contextos estéticos para a televisão quanto de intervenção no circuito tradicional das artes visuais com os seus vídeos e videoinstalações. Eder Santos é hoje um dos mais profícuos e densos criadores no campo da arte contemporânea produzida no Brasil e Sandra Kogut segue trajetória no exterior, realizando documentários e videoinstalações.

Em 1987, Rejane Cantoni realiza, durante um curso na ECA-USP com o artista catalão Antoni Muntadas, aquela que vem a ser provavelmente uma das primeiras experiências em videoinstalação interativa no Brasil. Trata-se de *Ao vivo*, trabalho em que o interator, ao entrar no ambiente, dispara um alarme e o sistema de vídeo. Na tela dos monitores, um revólver é apontado para o usuário que se transforma em vítima de sua observação. Assim que o disparo é ouvido, entra o título do trabalho e uma luz é acesa apontando o caminho da saída.

---

<sup>8</sup>Para uma melhor compreensão dos múltiplos campos de ação do Videobrasil, procurar mais informações em [www.videobrasil.org.br](http://www.videobrasil.org.br).

No final dos anos de 1980, advindo do circuito do cinema experimental, é inserido no contexto de criação do vídeo a presença do artista Arthur Omar. Em 1987, ele realiza *O nervo de prata*, em que cruza a linguagem eletrônica do vídeo ao universo do artista plástico Tunga. Essa obra é considerada um dos mais densos trabalhos produzidos no Brasil no campo da fusão entre linguagens e da produção de metáforas audiovisuais.

É importante também ressaltar a importância que teve no campo teórico e crítico, no decorrer de todo esse período, o pensamento de Arlindo Machado. Ele logrou exercer uma dinâmica interlocução com toda essa geração de artistas, teorizou a arte do vídeo, organizou curadorias nacionais e internacionais e empreendeu uma profunda análise estética do vasto conjunto de trabalhos gerados com o meio eletrônico a partir desse momento.

A versão oficial geralmente atribuída ao campo da história da arte no Brasil nos anos 1980 dá conta de uma década absolutamente voltada às questões artísticas de ordem individualista e ao retorno à tradição pictórica. Resta agora abrir caminhos para que uma nova visão das artes visuais passe a incorporar também esse enorme acervo criativo originado pelas práticas coletivas do vídeo, constituído de forma não-tradicional pelos discursos poéticos eletrônicos.

Arlindo Machado, em seu *A arte do vídeo*, verifica que o tipo de trabalho produzido e difundido fora do circuito televisual e que faz por avançar na experimentação das possibilidades da linguagem eletrônica é encontrado de forma mais evidente e intensa nesse universo da produção midiática independente. Para ele, é nesse contexto que “a imagem eletrônica está destilando uma outra sensibilidade, ao mesmo tempo que coloca novos problemas de representação, abala antigas certezas a nível epistemológico e exige a reformulação de conceitos estéticos” (Machado, 1988: 10).

É a partir do surgimento das novas poéticas do vídeo no Brasil que há a possibilidade do início de um processo de entrecruzamento criativo principalmente em relação ao cinema, à televisão e às artes visuais. Assim, para compreendermos a presença do vídeo no Brasil entre os anos 1970 e 1980, em seus trânsitos e em seus diálogos, é preciso, antes de mais

nada, compreendê-lo como processo híbrido de significação e como pensamento, como uma manifestação que coexiste num fluxo contínuo em torno das circunstâncias de sua aparição eletrônica. As leituras críticas a seu respeito encontram-se, desse modo, em movimento, em processo, nos deslocamentos, saindo da observação das especificidades exclusivas tanto ao seu país de origem quanto à sua linguagem e entrando na análise de suas influências no campo geral da história da mídia, da arte e da cultura.

### Referências bibliográficas

- BRUSCKY, Paulo (2003). “Cinema de inversão/invenção”. In: MACHADO, Arlindo (org.). *Made in Brasil: três décadas do vídeo brasileiro*. São Paulo: Itáu Cultural, pp. 83-84.
- COSTA, Cacilda Teixeira da (1992). “Introdução e texto”. *Wesley Duke Lee*. 2ª ed. São Paulo: Instituto Brasileiro de Arte e Cultura/Banco do Brasil.
- \_\_\_\_\_ (2003). “Videoarte no MAC”. In: Arlindo Machado (org.). *Made in Brasil: três décadas do vídeo brasileiro*. São Paulo: Itáu Cultural, pp. 69-73.
- COSTA, Helouise (org.) (1997). *Sem medo da vertigem Rafael França*. São Paulo: Paço das Artes. [Catálogo que reúne textos de Regina Silveira, Helouise Costa, Mario Ramiro, Annateresa Fabris e Arlindo Machado]
- Donasci, Otávio (2002). *Videocriaturas: análise de videoperformances realizadas entre 1980 e 2001*. São Paulo: ECA/USP. [Dissertação de Mestrado]
- FARKAS, Solange (2003). “O Videobrasil e o vídeo no Brasil: uma trajetória paralela”. In: MACHADO, Arlindo (org.). *Made in Brasil: três décadas do vídeo brasileiro*. São Paulo: Itáu Cultural, pp. 227-231.
- GEIGER, Anna Bella (2003). “Anna Bella Geiger: um depoimento”. In: MACHADO, Arlindo (org.). *Made in Brasil: três décadas do vídeo brasileiro*. São Paulo: Itáu Cultural, pp. 75-81.
- HERKENHOFF, Paulo (1999). “Antonio Dias - Nexos entre diferenças”. *Catálogo Antonio Dias: Trabalhos 1965-1999*. Lisboa/São Paulo: Centro de Arte Moderna José de Azeredo Perdigão/Cosac & Naify.
- KAC, Eduardo (2002) “Aspects de l’esthétique communicationnelle”. In Annick Bureaud e Nathalie Magnan (orgs.). *Connexions: art, réseaux, media*. Paris: École Nationale Supérieure des beaux-arts.
- KRAUSS, Rosalind (1976). *Video: The aesthetics of narcissism*. New York: Springer, pp. 57-64.
- \_\_\_\_\_ (1999). *A voyage on the north sea: art in the age of the post-medium condition*. London: Thames & Hudson.
- LEITE, Rui (2004) “Flávio de Carvalho: Media artist avant la lettre”. In Eduardo Kac (org.). *A Radical intervention: the brazilian contribution to the international electronic art movement*. Leonardo, vol 37, no. 2, pp. 150-157.
- MACHADO, Arlindo (1988). *A arte do vídeo*. São Paulo: Brasiliense.
- \_\_\_\_\_ (1997). “Uma experiência radical de videoarte”. In: COSTA, Helouise (org.). *Sem medo da vertigem Rafael França*. São Paulo: Paço das Artes, pp. 75-81.
- \_\_\_\_\_ (2003). (org.) *Made in Brasil: três décadas do vídeo brasileiro*. São Paulo: Itáu Cultural.
- \_\_\_\_\_ (2003a). “As linhas de força do vídeo brasileiro”. In: Arlindo Machado (org.). *Made in Brasil: três décadas do vídeo brasileiro*. São Paulo: Itáu Cultural, pp. 13-47.
- MELLO, Christine (2003). “Arte nas extremidades”. In: Arlindo Machado (org.). *Made in Brasil: três décadas do vídeo brasileiro*. São Paulo: Itáu Cultural, pp. 143-174.
- \_\_\_\_\_ (2004). *Extremidades do Vídeo*. São Paulo: Comunicação e Semiótica/PUC. [Tese de Doutorado]



- PECCININI, Daisy Valle Machado (org.) (1985). *ARTE novos meios/multimeios — Brasil 70/80*. São Paulo: Fundação Armando Álvares Penteado.
- TAS, Marcelo (2003). “A minha história da Olhar Eletrônico”. In: MACHADO, Arlindo (org.). *Made in Brasil: três décadas do vídeo brasileiro*. São Paulo: Itaú Cultural, pp. 217-226.
- ZANINI, Walter (1997). “Primeiros tempos da arte/tecnologia no Brasil”. In: DOMINGUES, Diana (org.). *A arte no século XXI: a humanização das tecnologias*. São Paulo: Unesp, pp. 233-242.
- \_\_\_\_\_ (2003). “Videoarte: uma poética aberta”. In: MACHADO, Arlindo (org.). *Made in Brasil: três décadas do vídeo brasileiro*. São Paulo: Itaú Cultural, pp. 51-59.