

Superfícies e (Des)construções



no processo videográfico



na década de 1980
em Vitória/ES

ERNANDES ZANON

SUPERFÍCIES E (DES)CONSTRUÇÕES NO PROCESSO VIDEOGRÁFICO NA DÉCADA DE 1980, EM VITÓRIA/ES

Ernandes Zanon Guimarães

Pedregulho | 2025



Dedico aos pioneiros da linguagem videográfica em Vitória, nos anos 1980, que trouxeram a novidade.



AGRADECIMENTOS

A minha orientadora Angela Grando, que com sua competência e perspicácia tornou esse processo imensamente gratificante, e pelo incentivo e confiança na pesquisa.

A Aparecido José Cirilo e Rosana Paste, figuras inspiradoras, e também por atenderem ao convite de participar da banca de defesa desta pesquisa.

Aos meus professores Gisele, Gaspar, Almerinda e Ricardo pelas contribuições e debates durante as aulas.

Aos amigos Maria Marta Tomé e Marcelo Ferreira que estiveram comigo nesta caminhada, e que de alguma forma contribuíram com esta pesquisa, compartilhando conversas e momentos de encontros e descobertas.

Aos funcionários do Programa de Pós-Graduação em Artes Evandro e Karine.

À FAPES/CAPES, pela concessão de bolsa para realização desta pesquisa.

A linguagem se transmite, como um vírus.

A linguagem é um vírus,
escreveu William S. Burroughs e cantou Laurie Anderson.

SUMÁRIO

- 11 | APRESENTAÇÃO
13 | INTRODUÇÃO
- 20 | DISSOLVENDO FRONTEIRAS RÍGIDAS
ENTRE LINGUAGENS
20 | Trânsitos, hibridismos, multiplicidades:
quando as linguagens se misturam
26 | Sobreposições, justaposições, incrustações,
(des)construções de imagens: onde a videoarte
encontra o videoclipe
41 | Cinema, vídeo, imagens eletrônicas:
caminhos entrelaçados
- 54 | CARTOGRAFIA VIDEOGRÁFICA
DA DÉCADA DE 1980, EM VITÓRIA/ES
54 | Cartografia: mapeamento, processo, conexões
61 | O começo do vídeo nos EUA
71 | O começo do vídeo no Brasil
81 | Balão Mágico: o início do vídeo em Vitória/ES
93 | Processo e experimentações entre cinema e vídeo em
Lugar de Toda Pobreza, Refluxo e Diga adeus a Lorna Love
- 113 | A RETOMADA DA PRODUÇÃO
AUDIOVISUAL CAPIXABA
113 | Aprender é experimentar incessantemente
121 | Geração camcorder: primeiro ciclo videográfico de Vitória
151 | Pós-retomada da produção audiovisual capixaba
- 179 | CONSIDERAÇÕES FINAIS
184 | REFERÊNCIAS

APRESENTAÇÃO

O que constitui a pesquisa em artes contemporaneamente? **Superfícies e (des)construções no processo videográfico na década de 1980, em Vitória/ES** contribui com uma abordagem importante para responder a essa questão, trazendo ao leitor uma pesquisa que analisa e traça um percurso reflexivo sobre experiências de realizadores que introduziram o vídeo na produção audiovisual capixaba na década de 1980.

O autor/pesquisador parte da observação do crescimento do uso do vídeo como meio de expressão artística, desde as experiências pioneiras dos anos 1960 até suas manifestações no campo artístico capixaba, buscando compreender como essa linguagem teria sido apropriada por artistas contemporâneos em contextos diversos. A pesquisa aborda tanto aspectos históricos quanto conceituais, sem perder de vista as transformações sociotecnológicas que impactam a produção, circulação e recepção das obras em vídeo.

A pesquisa evidencia como o vídeo, por suas características de mobilidade e facilidade de manuseio, rapidamente se consolidou como um dispositivo transformador. Essas qualidades possibilitaram a inserção de jovens realizadores no campo audiovisual, impulsionando o surgimento de uma nova geração que passou a produzir documentários, ficções, videoarte e videoperformances.

Pode-se dizer que o autor, tendo sido ele mesmo um personagem integrante desse movimento pioneiro que marcou o início do que posteriormente seria reconhecido como o primeiro ciclo videográfico capixaba, possui um vasto arquivo de matérias jornalísticas que registram o processo dessa produção – desde os primeiros experimentos até sua consolidação e exibição pública. À luz dessa trajetória, procura pensar problemáticas da pesquisa em

videoarte, gerando cruzamentos enriquecedores que estimulam a reflexão a respeito das motivações, intenções, materiais utilizados, estratégias de realização, instauração e, outrossim, das condições de instauração da obra.

Ao longo desta dissertação, pretendeu-se, portanto, investigar as especificidades do vídeo enquanto linguagem artística, problematizando sua inserção no campo da arte contemporânea e discutindo as novas possibilidades que se abrem a partir de sua constante reinvenção. Mais do que um resgate histórico — e longe de buscar definições totalizadoras —, a publicação evidencia a densidade das investigações desenvolvidas pelo autor, ao propor um diálogo com o presente, evidenciando a importância de preservar essa memória que, em lugar de anseios de saudade, transforma-se em outro modo de funcionamento, sob a necessidade de ações voltadas à sua salvaguarda e à ampliação de sua visibilidade.

Angela Grando

INTRODUÇÃO

A relação entre a arte, comunicação e tecnologia não é algo novo, pois, sempre foram convergentes. Historicamente, as técnicas e as ferramentas se constituíram em elementos fundamentais para a criação artística. O que ocorre hoje é uma onipresença da tecnologia se expandindo e se hibridizando afetando de forma radical o campo das artes. Com o advento e o incremento das novas tecnologias nas últimas décadas do século XX os modos de produção artística e audiovisual se misturaram ainda mais, revelando um aspecto fluido e uma estética híbrida. Essas novas tecnologias produziram uma alteração na forma de percepção das imagens.

Segundo Popper (1997), a experimentação com as novas tecnologias coincide com a participação do espectador na obra. Esse processo teve início na década de 1960 com o grupo *Fluxus*, que passou a usar as novas tecnologias associadas aos happenings e às performances. Outra referência artística é Nam June Paik - o público era convidado a participar em seus trabalhos e performances, como se fosse um jogo.

Vários artistas perceberam inúmeras possibilidades no vídeo, bem como seu amplo campo de significados. Michael Rush (2009), em *Novas mídias na arte contemporânea*, aborda questões referentes à arte na era tecnológica apontando a dificuldade de traçar a história e a caracterização dos novos meios de expressão em arte, visto sua constante modificação e agregação simultânea às novas mídias. O fenômeno visual, composto de imagem-movimento-som e uma avalanche de novidades apresentadas pela publicidade provocaram profundas mudanças nos comportamentos culturais.

Quando surgiu o vídeo, o meio que dominava a cultura de massa era a televisão. Como observa a curadora do Museu de Arte de São Francisco, Christine Hill, a primeira geração de videoartistas

defendia a ideia de que: “[...] para existir uma relação crítica com a sociedade televisual, era preciso primeiramente participar de forma televisual” (RUSH, 2009, p.72).

O crítico literário e teórico marxista norte-americano Frédric Jameson (1985), em seu artigo *Pós-modernidade e sociedade de consumo*, diz que o vídeo experimental, ou a arte do vídeo, é o candidato mais forte à hegemonia na atual cultura pós-moderna, já que o vídeo se opõe, por isso, à lógica historicista de separação entre cada domínio artístico, misturando cinema, teatro, pintura, dança, escultura, música, e mesmo em relação à televisão, influenciando sua linguagem.

As confluências entre a cultura de massa, os produtos midiáticos de entretenimento e as formas de expressão em diferentes práticas artísticas que emergiram nas décadas de 1960 e 1970, fizeram um percurso de intersecções artístico comunicativas e chegaram nos anos 1980 focados na transversalidade com o cinema, o teatro, a dança e a música. Essa transversalidade deu às linguagens artísticas uma liberdade de expressão e ao mesmo tempo, características completamente desprovidas de modelos preestabelecidos. A profusão, a efemeridade e a pluralidade de estilos, gestos e ações de muitos artistas dessa época se baseiam em conceitos vindos diretamente da Pop Art, Minimalismo, Arte Conceitual, Happenings e Performances.

Após as inúmeras experimentações no campo da videoarte, surge uma convergência entre cinema e vídeo provocando uma hibridização entre os dois meios de forma inédita. Cineastas pioneiros como Jean Luc Godard e Michelangelo Antonioni buscaram uma convergência não só de linguagem, mas também de uso de novas equipamentos para captação e edição de imagens.

O professor e curador francês Phillippe Dubois (2004) afirma que com a expansão das tecnologias audiovisuais o cinema por meio do vídeo e sua linguagem aberta tornam-

se uma onipresença em nossa vida social e cultural. Estamos diante da expansão do pensamento cinematográfico que se fundiu ao vídeo e se expandiu espacialmente ganhando toda sorte de plataformas de produção e veiculação.

No início dos anos 1980, o videoclipe incorporou elementos da videoarte e despontou com uma estética inventiva e transgressiva, experimentações gráficas e visuais. Os videoclipes trabalhavam mais com efeitos de narração, diz Machado (2005), do que com um modelo de narrativa clássica. As tramas mal se identificam, pois, o objetivo não é o de contar uma história, mas o de mostrar um espetáculo visual e sonoro, em que imagem e som sofrem sincronizações e dessincronizações a todo o momento.

A pesquisa está estruturada em três capítulos. O primeiro capítulo trata da dissolução de fronteiras rígidas entre linguagens diante do hibridismo entre arte, comunicação e tecnologia e, visa compreender como as novas tecnologias de comunicação e informação criaram novas formas artísticas a partir do surgimento do vídeo que exerceu enorme influência nas linguagens artísticas e teve, na videoarte, um dos primeiros lugares onde uma forma notadamente híbrida emergiu.

O segundo e terceiro capítulos se convergem e, são destinados à exposição do meu objeto de pesquisa, trazendo a produção videográfica em Vitória/ES, na década de 1980, para o centro da pesquisa. A cartografia é utilizada como método para identificar a produção videográfica desse período, seus próprios movimentos e trajetórias. A cartografia é um processo que incorpora informações, que se relaciona e emociona, e, segundo Virginia Kastrup (2010), a cartografia para a arte é a experimentação do pensamento ancorado no real, é a experiência entendida como um saber-fazer, isto é, um saber que emerge do fazer.

Para construir metodologicamente o mapeamento cartográfico, utilizo como base a filosofia de Gilles Deleuze e Félix

Guattari. Em *Mil Platôs* (1995), Deleuze e Guattari propõem uma linha de pensamento que não se conduz como histórico e que não reproduz os fatos de forma representativa, mas geográfica, entendendo a cartografia como um método em uma pesquisa, que se transforma a cada momento, provocando rupturas quando necessário, e que de forma alguma se coloca como algo estático.

No segundo capítulo também será traçado um breve histórico do surgimento do vídeo nos Estados Unidos da América nos anos 1960 e, das primeiras experimentações com o vídeo no Brasil, com os chamados pioneiros, artistas plásticos da geração 1960-1970. O vídeo surge nos EUA como um meio de comunicação, e evolui para a fase artística. Em 1967, em um cenário de agitação política e social nos EUA, a Sony lançou o primeiro gravador de vídeo portátil, o portapack.

Os coletivos de vídeo norte-americanos logo se apropriaram do equipamento para produzir vídeos que se opunham à televisão padrão, que na época era totalmente dominada pelas grandes redes de comunicação e começaram a experimentar o vídeo como um meio alternativo. Naquela época, o vídeo foi visto como um meio revolucionário por sua acessibilidade, e que poderia documentar imediatamente o que estava acontecendo e espalhar pelo mundo, assim como fez emergir a ideia de que as novas tecnologias seriam um espaço propício para a arte.

Nos anos 1970, artistas plásticos brasileiros manipularam os primeiros equipamentos caseiros de vídeo na busca por suportes mais dinâmicos, levando a linguagem videográfica para um amplo crescimento no país. Na virada para a década de 1980 surge o vídeo independente, com uma intensa produção voltada para o documentário e para as possibilidades da TV como meio expressivo, com trabalhos provocativos e experimentais. A chegada do vídeo em Vitória foi explosiva, com a apropriação desse novo meio, na década de 1980, pelo movimento Balão

Mágico que acontecia na Ufes. O vídeo era utilizado para registrar as ações e performances que o movimento realizava na Ufes.

A possibilidade de estabelecer conexões entre cinema e vídeo é abordada como um atravessamento de linguagens, representando, incessantemente, as possibilidades de interrelação nessa conjuntura movediça entre cinema e vídeo, nas produções capixabas *Lugar de Toda Pobreza* (1983), *Refluxo* (1986) e *Diga adeus a Lorna Love* (1988).

O terceiro capítulo trata da retomada da produção audiovisual capixaba. A partir da minha experiência vivencial em todo o processo de surgimento da linguagem videográfica em Vitória faço um relato testemunhal retrospectivo com base em fatos e acontecimentos que foram significativos e constitutivos da experiência vivida e que se encaixam como elementos reveladores que permitem fruir as narrativas de forma não linear. A história contada, mediante narrativas de si, configura-se como narrativas autorreferenciais, fazendo surgir uma estruturação e significação da experiência vivida.

Dessa forma, a experiência relatada se constitui em um testemunho-processo, já que todo fazer é experimentar, todo experimentar é conhecer e todo ato de fazer traz um mundo às mãos. Ao longo do relato testemunhal, apoiamo-nos em diferentes teóricos, com o propósito de estruturar uma abordagem na perspectiva da história de vida.

Nos anos 1980 o vídeo também chega em Vitória, tendo a Universidade Federal do Espírito Santo - Ufes como polo irradiador desse processo, quando o departamento de Comunicação Social adquire um aparelho de videocassete e uma câmera Betamax, em 1986, e estudantes do curso se deparam com a facilidade, imediatismo e experimentação que as novas câmeras camcorders possibilitam e começam a realizar vídeos, originando o primeiro ciclo videográfico capixaba.

Entre os anos de 1986 a 1989, surge um movimento videográfico em Vitória, e sob o lema *punk do it yourself* (faça você mesmo) ascende uma nova geração de produtores de imagens em movimento. Com o acesso às câmeras camcorders, foi possível a produção de vários documentários, ficções, videoperformances e videoarte que impulsionaram a retomada da produção audiovisual capixaba, que se encontrava quase totalmente estagnada desde os anos 1970.

Por fim, com o intuito de delinear os desdobramentos alcançados após a retomada da produção audiovisual capixaba, é abordado a pós-retomada da produção audiovisual capixaba nos anos 1990, demonstrando como o primeiro ciclo videográfico da década de 1980 foi fundamental para a consolidação da produção audiovisual como uma linguagem artística que renovou o panorama capixaba das artes visuais.

Para subsidiar documentalmente o mapeamento cartográfico do primeiro ciclo de produção videográfica em Vitória, busquei como fonte de referência documental, reportagens jornalísticas, fotos e impressos, que em grande parte compõem o meu acervo pessoal, formado a partir de minha observação e participação direta no processo investigado.

Os catálogos foram essenciais para mapear essa produção como o *Catálogo de filmes: 81 anos de cinema no Espírito Santo* (2007), editado pela Associação Brasileira de Documentaristas e Curtas Metragistas do Espírito Santo (ABD&C/ES), em 2007, e *Plano Geral: Panorama histórico do cinema no Espírito Santo*, editado pelo Centro Cultural Sesc Glória, em 2015.

As pesquisas de Arlindo Machado tornaram-se referências para os estudos sobre o vídeo e a TV no Brasil, em virtude de seu pioneirismo, abrangência e alcance dos resultados. Em *A Arte do vídeo* (1988), o autor realiza uma ampla pesquisa sobre o potencial tecnológico do vídeo, rastreia sua história, pauta as

suas relações com televisão e cinema, buscando compreender suas particularidades. Em sua reflexão, o autor mobiliza o conhecimento sobre tecnologia, ciência, arte e cultura, em uma discussão que ativa as perspectivas diacrônicas e sincrônicas para as considerações sobre o meio.

Na coletânea *Made in Brasil* (2007), no capítulo de abertura, Machado, primeiramente, identifica três gerações do vídeo brasileiro e, em seguida, postula quais seriam as linhas de força do vídeo brasileiro, ou seja, linhas de forças de micro e macropolíticas.

Em *Arte e mídia* (2007), Machado descreve que no Brasil, entre os anos 1970 e 1980, acentuaram-se as pesquisas e ações artísticas com o vídeo sob diferentes perspectivas. Ao longo desse período, as práticas com o meio videográfico atingiram um elevado grau de experimentação com a exploração das possibilidades expressivas da linguagem.

Em *Pré-cinemas & pós-cinemas* (1997), a visão sobre o vídeo se expande no interesse pela sua linguagem e estética e a compreensão de seus lugares no âmbito da imagem em movimento num pensamento que recupera os antecedentes do cinema e das potências do primeiro cinema e de potencialidades do audiovisual, após o impacto do digital.

Esta sensação do vídeo enquanto um território artístico em movimento constante abre espaço para repensar a importância do universo videográfico para a produção de imagens contemporâneas e o futuro do audiovisual, em um momento em que a novas tecnologias caminham para uma convergência de linguagens, tendo o cinema e o vídeo como atratores de ponto ou conjunto de pontos para onde todas as trajetórias são conduzidas.

DISSOLVENDO FRONTEIRAS RÍGIDAS ENTRE LINGUAGENS

Trânsitos, hibridismos, multiplicidades: quando as linguagens se misturam

De acordo com Lúcia Santaella (2005) as matrizes não são puras. Não há linguagens puras. Quando se trata de linguagens existentes, manifestas, a constatação imediata é a de que todas as linguagens, uma vez corporificadas, são híbridas. Quanto mais cruzamentos se processarem dentro de uma mesma linguagem, mais híbrida ela será. Para Santaella, o conceito de hibridismo se tornou onipresente nas análises socioculturais contemporâneas.

De fato, não poderia haver um adjetivo mais ajustado do que “híbrido” para caracterizar as instabilidades, interstícios, deslizamentos e reorganizações constantes dos cenários culturais, as interações e reintegrações dos níveis, gêneros e formas de cultura, o cruzamento de suas identidades, a transnacionalização da cultura, o crescimento acelerado das tecnologias e das mídias comunicacionais, a expansão dos mercados culturais e a emergência de novos hábitos de consumo. (SANTAELLA, 2008, p. 20).

Segundo Néstor García Canclini (2003, p.19), hibridismos são “processos socioculturais nos quais estruturas ou práticas discretas, que existiam de forma separada, se combinam para gerar novas estruturas, objetos e práticas”. O termo “híbrido e suas variações (hibridação ou hibridização) tem sido utilizado amplamente na arte contemporânea, na tentativa de superação das conceituações que não contemplavam a existência de um universo de junções possíveis.

Na realidade, o hibridismo de linguagens artísticas não é novo, pois, desde as vanguardas artísticas do início do século XX, há uma convergência de formas que mesclam elementos de duas expressões, criando uma forma própria que não pertence nem propriamente a um, nem ao outro. O movimento Dadaísta inovou com relação aos suportes incorporando ao mundo da arte uma grande diversidade de materiais, incorporando também a música, o teatro e o cinema em suas manifestações.

Ronaldo Brito (1980), em *O moderno e o contemporâneo (o novo e o outro novo)* relata que o ingresso dos objetos modernos na história da arte, não se fez sem profundas acomodações de terreno. O que Picasso fez foi desafiar um sistema de representação baseado na figuração, abandonando a busca de volume, propiciado pela perspectiva renascentista, dando um impulso desconstrutivista na arte, que é a origem de toda a fragmentação e hibridismos que vivemos hoje.

A obra de arte passou a ser tudo e qualquer coisa. Nenhum ideal teórico, nenhum princípio formal poderia mais defini-la ou qualificá-la *a priori*. Segundo um movimento paralelo ao da ciência - e até da própria realidade, com o afluxo das massas - a arte tornou-se estranha. A sua aparência mesma mostrava-se oposta ao mundo das aparências, com o qual sempre esteve (problematicamente) ligada. A Modernidade apresentava de início um sentido manifestamente liberatório, caracterizava-se pela disponibilidade absoluta: parecia possível fazer tudo. Com tudo. Em qualquer direção. Bigode e cavanhaque na *Mona Lisa*, peças de mictório em museu, assim por diante. Mas o gesto de liberar implica uma situação de opressão, uma situação insustentável. (BRITO, 1980, p.1).

Para Michel Archer (2001), as maiores mudanças ocorridas na primeira metade do século XX se devem ao desmantelamento

e ao rompimento das fronteiras entre as diferentes linguagens artísticas. Essas mudanças demonstraram que as fronteiras se tornaram porosas.

[...] da metade dos anos 60 a meados dos anos 70, em que a arte assumiu muitas formas e nomes diferentes: Conceitual, Arte Povera, Processo, Antiforma, Land, Ambiental, Body, Performance e Política. Estes e outros têm suas raízes no Minimalismo e nas várias ramificações do Pop e do novo realismo. Durante este período, houve também uma crescente facilidade de acesso e uso das tecnologias de comunicação: não apenas a fotografia e o filme, mas também o som – com a introdução do cassete de áudio e a disponibilidade mais ampla de equipamento de gravação – e o vídeo, seguindo o aparecimento no mercado das primeiras câmeras padronizadas individuais (não para transmissão). (ARCHER, 2001, p.61).

A arte moderna fecha um ciclo com o abstracionismo, fazendo uma ruptura ao decompor a figura, a simplificação de formas, novos usos da cor, de sombra e luz. Esse ciclo se fecha e se abre uma nova onda de percepção com os meios de comunicação de massa. Nos anos 1960, a Pop Art em seu percurso transgressor e irreverente, é o espaço que se abre para essas experimentações, e os artistas começam a utilizar especialmente fotografia e a repetição de imagens bem características da época, mas, foi na década de 1970 que essas novas formas se tornam mais concretas.

Desde os anos 70, as instalações começaram a se fazer presentes e comparecem cada vez com mais frequência nas exposições contemporâneas onde objetos, imagens artesanalmente produzidas, esculturas, fotos, filmes, vídeos, imagens sintéticas são misturados numa arquitetura, com dimensões, por vezes, até mesmo urbanísticas, responsável pela criação de paisagens sígnicas que instauram uma nova ordem perceptiva e

vivencial em ambientes imaginativos e críticos capazes de regenerar a sensibilidade do receptor para o mundo em que vive. (SANTAELLA, 2005, p. 145).

Do conceitual ao tecnológico, o que se viu foram artistas rompendo com os limites de formas artísticas usuais na busca da natureza experimental da arte para se libertar do viés representacional bidimensional, e trilhar caminhos diversos. Fotografia, cinema e vídeo serão os meios encontrados pela arte. Segundo Santaella (2005), a Pop Art canibalizava as imagens dos meios de massa. Ao canibalizar imagens e materiais, artistas da Pop Art transcendem a escultura e a pintura, ao apropriar-se da linguagem e do padrão estético da televisão, da publicidade, de revista, de objetos industrializados e da moda, que não se relacionavam diretamente com a arte, até então, somado a uma busca de maior liberdade no modo de se pensar o fazer artístico.

Marilyn Monroe era uma atriz muita famosa quando se suicidou em agosto de 1962, e extremamente exposta nos meios de comunicação de massa na época, como jornais, revistas e televisão. Após sua morte, Andy Warhol realizou muitos trabalhos usando a mesma fotografia dela, feita para divulgar o filme *Niágara* (1953). Ao reduplicar essa fotografia de uma atriz famosa, e compartilhada por milhões, Warhol negou o sentido da singularidade da personalidade da artista à serigrafia, que dá à imagem uma aparência nítida e artificial.



Figuras 1 e 2 – Marilyn Monroe, foto publicidade original para o filme *Niagara*, 1953. *Golden Marilyn Monroe*, Andy Warhol, serigrafia, tinta dourada e spray sobre tela, 211,5x144,8 cm, 1962.

Os movimentos revolucionários dos anos 1960 eclodem em diversos países, com revoltas estudantis, feministas, contraculturais e antibelicistas. Esses movimentos encontraram expressão numa arte que se afastava cada vez mais da tela e incorporava o espectador como participador da obra. O corpo passou a fazer parte da ação, e o vídeo se ajustou com precisão a isso, com os registros videográficos de manifestações.

Com *18 happenings in six parts*, apresentada na Reuben Gallery em Nova Iorque, em 1959, Allan Kaprow (1927-2006) combinou nova música eletrônica, artes plásticas, teatro e dança dentro de uma estrutura inovadora que exigia a participação do público. Foi uma das primeiras apresentações em que o público podia assistir a happenings que aconteciam em espaços privados e praticamente entre artistas e convidados. Kaprow divididiu o público por três salas, que seguia as instruções que lhe eram dadas à entrada, fazendo assim as suas ações, aparentemente desconexas e sem sentido, parte da encenação, já que o espectador teria de procurá-lo uma vez que se tratava de uma obra aberta.



Figuras 3, 4, 5, 6 e 7 – Convite 18 *Happenings in 6 Parts*
e fotos registros do happening. Allan Kaprow, 1959.

De fato, as linguagens artísticas a partir dos anos 1960 romperam limites, desconstruíram formas, ou quando construíram formas abertas que oferecessem a possibilidade de multiplicar ou refratar o olhar. O exemplo disso, foi a apropriação das novas mídias com diferentes tipos de projetos e novas formas de hibridação.

O Pós-Modernismo ou período Pós-Industrial de acordo com Santaella (2003) tem como característica as inovações tecnológicas como a informática, a globalização e o apelo consumista. É o período que agrupa todas as profundas modificações que se desenrolam nas esferas científica, artística e social, a partir dos anos 1950 atingindo o auge nos anos 1980 com o surgimento de novas formas de consumo cultural propiciadas pelas tecnologias do disponível e do descartável, como: *xerox*, *walkman*, fita magnética, gravador de áudio, videocassete (aparelho de reprodução e gravação de vídeo), videoclip, videogame, controle remoto, disquete, seguido pela indústria dos CDs, TV a Cabo e DVD, ou seja, tecnologias para demandas simbólicas, heterogêneas, efêmeras e mais personalizadas. O termo *Mídias* tornava-se necessário para dar

conta dos trânsitos, hibridismos, multiplicidades. A dinâmica da cultura midiática se revelava assim, como uma dinâmica de aceleração de tráfego, das trocas e misturas entre múltiplas formas, estratos, tempo e espaços da cultura. Por isso, a cultura midiática pode ser tomada como figura exemplar da cultura pós-moderna, heterogênea, pluritemporal, espacial, efêmera.

Por volta do início dos anos 80, começaram a se intensificar cada vez mais os casamentos e misturas entre linguagens e meios, misturas essas que funcionam como um multiplicador de mídias. Estas produzem mensagens híbridas como se pode encontrar, por exemplo, nos suplementos literários ou culturais especializados de jornais e revistas, nas revistas de cultura, no radiojornal, telejornal etc. (SANTAELLA, 2003, p. 23).

A linguagem do vídeo em décadas de experimentações se revelou mutante e difícil de delimitar. Desde sua origem, com as experiências dos videoartistas norte-americanos dos anos de 1960, ele é influenciado por referências que vêm de múltiplas áreas do conhecimento: cinema, artes plásticas, televisão, literatura, filosofia e comunicação. Para que possamos compreender a linguagem do vídeo enquanto fenômeno mutável e heterogêneo, faz-se necessário investigarmos as transformações tecnológicas decorridas desde seu surgimento, bem como o seu desenvolvimento estético, artístico e cultural.

Sobreposições, justaposições, incrustações, (des)construções de imagens: onde a videoarte encontra o videoclipe

O movimento *Fluxus*, foi fundamental para o percurso na primeira década da atividade artística de Nam June Paik. Mais

do que uma influência para Paik, era um espaço de inúmeras possibilidades, onde se podia experimentar com o corpo, o som, o cinema e o vídeo. Os primeiros *Fluxusfilms* como foram chamados esses filmes, foram mostrados como parte dos eventos e acontecimentos feitos pelos artistas do movimento. É o momento, em que os artistas do *Fluxus* criam imagens, usando câmeras alternativas como o Super-8, 16mm, e passam a fazer experimentações de linguagem. As imagens de cinema restritas aos modelos narrativos cinematográficos, passam a ser metaforicamente desconstruídas e reconstruídas em novos e infinitos sentidos.

Os artistas começaram a utilizar o audiovisual, incorporando elementos como o ambiente em que a intervenção era realizada, a temporalidade e o próprio espectador. Os filmes foram realizados como parte integrante de happenings, performances, peças conceituais, filmes estruturais ou poemas visuais. Estas experiências exploravam recursos próprios da linguagem cinematográfica como o *slow motion* ou efeito de câmera lenta, a filmagem quadro a quadro onde cada fotograma é registrado separadamente, o contra plano e a manipulação direta, aplicando letaset ou pingando tinta sobre a película. Alguns destes filmes apresentam uma única imagem ou um mesmo tipo de imagem do princípio ao fim. Artistas como Nam June Paik, Woody Vasulka, Dennis Oppenheim, entre outros, souberam combinar de maneira inventiva muitos destes recursos às suas performances e instalações.

Paik apresentou nessa época, entre 1962 e 1964, o filme *Zen for Film*, que consistia em três elementos formais: o projetor, a tela em branco e o espaço circundante. A ausência de imagens e som, torna o filme um espaço sem manipulações e livre para interpretações de quem o assiste. Acrescentados a cada projeção, pó, riscos e outros acontecimentos provocados pelo acaso, tornaram o filme, de certa maneira, novo (RUSH, 1999, p.25). Ele integrava a projeção ao se

colocar de costas para o filme, e iluminado pela luz do projetor, se tornava parte do enquadramento, transformando a projeção em uma performance. A representação plástica (a brancura da tela, a transparência da luz, a postura ereta do corpo), a matéria filmica (o pó, riscos do próprio material de que é feita a imagem) instiga um aspecto desestruturativo e performativo no contexto da projeção e Paik liberta o espectador.



Figura 8 –Exibição de *Zen for Film*, 1962 e 1964, Nam June Paik, 16mm, P&B, silencioso, 20 min, EUA.

Segundo Dubois (2004), desde os anos de 1970, os grandes gêneros do vídeo já se manifestavam: o experimental – voltado à tecnologia das trucagens; o conceitual – voltado às estruturas, aos processos, ao minimalismo, à percepção mental, à denúncia dos códigos que combatem os modos instituídos da representação, sobretudo televisiva; a instalação arte ambiental, visando ao espectador do circuito fechado. Com o vídeo, e devido ao seu caráter instantâneo, essas possibilidades se ampliam ainda mais, e os artistas começam a utilizá-lo em tempo real, nas performances e happenings.

As imagens dos médias dos anos 1970 demonstram uma qualidade estética que era condicionada pelas possibilidades técnicas da época. As fitas mostravam imagens riscadas, com grão e ocasionalmente tremidas. As imagens preto e branco estão cobertas por um véu cinzento, a cor que está começando a aparecer tem uma coloração não natural. Nos anos 1970, este aspecto enevoado caminha de mãos dadas com o imediatismo que os artistas procuram arduamente; a fim de fazer aparecer, na e pela obra, as condições mesmas das possibilidades expressivas deste meio. (MARTIN, 2006, p. 12).

Esteticamente, o vídeo dos anos 1970 seria, afirma Dubois (2004, p. 126), “[...] ao mesmo tempo de um certo formalismo [...] e o de um narcisismo evidente”. Vito Acconci trata o dispositivo como um espelho, conversando com ele como se estivesse falando consigo mesmo, às vezes de forma narcísica e até mesmo regressiva. A videoarte de Paik se distancia da fase inicial com Wolf Vostell, Bruce Nauman, Vito Acconci, verdadeiros pioneiros no segmento.

A videoarte a partir de Paik a associação entre impulsos eletrônicos e estéticos ganhou forma e conteúdo, instituindo um segmento novo da produção intelectual. A noção de videoarte dentro destes parâmetros é ampla e pode atender a infinitas variações dentro dos setores tecnologia e conceito. O tempo, porém, encarregou-se de organizar esse conjunto tendo como referencial o seu próprio desdobramento histórico. (MACHADO, op. cit. p. 117).

A radicalidade de Paik trouxe para o vídeo uma estética de desconstrução das imagens eletrônicas. O uso de *chroma key*¹

¹ *Chroma key* é uma técnica de efeito visual que consiste em substituir o fundo da filmagem para isolar os personagens ou objetos de interesse, para então combiná-los com outra imagem de fundo. Fonte: <https://fotografiamais.com.br/chroma-key/>

nos anos 1970 foi um achado para a linguagem videográfica. Paik utilizou o recurso na videoarte *Global Groove* (1973), para mostrar um mundo como uma aldeia global saturada pela mídia. Apresentado como uma colagem eletrônica, a videoarte captura conteúdos dispares e esmagadores da mídia de massa contemporânea, e como um pastiche, de som e imagem, subverte a linguagem da televisão.

Tomemos *Global Groove*, o vídeo fundador de Nam June Paik, obra totêmica que em vários comentários críticos foi considerada, nos últimos trinta anos, o modelo perfeito das possibilidades da “nova imagem” eletrônica (de então). E, certamente *Global Groove* se apresenta, à primeira vista, na superfície da tela, como um trabalho de imagem, uma explosão sonora e gráfica, um festival de todos os efeitos visuais da época. Um catálogo de efeitos, de certo modo em sua deflagração inaugural, que entusiasmava ou provocava, e sempre surpreendia. Uma espécie de suma e farol que, em 1973, aparecia como um “manifesto das novas invenções plásticas da arte eletrônica. (DUBOIS, 2004, p. 101).

A reapropriação imagética que Paik faz da TV sem dúvida se inscreve dentro da dinâmica do ato criador duchampiano, que ao deslocar o objeto ele é libertado de seu uso e, ao contrapor sua posição, o reconceitua. Ao se lançar na esfera da arte-comunicação-tecnologia, Paik demonstrou de que forma o artista pode fundir campos de conhecimento distintos, subvertendo o uso institucionalizado e dominante das mídias eletrônicas, provocando assim hibridizações que desfiguraram para sempre a imagem eletrônica.

Em *Global Groove*, Paik insere um comercial da Pepsi na íntegra, por exemplo, como se fosse um experimento de *ready-made*, e assim, se sucedem outros experimentos e intervenções,

como as performances de dançarinos e da violoncelista Charlotte Moorman (que trabalhou com Paik em diversas ocasiões) transcorrendo sobre fundos em constante mutação, como nas manobras corporais de uma dançarina como se estivesse em primeiro plano (na verdade não há camadas de espaço a se distinguir, não há relações de distância no interior da imagem), enquanto ao fundo a imagem de uma patinadora parece ao mesmo tempo espelhar e negar seus movimentos.

Condensadas na mesma superfície eletrônica, porém, visualmente separadas pelas diferentes camadas de cores e texturas dos dois registros sobrepostos, as imagens da dançarina e da patinadora, ora se entrecruzam e se reverberam em uma mesma ação sincronizada com uma mesma dança, ora se afastam, ora se repelem, como se disputassem o protagonismo de permanência no suposto primeiro plano da imagem, que torna tudo simultâneo e provisório.

Neste sentido, Paik usa a desconstrução imagética como uma síntese dialética entre uma construção e uma reconstrução. Pode-se dizer que em Paik a ascensão da linguagem videográfica é uma permanente desconstrução, ou seja, uma reelaboração a partir de uma visão inventiva e uma intersubjetividade dual, simultaneamente construtiva e desconstrutiva.

Na videoarte, Paik avança sobre um sistema televisual homogêneo, hegemônico e inatacável, se erguendo como dominante. E é então aí que a desconstrução atua como uma estratégia de decomposição perante uma variedade heterogênea de imagens. Assim, ele usa integração de áudio e vídeo com efeitos de colorização e *chroma key* para impulsionar uma conexão de arte e tecnologia.



Figuras 9, 10, 11, 12, 13 e 14 – Frames de *Global Groove*, Nam June Paik, videoarte, 28 min 47 segundos, 1973.

Os materiais tradicionais e específicos de arte, por exemplo, agora dividem espaço e repete-se, multiplica-se e renova-se em imagens manipuladas pela tecnologia. Nesse processo de mesclagens os materiais são manipulados, alterados e retirados de áreas com uso específico e movidos à área de experimentações.

Segundo Machado (1995), a televisão passa por fases históricas, que vão desde a sua própria origem, como o improviso e a instantaneidade, o começo da inserção da gravação em vídeo de material pré-produzido e editáveis eletronicamente, até o salto para o suporte do vídeo, que ocorre em meados dos anos 1970, com a convergência das tecnologias de informática capacitando a manipulação gráfica desses videotapes, gerando uma linguagem totalmente nova para se pensar a arte no vídeo. Machado diz que foi no videoclipe que a arte no vídeo encontrou sua poética.

Mal acabaram de surgir, os processos de codificação digital já produziram algo que se pode considerar o “gênero” por excelência da terceira fase da televisão, se considerarmos que as vinhetas de abertura de programas

e os comerciais já existiam antes do tratamento numérico. Estamos falando naturalmente do videoclipe [...]. Dissolvendo a figura tradicional em mosaicos de informação numérica, o videoclipe não faz senão endossar e difundir massivamente a linha de trabalho que a vídeo-arte traçou para si mesma nesses últimos 20 anos de história [...]. Há quem diga, a respeito dessa adesão dos artistas do vídeo à produção de videoclipes, que o grande evento dos anos 80, em termos de tevê, foi a transformação da vídeo-arte em television art, ou seja, a conversão de uma arte de elite para uma arte de massa. (MACHADO, 1995, p. 169-171).

Machado argumenta que o videoclipe teria derivado diretamente da videoarte, já que a massificação desse tipo de arte surgiria justamente com a consolidação do videoclipe.

Na verdade, o videoclipe torna sensível ao que nunca prestamos atenção antes: a unidade indecomponível do som com a imagem no vídeo, que nos permite falar verdadeiramente e com toda propriedade de um meio audiovisual. O cinema nasceu mudo e teve de esperar trinta anos para ganhar o som sincronizado, enquanto a televisão e o vídeo já nasceram sonoros. O cinema mudo é uma arte completa em si mesma e tão eloquente quanto qualquer outra, enquanto não se sabe bem no que poderia resultar uma televisão muda. (MACHADO, 1995, p. 173).

Inicialmente os videoclipes se caracterizavam por uma apresentação simples da banda ou dos artistas. Foram os Beatles que se aventuraram pela primeira vez em vídeos musicais promocionais que, apesar de não serem considerados videoclipes de fato, serviam para que eles pudessem aparecer em mais programas de TV sem terem que ir ao vivo nos estúdios.

Nos anos 1970, o marco foi o lançamento de *Bohemian Rhapsody*, do Queen, considerado o primeiro videoclipe produzido com o objetivo claro de divulgar um disco. Funcionou - *A Night of*

the Opera, de 1975, ficou no topo das paradas britânicas logo que foi lançado. Mas o auge mesmo dos videoclipes foi nos anos 1980, com a estreia da MTV. O primeiro exibido foi o vídeo *Killed the Radio Star*, do The Buggles. Machado (2000) aponta que não havia uma estrutura de encenação e a edição de imagens, geralmente era com poucos cortes e pouca performance.

[...] numa época de entreguismos e de recessão criativa, o videoclipe aparece como um dos raros espaços decididamente aberto a mentalidades inventivas, capaz ainda de dar continuidade, ou nas consequências, às atitudes experimentais inauguradas com o cinema de vanguarda dos anos 20, o cinema experimental dos anos 50-60 e a videoarte dos anos 60-70. (MACHADO, 2000, p.174).

A produção de videoclipes foi intensificada ao longo da década de 1980, e foi originando uma estética própria, sendo possível identificar algumas diferenças marcantes em relação ao cinema e a TV. A tecnologia do vídeo trouxe grandes possibilidades de efeitos que se transformaram em características importantes da estética do videoclipe, como a mesclagem de imagens, uma das mais recorrentes, para substituir os planos cinematográficos, a sobreimpressão, os jogos de janelas e a incrustação (*chroma key*).

A sobreimpressão é a colocação de duas ou mais imagens uma sobre a outra, de forma a produzir um novo efeito visual. Segundo Dubois (2004), é uma questão de divisão e multiplicação da visão por síntese e análise. Trata-se de uma tentativa de visão fragmentada e múltipla, como no Cubismo.

O segundo procedimento relacionado à mixagem de imagens são o recorte e as justaposições de janelas. O uso de janelas eletrônicas permite a divisão da imagem, possibilitando a justaposição de diversos “planos” em um mesmo “quadro”.

As janelas operam por recortes e fragmentos, uma ao lado da outra, na superfície da imagem, a um só tempo enquadrando e desenquadando, retirando e acrescentando, isolando e combinando. Trata-se, também, de uma figura da multiplicidade.

O terceiro procedimento de mescla de imagens é a incrustação, e ela é a mais específica do vídeo. A incrustação também consiste em combinar dois ou mais fragmentos de origens distintas, e operam com imagens fundidas.

Quando a MTV americana explodiu, no começo dos anos 1980, o cantor David Bowie (1947-2016) era quem estava na vanguarda da produção de clipes. Com o sucesso musical *Ashes to Ashes* (1981), ele utiliza esses novos efeitos no videoclipe da música. Ousado e impactante, o clipe parece uma ficção científica distópica, com cenas que variam muito mostrando Bowie vestido de pierrô passeando na praia e também em uma cela de hospício acolchoada. Na época, foi considerado um videoclipe inovador, ao fazer uso frequente de sobreimpressão, justaposição e mesclagem de imagens (*chroma key*), remetendo a estética da videoarte, efeitos visuais recorrentes nos videoclipes dos anos 1980.

Com estes três recursos, a manifestação do real é abandonada. A mesclagem de elementos provenientes de diferentes fontes em um mesmo plano/imagem quebra com a proximidade espacial, não existindo mais um espaço específico. A linguagem característica do cinema que prevaleceu mesmo com a chegada da televisão (plano geral, plano americano, contraplano, close up) que representava uma unidade homogeneizante do espaço e do corpo humano como escala de medida, sucumbem na mescla de imagens. Segundo Dubois:

Ao realismo perceptivo da escala humanista dos planos de cinema, o vídeo opõe assim um irrealismo da

decomposição/recomposição da imagem. À noção de plano, espaço unitário e homogêneo, o vídeo prefere a de imagem, espaço multiplicável e heterogêneo. Ao olhar único e estruturante, o princípio de agenciamento significante e simultâneo das visões. Isto é o que eu chamaria de imagem como composição. (DUBOIS, 2004, p. 84).



Figuras 15, 16, 17 e 18 – Frames do Videoclipe
Ashes To Ashes, David Bowie, 1981.

Segundo Machado (1995, p. 171) após a adesão dos artistas do vídeo à produção de videoclipes, o grande evento dos anos 1980, em termos de TV, foi a transformação da videoarte em *television art*, ou seja, a conversão de uma arte de elite para uma arte de massa.

Em outro ponto, Machado reitera a condição experimental do videoclipe, definido como uma linguagem audiovisual que tem como função artística promover uma junção entre a imagem e o som. No entanto, o videoclipe traz consigo dois aspectos: como linguagem experimental de desconstrução no tratamento da imagem e de sua narrativa (ou não-narrativa); e sua natureza

dentro da indústria fonográfica de servir como produto para um artista, ou uma música, e ser vendável e consumível massivamente.

No auge do videoclipe veio à tona uma discussão sobre seu formato publicitário, principalmente com sua grande disseminação na TV, nos anos 1980. Houve questionamentos se o videoclipe seria produção artística, por entender que se tratava de uma peça publicitária para vender a música e o artista. Porém, o percurso do videoclipe foi provando que essa dicotomia entre arte e mercado ia muito mais além. Na verdade, houve o percurso inverso: vídeos publicitários se apropriaram da estética do videoclipe para atrair a atenção de seus possíveis consumidores, muitos inclusive jovens.

Na era dourada da *MTV* americana, em pleno anos 1980, o videoclipe começou a se tornar indispensável para a banda musical ou artista impor sua imagem no mundo da música. Assim, a *MTV*, acabou definindo uma estética para o videoclipe, como uma obra audiovisual de múltiplos efeitos e visualmente hipnótico. A estratégia-chave utilizada para conquistar a audiência de diferentes culturas e lugares onde a emissora se instalava era tentar respeitar e se adaptar às características locais. A estética presente nas emissoras de TV americanas sofreu sensíveis mudanças com o surgimento da *MTV* e a linguagem visual do videoclipe evidenciada pela emissora. Além disso, os clipes exibidos pela emissora influenciaram a linguagem visual de séries de TV, e no cinema, os filmes que abusavam de edição não-linear, ritmo entrecortado e trilhas sonoras alucinantes.

No videoclipe do álbum *Slave to the Rhythm* (1985), da cantora jamaicana Grace Jones, essa dicotomia arte-mercado se confluí. O clipe apresenta uma experiência visual em que a cantora aparece de muitas formas diferentes, com várias imagens que aparentemente parecem desconectadas uma da outra, mas que criam símbolos, ícones e significados da década de 1980, e é

inserido um comercial inteiro, do carro Citroën CX, que Grace Jones fez para a TV, lembrando o mesmo procedimento que Nam June Paik fez em *Global Groove*, com o comercial da Pepsi. O videoclipe começa com o diálogo do ator inglês Ian Mc Shane manipulando filmes fotográficos, mostrando como a icônica arte da capa do álbum foi feita, segue com uma colagem de clipes anteriores da cantora, porém com uma edição multifacetada que cria um novo e impactante trabalho.



Figuras 19, 20, 21, 22, 23 e 24 -
Frames do videoclipe da música *Slave to the rhythm*,
Grace Jones, 1985.

No transcorrer da década de 1980, artistas consagrados e diretores de cinema se interessaram pelo videoclipe. Andy Warhol (1928-1987) também resolveu fazer videoclipe para a música *Hello Again* da banda The Cars, em 1984. O clipe ainda apresenta uma participação especial do artista, com o seu característico cabelo prateado como barman. No videoclipe, Warhol sintetiza uma estética de vídeo com um visual extravagante, levemente sexista, como em muitos clipes dos anos 1980, com mulheres avolumadas, com pouca roupa, cenas ainda rudimentares de computação gráfica com óculos de sol e coquetéis e, claro, muitos carros. Este vídeo representa uma das últimas obras do artista, morto em 1987, que antes fez uma participação no videoclipe da música *I'm Not Perfect But I'm Perfect For You* e a capa do álbum *Inside Story* de Grace Jones, em 1986.



Figuras 25, 26, 27, 28, 29 e 30 – Frames do videoclipe *Hello Again*, da banda The Cars, dirigido por Andy Warhol, 1984.

Diferente de outros clipes musicais, *Thriller* (1983), que Michael Jackson (1958-2009) fez com a MTV, se aproxima da linguagem narrativa do cinema. É praticamente um curta-metragem, com

14 minutos de duração. O videoclipe foi dirigido John Landis, diretor de *Um Lobisomem Americano em Londres* (1981). *Thriller* tem tudo do cinema: começa dentro de um cinema com os personagens assistindo um filme de terror, enredo, personagens principais, letreiro de apresentação e créditos finais. Dessa forma, a linguagem cinematográfica, é transposta para o videoclipe.



Figuras 31, 32, 33, 34, 35 e 36 – Frames do videoclipe *Thriller*, Michael Jackson, dirigido por John Landis, 1983.

O videoclipe seguiu inspirando outras linguagens audiovisuais e artísticas, não ficando restrito somente como divulgação de sucessos musicais de artista. Foi evoluindo e se transformou em um dos formatos audiovisuais mais criativos e inventivos. Nesse contexto, a trajetória do videoclipe desde seu surgimento, como linguagem singular e autônoma, altamente hibridizada é repleta de informação estética da qual se compõem as suas mensagens artísticas e midiáticas.

Cinema, vídeo, imagens eletrônicas: caminhos entrelaçados

Em busca de uma linguagem própria, o vídeo desde o seu surgimento nos anos 1960, já incorporava formas de expressão da linguagem do cinema, especificamente do cinema experimental. Cruzamento de fronteiras, nesse sentido, reporta-se não só a quebrar fronteiras, mas também a conviver com fronteiras ressignificadas, indefinidas, em que tudo se transforma, combina-se e adquire novos sentidos e extensões.

Existem filmes, como *2001: uma odisseia no espaço*, que na virada dos anos 1960, começaram a usar o vídeo para realizar certas imagens, como substituir uma cor na imagem, e se ela fosse uma imagem em movimento, não se poderia fazer isso com máscaras e contra-máscaras, ou seja, de uma forma mecânica e, assim, recorreu-se ao vídeo, que permitia a aplicação de máscaras como recurso de efeito. Ao longo dos anos 1970, o percurso que o vídeo toma ao lado do cinema é, tanto de confrontação simples (a montagem alternada, em Win Wenders), quanto de imbricações mais profundas (como em Jean-Luc Godard) e da junção entre os dois suportes (como em Michelangelo Antonioni).

Segundo Phillippe Dubois, o período entre 1977 a 1987 é tido como o da paixão no cinema e no vídeo, bem como nas outras artes. Dubois diz, que se viveu aí a passagem de uma paixão a outra, a oscilação entre desejo e dor, entre inocência e impureza.

[...] essa passagem não é mera questão de cronologia, muito já se falou que o fim dos anos 70, no cinema e no vídeo, bem como em outras artes, coincidiu com o fim da experimentação e das pesquisas conceituais, estruturais ou formais, o fim de uma fé na verdade (das imagens e das iniciativas) e de crença nas possibilidades de imagens e sons novos, bem como na potência criadora

dos indivíduos – os “autores”. Numa palavra: o fim do modernismo [...] os anos 80 são os anos da invasão midiática e da reciclagem generalizada das imagens e de sons, da instauração de um universo tecnicamente elaborado, mas carente de verdadeiras pulsões, um universo que se move na mescla, na heterogeneidade indiferente, na paródia e no cinismo – a “impureza pós-moderna”. (DUBOIS, 2004, p. 138).

Até meados da década de 1970, a relação entre vídeo e cinema ainda não existia. Os cineastas só iriam perceber o vídeo em meados da década de 1970, quando a junção cinema-vídeo passou a ser uma busca por uma imagem pós-cinema, prenunciando uma perfeição que já se tinha atingido, e se encontrava no limite de uma maturidade que teria realizado todas as suas possibilidades. O problema que se colocou então era como fazer ainda, como lidar com a tradição do cinema. Havia também um ímpeto de transgredir a linguagem, que ao ser ampliada, ultrapassava limites. Neste cenário nasceram os primeiros cruzamentos entre cinema e vídeo, como uma experiência impura.

Já interessado, e vislumbrando possibilidades na imagem eletrônica, Jean-Luc Godard é reconhecidamente um dos primeiros a produzir filmes levando o vídeo para o cinema. Esse interesse lhe rendeu filmes com alto grau de experimentalismo e inovações estéticas. O filme *Numéro deux* (1975), é o resultado mais conhecido desse período inicial, onde Godard explora a tecnologia de vídeo e uma tentativa de um total cruzamento entre o cinema e o vídeo.

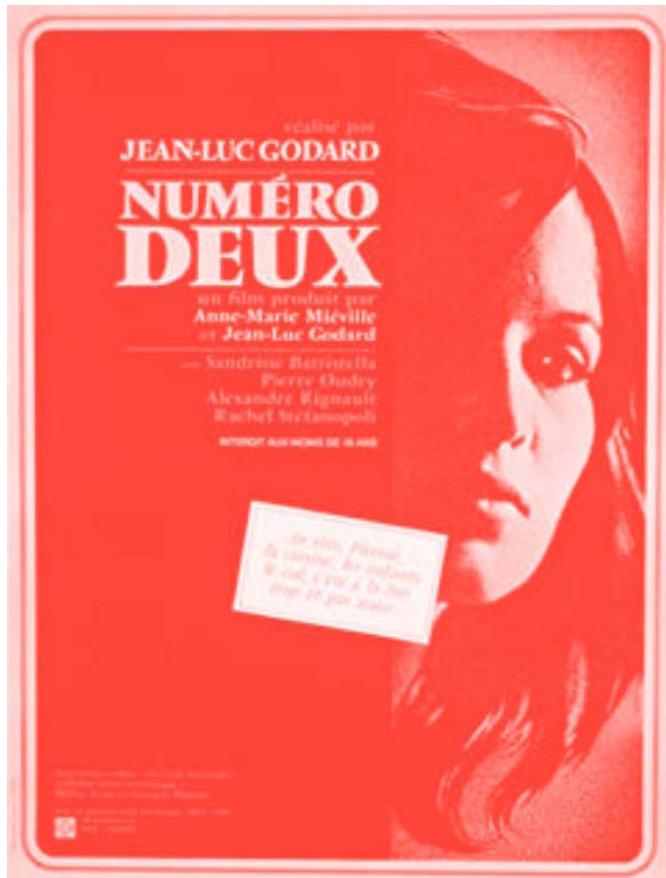


Figura 37 – Cartaz do filme *Numéro deux*, de Jean-Luc Godard, cor, 35mm & vídeo, 88 min, França, 1975.

O filme critica os valores vigentes por meio de uma família pequeno-burguesa, que é mostrada como símbolo das piores formas de falocracia. Incapaz de resistir ao seu cativeiro, acaba levando o espectador a compartilhar sua culpa e desespero. É um dos mais intrigantes trabalhos de Godard, totalmente experimental e subversivo. Godard se interessou pelo vídeo assim que surgiu, e começou a realizar experimentações que

pensavam questões que dizem respeito especificamente ao vídeo como meio expressivo autônomo em relação às outras artes, e, ao mesmo tempo mantendo com elas uma relação tão próxima e quase indissociável. Godard tem a capacidade de repensar seu meio a cada novo filme.



Figuras 38, 39, 40 e 41 - Cenas de *Numéro deux*, de Jean-Luc Godard, cor, 35mm & vídeo, 88 min, França, 1975.

Outros filmes, de certa forma, ultrapassaram essa utilização da imagem eletrônica, não como um auxílio na construção da própria imagem cinematográfica. Um dos grandes exemplos que se tem é o filme *O mistério de Oberwald* (1980), de Michelangelo Antonioni, que foi feito para a televisão de alta definição (HDTV), com tecnologia Sony. A propósito, chamá-lo de filme é inadequado, porque é tudo menos um filme: não há mais película, pois ele gravou as imagens em fita magnética e, posteriormente, transferiu-as para a película, fazendo cópias, as quais foram distribuídas em salas de cinema. Foi um processo de quinescopagem, isto é, a passagem da imagem eletrônica para a película. Essa primeira

experiência feita com HDTV por Antonioni era, ainda, muito limitada, já que se tinha algo em torno de mil linhas. Hoje em dia, uma HDTV tem quase duas mil linhas, se equiparando a uma imagem de resolução quase fotográfica.

O diretor italiano tinha realizado filmes aclamados pelo público e pela crítica, mas, com a história de uma viúva, interpretada pela atriz italiana Mônica Vitti, em luto por 10 anos que encontra em seu possível assassino uma figura amorosa, Antonioni não deixa que a oportunidade de inovar seja deixada para trás. Para quem conhece os filmes de Antonioni, o estranhamento é perceptível no jogo visual que remete muito às produções realizadas diretamente em vídeo. Antonioni, contudo, faz um uso extremamente rigoroso das cores, assim como efeitos de fotografia que apresentam colorações distintas para os sentimentos que acompanham determinados personagens.

Ampliada na tela grande do cinema, a fita de Antonioni *granula*, denunciando a base reticulada de sua imagem, sem dizer que a diferente modalidade de projeção da luz no cinema deixa suas cores esmaecidas, como se estivessem *lavadas*. O filme foi duramente criticado na época de seu lançamento por diretores como Francis Ford Coppola, que já vinha testando o uso da tecnologia digital e considerou inoportuna a experiência de Antonioni com a fita magnética numa época em que não estava ainda suficientemente aperfeiçoada para ser utilizada pelo cinema. Na verdade, Antonioni antecipou Coppola no que viria a ser o cinema eletrônico nos anos 1980.

Arlindo Machado (1995), em análise da obra, constata que foi percebido que a baixa definição das imagens acabou se encaixando perfeitamente na narrativa, aumentando seus recursos expressivos, deixando claro que o que Antonioni estava fazendo era explorar expressivamente uma propriedade exclusiva do vídeo digital: a manipulabilidade das cores. Em alguns filmes, como em *Zabriskie*

Point (1970), ele já vinha trabalhando a cor como elemento dramático, tentando libertá-la do vínculo realista, dando-lhe significado dramático na narrativa.



Figuras 42, 43, 44, 45, 46 e 47 - Cenas de *O Mistério de Oberwald*, de Michelangelo Antonioni, Polytel International/RAI, 129 min, Itália, 1981.

Com as possibilidades dos equipamentos eletrônicos, Antonioni percebeu que podia dar autonomia às cores e utilizá-las como elementos significantes independentes dos objetos que coloriam, adicionando, suprimindo ou alterando cores da imagem, modificar os valores de saturação e tonalidade, e com isso intervindo na sua definição. Assim, ele obtinha uma autonomia da cor e a superação da imagem naturalista imposta pelo suporte fotográfico, já que quando rodados os planos com equipamentos eletrônicos, ele passava a fita magnética pelas máquinas de efeitos e alterava inteiramente as relações cromáticas originais, sempre em função de suas ideias plásticas. Podia, assim, concentrar sobre

um objeto determinada intensidade cromática ou modificar as tintas do fundo segundo sua intenção expressiva. Enfim, Antonioni estava à procura de novas linguagens para o cinema e soube fazê-lo também através da televisão e das técnicas do vídeo.

Nessa sequência de experimentações, a partir dos anos 1980, as técnicas do vídeo passam a ser incorporadas ao fazer cinematográfico. Câmeras de vídeo de alta definição, pré-visualização de cenas prontas via *storyboard* animado e monitor de assistência à filmagem (vídeo assistente), recriação de ambientes externos em estúdio, manipulando-se os cenários de fundo, com tecnologia computadorizada, a busca de um cinema que, em vez de perseguir a reprodução do real, busca a sua essência, através de uma simulação assumida. Para Machado (1995), de imediato, há distinções que separam cinema e vídeo.

O traço distintivo fundamental que separa cinema e vídeo: neste último, o processo genético de constituição da imagem está à mostra, impedindo que a restituição do mundo visível se dê à custa do mascaramento das técnicas construtivas. O vídeo, mesmo nesse nível genético mais elementar, já exibe a enunciação da imagem pelos meios técnicos, em prejuízo inclusive do ilusionismo de realidade, que no cinema é a base da verossimilhança. (MACHADO, 1995, p. 41).

É o caso de *O Fundo do Coração* (1982), fracasso de bilheteria em seu lançamento, hoje tido como uma das melhores obras do cineasta Francis Ford Coppola. A ação da trama gira em torno dos personagens Frannie e Hank, interpretados, respectivamente, por Teri Garr e Frederic Forrest, um casal típico da classe média norte-americana, que estão em profunda crise conjugal, e partem para uma noite interminável de sonho e fantasia numa Las Vegas simulada entre o real e o imaginário. O visual feérico, estilizado, onírico, uma explosão de cores, valorização extrema

de uma luz néon policromática, cenários claramente fabricados e assumidamente kitsch, tudo artificial.

Deslumbrante na sua dimensão visual e estética, o filme é pura experimentação, desde a sua produção com tecnologia de vídeo digital revolucionária para a época, passando pelas manobras com o primeiro e segundo plano, fazendo fusões de cenários e de cenas que ocorrem em paralelo. Hiper estilizado, ao reproduzir uma Las Vegas sintética, em estúdio, ele virtualiza o real e desconstrói um cinema que reproduz o real, e ao torná-lo simulação, surge um cinema para além dos seus limites.



Figuras 48, 49, 50, 51, 52, 53, 54 e 55 - Cenas do filme *O Fundo do Coração*, Francis Ford Coppola, cor, 107 min, EUA, 1982.

Este cinema da inventividade vai além dos movimentos tradicionais de câmera, e, cria uma brecha na relação do sujeito como espaço da representação. A hipermobilidade da câmera, a multiplicação e a velocidade, visam produzir efeitos sinestésicos, de desestabilização da visão, de desajuste do corpo e dissolução da identidade do sujeito. Segundo Dubois (2004, p. 189) “não é mais um corpo unitário, soberano e pensante que ordena e ancora os deslocamentos do ponto de vista; é um ‘outro corpo’, estilhaçado, multiplicado, em permanente reviravolta; um corpo encantado, liberto, aéreo, atravessado por forças”.

Quando Coppola decide refletir sobre o meio eletrônico,

sobre as possibilidades e impossibilidades do mesmo, sobre a sua potencialidade e, apostar na experimentação e no risco, como única saída para que o cinema avançasse criativamente, ele percebeu a riqueza da utilização de imagens imateriais, que permitiam simultaneidades, coexistências, transmutações e imersões em ambientes simulados. Coppola se viu diante do desafio de ultrapassar a fase da técnica pela técnica e, efetivamente criar algo diferente e, se coloca contrário a um cinema que não procura o novo, mas, a manutenção de uma ordem que funciona e dá lucros. Queria efetivamente criar um cinema que percebesse o que é cinema e, até onde se pode ir com ele, de imagens híbridas ou pós-cinematográficas (eletrônicas e digitais), como definiu Phillippe Dubois (2004).

Se, por um lado, Coppola percorreu um caminho que buscava um diálogo do cinema com as tecnologias de alta definição, por outro, o cineasta inglês Derek Jarman (1942-1994), institui um movimento transposicional ao contrário, adotando a baixa definição como procedimento estético. Jarman, em *Diálogos Angelicais* (1987), que tem por base sonetos de Shakespeare, filma inicialmente sua obra em formato cinematográfico Super-8, transpõe para o sistema de vídeo VHS e, posteriormente, para o formato cinematográfico 35mm. Dessa forma, o diretor consegue lançar uma nova proposta estética cinematográfica que caminha na contamão habitual do cinema tradicional.



Figuras 56, 57, 58, 59 e 60 - Cenas do filme *Diálogos Angelicais*, Derek Jarman, 35mm, cor, 78 min, Inglaterra, 1987.

No caso de *Diálogos Angelicais*, com a junção de filme e vídeo, o processo de transferência sucessiva do Super-8 para o vídeo em banda baixa, para o vídeo em banda alta e para o filme de 35mm, fez o filme obter um efeito texturizado das imagens. Enquanto são recitados sonetos de Shakespeare, quatorze ao todo, pela atriz Judi Dench – contando o amor de dois homens perdidos, um jogo de imagens lentas e abstratas, contrastes, embaçamentos propositais e pouca luminosidade, é conjugado com a lentidão narrativa das cenas que nos remete ao instigante universo da pintura. Os efeitos de cores no filme de Jarman são produzidos através do processamento de imagens, em preto e branco, em vídeo. Para obter essa especificidade, ele subverte deliberadamente o equipamento eletrônico, substituindo um cartão verde brilhante pelo cartão branco normalmente necessário para a correção de cores.

Jarman fez curtas musicais nos anos 1970 com os formatos Super-8 e 16mm, antes da MTV entrar no ar e, já implementava técnicas que depois seriam assimiladas no videoclipe. Um dos curtas musicais mais conhecidos dessa época foi *Butler's Wharf*, que ele dirigiu em 1976 para banda de punk rock inglesa *Sex Pistols*.



Figuras 61, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 68 e 69 - Frames do filme de curta-metragem musical para a banda Sex Pistols (*Butler's Wharf*), 1976, e dos videoclipes *The Smiths* (*Ask*), 1986, *Bryan Ferry* (*Windswept*), 1985, e *Pet Shop Boys* (*It's a Sin*), Derek Jarman, 1987.

Ele reconheceu no videoclipe o início de uma nova linguagem visual, e desenvolveu uma abordagem colaborativa com o cinema trabalhando com colagens, efeitos e filtros. Nos anos 1980, Jarman dirigiu videoclipes para vários artistas, entre os quais o cantor *Bryan Ferry* e para as bandas *The Smiths* e *Pet Shop Boys*.

Seria impossível negar que depois de Coppola não houve mudanças profundas no cinema, tanto em termos tecnológicos, quanto de produção de imagens. Essas mudanças estariam mais na ordem da reinvenção, como faz Peter Greenaway, cineasta britânico, que desde os anos 1980 utiliza a imagem digital para instaurar novas formas narrativas, e na contramão do que vinha sendo feito pelo cinema, produziu em 1991 o filme *A Última Tempestade*, baseado na peça *A Tempestade*, de William Shakespeare. Ele faz uma transferência de grande parte do filme para processos digitais, retrabalhado as imagens, e, posteriormente, retorna com essas imagens digitais para a película, necessária para a exibição nas salas de cinema. A substituição da

projeção cinematográfica do tipo fotográfica para a eletrônica, é uma realidade, pois, passamos pelo momento de transição, onde captação, pós-produção e a exibição do filme, transitam dos meios analógicos para os digitais em todo o mundo.



Figuras 70, 71, 72, 73, 74, 75, 76, 77 e 78 - Cenas do filme *A Última Tempestade*, Peter Greenaway, cor, 124 min, Inglaterra, 1991.

Dessa forma, *A última Tempestade*, se torna um olhar inquietante do cinema para os procedimentos videográficos digitais, para uma possibilidade de imagem sempre aberta a reinvenção. A busca que Greenaway faz no potencial das tecnologias eletrônicas resulta em um filme denso esteticamente. Neste caso, o tratamento criativo mais fluido, com o suporte videográfico e as tecnologias digitalizados, permitiram colorizações, incrustações de cenários, movimentos de câmera não usuais, eliminações de objetos, simultaneidades de planos num único plano, correções de luz, acentuação de detalhes, e, assim sucessivamente. Ao juntar colagens, sobreposição de filmes, figuras, quadros, negativos, papéis e outros recursos imagéticos na montagem interna da obra, Greenaway utiliza procedimentos videográficos com telas multiplas, como se fossem várias molduras, explora visualmente

texturas criadas por formas gráficas criando novas dinâmicas para o olhar, que se assemelham a estética do videoclipe.

É visível em seus filmes que as preocupações de Greenaway com a imagem são parte de um processo de reinvenção e de experimentação que, ora emerge nos longas metragens, e ora em filmes feitos para TV, procurando sempre extrair do suporte digital todas as possibilidades que ele pode dar. Greenaway utiliza o meio cinema, seja o tradicional fotoquímico, seja o digital, como um dia foi utilizado pelas vanguardas russas, os futuristas, os dadaístas e os movimentos artísticos dos anos 1960 e 1970, como o *Fluxus*, que buscavam ultrapassar a sua estrutura pré-determinada, desconstruindo-a, para recomeçar e reinventar novos limites e novas formas de criação. Uma das principais características no cinema de Greenaway que é identificada como responsável pela ruptura com a estética do cinema clássico diz respeito à sua proposta de fazer um cinema/pintura, ou seja, um cinema de imagem e não no textual, ou seja, cinema “não narrativo”.

Originalmente produzido para película, *A Última Tempestade* foi transposta para tecnologia de alta definição, sendo importante enfatizar que, ao convergir linguagens artísticas predecessoras do cinema, como a literatura, a pintura, o teatro, a música, a dança, como também os sucessores pós-fotográficos como o vídeo, a HDTV e os suportes digitais, Greenaway articula uma combinação híbrida que inova a linguagem cinematográfica.

CARTOGRAFIA VIDEOGRÁFICA DA DÉCADA DE 1980, EM VITÓRIA/ES

Cartografia: mapeamento, processo, conexões

Cartografar é percorrer caminhos, instigando durante a caminhada novos questionamentos e investigações que podem gerar ainda novas conexões pertinentes a pesquisa em desenvolvimento. A proposta metodológica conhecida como cartografia, que recebe a atribuição de método em Gilles Deleuze e Félix Guattari (1997), vem se constituindo como processo teórico-metodológico e, uma via para diferentes perspectivas de estudos, possibilitando compor um olhar que sirva de guia para todos os olhares, a partir da dimensão processual do objeto pesquisado. Assim, foi possível desenvolver uma pesquisa investigando os processos e identificando produção videográfica em Vitória, na década de 1980, com um recorte no período compreendido entre os anos de 1986 a 1989, que foi fundamental para a retomada da produção audiovisual capixaba.

Aqui, entendendo processos com o sentido de processualidade, que nos faz presentes a partir do reconhecimento de que o tempo todo estamos em processo, em pesquisa, o pesquisador cartógrafo quando sai a campo, cria um roteiro que lhe serve de guia no processo investigativo, visando o grau de intimidade com o objeto que está sendo pesquisado, absorver materiais, e tudo o que servir de fontes, sejam elas escritas ou teóricas.

A professora do Programa de Pós-graduação em Psicologia da Universidade Federal do Rio de Janeiro e pesquisadora do método da cartografia Virginia Kastrup, observa que a pesquisa de campo geralmente coloca o cartógrafo diante de um território que ele não conhece, e, em relação ao qual pretende

fazer avançar o entendimento e as práticas de trabalho. Kastrup, nos faz questionar: como traçar um plano comum envolvendo pesquisador e objeto pesquisado, com suas especificidades e singularidades? Em outras palavras, como garantir o caráter participativo da pesquisa cartográfica? No contexto do método da cartografia, dizemos que é preciso estabelecer um plano comum, sem o qual a pesquisa não acontece, auxiliando o pesquisador a traçar seu caminho enquanto apreende e é apreendido pelas circunstâncias; “não consiste em buscar, na investigação do sujeito, uma causa ou os mecanismos da invenção, mas em encontrá-los ao final, efeito de um processo inventivo” (KASTRUP, 2007, p. 180).

Buscando estabelecer um percurso e alinhavar um plano comum envolvendo pesquisador e objeto pesquisado, ancoro em Deleuze e Guattari, que em *Mil Platôs* (1995) fornece referências no conceito de cartografia.

Os mil platôs se mantêm lado a lado sem hierarquia e sem totalização. Tal geologia filosófico-política convoca a uma decisão metodológica, ou melhor, a uma atitude (ethos da pesquisa) que opera não por unificação/totalização, mas por “subtração do único”, como na fórmula do n-1. Menos o Uno. Menos o Todo, de tal maneira que a realidade se apresenta como plano de composição de elementos heterogêneos e de função heterogenética: plano de diferenças e plano do diferir frente ao qual o pensamento é chamado menos a representar do que a acompanhar o engendramento daquilo que ele pensa. Eis, então, o sentido da cartografia: acompanhamento de percursos, implicação em processos de produção, conexão de redes ou rizomas. (PASSOS; KASTRUP; ESCÓSSIA, 2010).

A cartografia proposta por Deleuze e Guattari nos remete ao modelo rizomático, que tem como características o princípio de conexão e de heterogeneidade e de multiplicidade: qualquer ponto

de um rizoma pode ser conectado a qualquer outro. Diferente da árvore ou raiz, que fixam um ponto, uma ordem, um rizoma não cessa de conectar cadeias diferentes.

As multiplicidades ultrapassam a distinção entre consciência e inconsciente, entre natureza e história, corpo e alma. As multiplicidades são a própria realidade, e não supõe nenhuma unidade, não entram em nenhuma totalidade e tampouco remetem a um sujeito [...] Os princípios característicos das multiplicidades concernem a seus elementos, que são singularidades; a suas relações, que são devires; a seus agenciamentos, que são hecceidades; a seus espaços-tempos, que são espaços e tempos livres; a seu modelo de realização, que é o rizoma; a seu plano de composição, que constitui platôs (zonas de intensidade contínua); aos vetores que as atravessam, e que constituem territórios e graus de desterritorialização. (DELEUZE; GUATTARI, 1995, p. 8).

Em *Mil platôs*, Deleuze e Guattari estabelecem um modelo de pensamento/conceito intitulado pelos autores de *Rizoma*² o qual nos apresenta outras possibilidades metodológicas, nos remetendo, assim, ao princípio da cartografia como perspectiva processual de investigação.

Poderíamos afirmar que os métodos, os procedimentos e os traçados de caminhos possíveis rumo aos dados e aos resultados produzidos pelas investigações estão, de certa forma, ligados à natureza investigativa, levando em conta que, enquanto as pesquisas quantitativas se

2 Rizoma é uma referência descritiva/epistemológica na teoria filosófica de Gilles Deleuze e Félix Guattari. A noção de rizoma foi adotada da estrutura de plantas que se ramificam em qualquer ponto. O rizoma da botânica, independentemente de sua localização na figura da planta, serviu para exemplificar um sistema epistemológico onde não há raízes ou afirmações mais fundamentais do que outras, e a organização dos elementos não segue linhas de subordinação hierárquica.

preocupariam mais com scripts preexistentes e com a produção de dados mais padronizados pertencentes aos universos matemático e estatístico, as investigações, do ponto de vista qualitativo, se afirmariam em detrimento de procedimentos mais abertos, dispostos ao acaso e à invenção processual. (PASSOS; KASTRUP; ESCÓSSIA, 2010).

Em entrevista publicada no jornal *Liberación*, em 1980, Deleuze fala sobre o conceito de rizoma.

O que Guattari e eu chamamos rizoma é precisamente um caso de sistema aberto. Volto à questão: o que é filosofia? Porque a resposta a essa questão deveria ser muito simples. Todo mundo sabe que a filosofia se ocupa de conceitos. Um sistema é um conjunto de conceitos. Um sistema aberto é quando os conceitos são relacionados a circunstâncias e não mais a essências. Mas por um lado os conceitos não são dados prontos, eles não preexistem: é preciso inventar, criar os conceitos, e há aí tanta invenção e criação quanto na arte ou na ciência. (DELEUZE, 1980, p. 45).

A noção de rizoma vai além de um conceito, e se configura como uma estrutura de pensamento que reflete o próprio pensamento e como, transversalmente, nos deslocamos cognitivamente ante plurais realidades que atravessamos. Dessa forma, a cartografia, diferentemente do mapa geográfico, que é a representação de um todo estático, é um desenho que acompanha e se faz ao mesmo tempo que os movimentos de transformação da paisagem, se torna, na pesquisa, um método processual, deixando para trás o sentido etimológico do termo carta escrita, restrito ao campo da geografia. Para Deleuze e Guattari, o mapa é aberto, e se conecta em todas as suas dimensões, é desmontável, reversível, suscetível de receber modificações constantemente, podendo ser rasgado, revertido, adaptado a montagens de qualquer natureza, e ser

preparado por um indivíduo, um grupo ou uma formação social. Enfim, para eles, um mapa é uma questão de performance.

O que chamamos de um “mapa”, ou mesmo um “diagrama”, é um conjunto de linhas diversas funcionando ao mesmo tempo (as linhas da mão formam um mapa). Com efeito, há tipos de linhas muito diferentes, na arte, mas também numa sociedade, numa pessoa. Há linhas que representam alguma coisa, e outras abstratas. Há linhas de segmentos, e outras sem segmento. Há linhas dimensionais e outra direcionais. Há linhas que, abstratas ou não, formam contorno, e outras que não formam contorno. Aquelas são as mais belas. Acreditamos que as linhas são os elementos constitutivos das coisas dos acontecimentos. Por isso cada coisa tem sua geografia, sua cartografia, seu diagrama. O que há de interessante, mesmo numa pessoa, são as linhas que a compõem, ou que ela compõe, ou que ela toma emprestado, ou que ela cria. Por que privilegiar a linha em relação ao plano e ao volume? De fato, não há nenhum privilégio. Há espaços correlativos às diversas linhas, e vice-versa (aqui também interviriam noções científicas, como os “objetos fractais” de Mandelbrot). Este ou aquele tipo de linha envolve determinada formação espacial e volumosa. (DELEUZE, 1980, p. 46-47).

Dessa forma, a cartografia para Deleuze e Guattari se estabelece como um princípio do rizoma, uma forma de trilhar caminhos em constante movimento, que a cada instante se transformam e não são mais os mesmos. Então, como nos deparamos diante do percurso de uma investigação?

Um rizoma não começa nem conclui, ele se encontra sempre no meio, entre as coisas, inter-ser, intermezzo. A árvore é filiação, mas o rizoma é aliança, unicamente aliança. A árvore impõe o verbo “ser”, mas o rizoma

tem como tecido a conjunção “e... e.... e....” Há nesta conjunção força suficiente para sacudir e desenraizar o verbo ser. Para onde vai você? De onde você vem? Aonde quer chegar? São questões inúteis. Fazer tábula rasa, partir ou repartir de zero, buscar um começo, ou um fundamento, implicam uma falsa concepção da viagem e do movimento. (DELEUZE; GUATTARI, 1995, p. 37).

Diante do que Deleuze e Guattari definem o rizoma, como o que constrói ligações, sem início nem fim, sem um centro, e, sem definir entradas e saídas, o método cartográfico não se constitui como um procedimento tradicional, ou seja, segue uma direção inversa. Segundo Kastrup (2014, p. 11) “essa reversão consiste numa aposta na experimentação do pensamento – um método não para ser aplicado, mas para ser experimentado e assumido como atitude”. Ou seja, ao utilizar o método cartográfico, o pesquisador é um cartógrafo, que participa ativamente do processo em que está inserida sua pesquisa para assim conseguir mapear esses fluxos e estabelecer as conexões. Na pesquisa realizada, o mapeamento foi a materialização da investigação, e esse mapeamento que foi desenhado é aberto, beneficiando-se das conexões criadas, dos movimentos e interações captadas pelo pesquisador cartógrafo, que imprimiu na sua investigação um pensamento múltiplo e transversalizado.

Enfim, percebe-se a grande abrangência do método cartográfico e sua liberdade processual, aberta ao trabalho do pesquisador para vivenciar as conexões que o guiarão durante o estudo. A imersão do pesquisador em sua pesquisa é algo que possui grande importância. Para isso, devemos estar atentos “aos movimentos da subjetividade e da paisagem existencial, suas pontas de presente, seus fios soltos, suas linhas de fuga em relação à estratificação histórica” (PASSOS, KASTRUP, ESCÓSSIA, 2009, p. 203).

No contexto da cartografia, quando indicamos que o comum é produzido pela transversalização realizada por práticas da participação, inclusão e tradução, afirmamos o paradoxo da inseparabilidade das ideias de comum e heterogeneidade. Somos levados, então, a ficar no limite instável entre o que comuna e o que difere; entre o que conecta os diferentes sujeitos e objetos implicados no processo de pesquisa e o que, nessa conexão, tensiona; entre o que regula o conhecimento e o que o mergulha na experiência. (KASTRUP, 2013, p. 267).

Em uma pesquisa que se estrutura como um processo em constante mutação, e que ao invés de restringir multiplica as possibilidades, há uma clara recusa à organização convencional própria de uma pesquisa tradicional, que se estrutura como se fosse um reflexo exato do que quer tratar. Em lugar de regras e protocolos, as pistas destacam a importância da prática, de ir a campo, lançar-se em um território, afinar a atenção, deslocar pontos de vista e praticar a escrita, sempre levando em conta a produção coletiva do conhecimento, pois, é o conjunto de elementos colecionados no curso de uma investigação que define a sua importância e robustez para a pesquisa.

As pistas que guiam o pesquisador cartógrafo são como referências que concorrem para a manutenção de uma atitude de abertura ao que vai se produzindo e de equilíbrio do caminhar no próprio percurso da pesquisa, possibilitando também uma multiplicidade aberta e móvel, já que tudo pode ser continuamente reordenado.

Assim, cartografar a experiência vivida é viver e, continuamente inventar e se reinventar no mundo, além de possibilitar um processo de aprendizagem inventiva. Para Kastrup (2007), a invenção se distingue da criatividade pelo seu caráter imprevisível, livre de regras. Ou seja, a abertura para experimentação, é um constante exercício de manter a produção

de subjetividade e de singularidade. Implica também uma abertura para o novo e para um novo aprendizado.

O começo do vídeo nos EUA

O campo da arte contemporânea é cada vez mais associado ao uso de linguagens multimídia como novos meios de expressão. O escritor e curador Michael Rush (2006), em *Novas mídias na arte contemporânea*, transita numa linha do tempo, sinalizando para as novas tendências nas práticas artísticas que cada vez mais incorporam as tecnologias digitais. Rush aborda questões ligadas à arte na era pós-moderna, analisando a dificuldade de estabelecer conceitos e caracterização desses novos meios de expressão em arte, em função de sua constante transformação e apropriação simultânea das novas mídias.

A arte da era tecnológica se expressa sob uma variedade de manifestações artísticas que englobam, dentre outras abordagens, a videoarte, a arte interativa, a nano arte, os games, a arte sonora, a arte digital, a *web* arte, as instalações, as performances, a realidade virtual e aumentada, os dispositivos interativos, a *ciberarte*, a telemática, o cinema digital, a pintura digital, a *pixel art*, etc.

Quando o vídeo começou com os primeiros precursores, nos anos 1960, eles queriam produzir e embaralhar o código audiovisual, com uma nova linguagem de estranhamentos que destruíam a estrutura figurativa e realista da imagem e som televisivos. Para isso, usaram até imãs para interferir nas linhas das retículas e feixes de elétrons dos seus sinais. Esses experimentos provocam um desequilíbrio proposital na imagem, no qual os erros se tornam importantes elementos de linguagem, que se impõe e contrariam a lógica do fazer.

Segundo Christine Hill, curadora do museu de Arte Moderna de São Francisco (RUSH, 2006), a primeira geração de videoartistas defendia a ideia de que para existir uma relação crítica com a sociedade televisual era preciso participar e experimentar a forma televisual. Por isso, nos primeiros anos do vídeo, seu objetivo era criar uma linguagem que colocasse em xeque, ou em questão, a linguagem televisiva. O vídeo era uma resposta a ela, era uma possibilidade de crítica social e artística da época.

Provavelmente, aquela anarquia libertária dos precursores dos anos 1960 não seria possível hoje, pois aqueles erros que se impuseram como ruídos de comunicação foram provocados por meio da imagem analógica, em um contexto totalmente diferente do digital, no qual se prevê um mundo perceptivo ordenado, isento de conflitos e ruídos, por meio da lógica numérica. O vídeo está umbilicalmente ligado à televisão, e tornou-se uma resistência de transgressão artística com relação a este meio de comunicação, colocando-se utopicamente à frente, impondo uma nova estética: desconfigurada e repensada.

A partir do surgimento dos novos modos de fazer vídeo, iniciou-se um movimento com possibilidades de desenvolver um processo de entrelaçamento criativo estabelecendo uma relação com o cinema, a televisão e as artes visuais. O imediatismo do vídeo o tornou um meio ideal para artistas que queriam trabalhar com som e imagem em movimento; posteriormente, as câmeras de vídeo ficaram disponíveis ao público na década de 1970, e os artistas começaram a experimentar as possibilidades do vídeo de todas as formas, criando performances e documentando suas obras e instalações.

No primeiro momento, as atividades políticas dos chamados videógrafos guerrilheiros, como o canadense Les Levine e o artista americano Frank Gillette, são pioneiras no uso do vídeo como meio alternativo à televisão. Les Levine, com o vídeo *Bum*

(1965), retrata a vida dos indigentes nas ruas do chamado Skid Row, no Lower East Side de Nova Iorque; o americano Frank Gillette gravou um documentário de 5 horas, em 1968, sobre hippies reunidos em St. Mark's Place, em Nova Iorque.

Naquele período a mistura de linguagens já se faz presente, na opinião de Rush (2006, p.30) “[...] a fertilização mútua entre teatro, dança, filme, vídeo e arte visual foi essencial para o nascimento da arte performática”. No que tange à relação entre corpo e vídeo, Machado (2003, p.19) considera que a grande parte dos trabalhos dos primeiros realizadores de vídeo “[...] consistia basicamente no registro do gesto performático do artista. Dessa forma, consolida-se o dispositivo mais básico do vídeo: o confronto da câmera com o corpo do artista”.



Figura 79 - Frame de *Bum*, Les Levine, vídeo, 48 min, P&B, som. EUA, 1965.

O vídeo documentário seguiu um caminho diferente em termos de linguagem e radical em relação ao formato televisual. Os coletivos de vídeo também surgiram rapidamente

nos Estados Unidos, liderados por grupos como *Videofreex*, *Raindance Corporation*, *Paper Tiger Television*, em Nova Iorque, e, *Art Farm*, em São Francisco. Influenciados por uma linguagem visual direta e realista, de cineastas americanos e franceses do *cinéma vérité*, logo foram absorvidos pelas estações convencionais para cobertura de notícias do dia a dia.

Naquela época, havia uma ideia utópica sobre as possibilidades que a tecnologia de vídeo traria para a produção audiovisual. Era acessível e democrática. Poderia documentar o que estava acontecendo e espalhar as imagens rapidamente. As pessoas pensaram que isso mudaria o mundo, já que o vídeo chegou num cenário de agitação política e social nos EUA, e as redes comerciais transmitiam uma seleção prescrita de conteúdo.



Figura 80 - David Cort filmando *Mayday* em tempo real, EUA, 1969.
Foto: Videofreex.

Em 1967, a Sony lança seu *Portapack*, a primeira câmera realmente portátil e com uso menos complicado. Seu filme permitia até 20 minutos de gravação com som que podia ser reproduzida em um aparelho de vídeo portátil.



1965 - Primeiro vídeo colorido DOMÉSTICO

O Sony transistorizado CV-2000. Apesar da Ampex haver lançado um gravador de vídeo colorido 7 anos antes, o modelo da Sony foi o primeiro direcionado ao mercado consumidor - CV significa "Consumer Video" - vídeo para consumidor. O gravador da Sony pesava 32 quilos e continha um monitor embutido mostrando a imagem colorida.



1967 - VTR PORTÁTIL

Em 1967 a Sony apresentou o DV-2400, primeiro equipamento portátil de Video Tape.

Figuras 81 e 82 - Primeiro vídeo portátil
e primeira câmera Sony portapack.

Os primeiros a utilizarem o vídeo enquanto recurso de produção de arte foram os integrantes do *Fluxus*, movimento artístico de caráter anárquico, conceitualista, Neo-dadá, integrado por artistas de várias nacionalidades, por abordar os diversos segmentos de expressão artística e pelo interesse na experimentação e utilização do aparato tecnológico em artes. Os pioneiros foram o alemão Wolf Vostell e o coreano Nam June Paik, que se destacaram pela maneira inovadora de intervir na imagem eletrônica. Paik iniciou seus trabalhos em 1963, com a *Exposition of Music – Eletronic Television* (1963) na Galeria Parnass, em Wuppertal. Nesta exposição, ele combinou doze aparelhos de televisão junto a variados objetos e modificou as imagens eletrônicas transmitidas através de intervenções técnicas, como por exemplo, ligar a um dos televisores um gravador com a função de introduzir música ao cenário e influenciar na imagem com impulsos eletrônicos da gravação.



Figuras 83, 84, 85, 86, 87, 88, 89, 90 e 91 –Instalação *Exposition of Music – Electronic Television*, Nam June Paik, Alemanha, 1963.

O princípio da videoarte é um período instituído como anti-televisivo, que provocou mudanças no tratamento da imagem, no meio em que ela consiste e na forma como é tratado o espectador, além de ser uma fase de forte crítica social (MACHADO, 2007). Para Paik, Bruce Nauman e John Baldessari, a espontaneidade e a instantaneidade do vídeo foram cruciais para atraí-los. A primeira obra a ser considerada videoarte, entretanto, surgiu em 1965, em Nova Iorque, e leva o nome de *Café Gogo: uma filmagem do Papa Paulo VI* (1965), com Paik usando o vídeo portátil (MARTIN, 2006).

O vídeo registrava e revelava em tempo instantâneo, proporcionando uma sensação de intimidade, geralmente imperceptível no filme. Vito Acconci e Bruce Nauman, em suas gravações (tanto em situações ensaiadas de Acconci, quanto em performances inusitadas de Nauman), viravam a câmera para si mesmos, conferindo ao vídeo um gesto artístico de forte impacto,

agregado ao corpo do videoartista. Esse impacto poderia ser comparado às produções dadaístas, em que os artistas produziam a partir de seu anarquismo instintivo.

Entre os primeiros videoartistas que exploram a identidade espacial e pessoal por meio da performance em vídeo está Peter Campus que, inicialmente, trabalhou com vídeo interativo e de canal único, no início dos anos 1970, e, mantém uma extensa produção de vídeo digital e fotográfico até os dias atuais. Campus é um artista fundamental para os cânones da linguagem videográfica mundial. Sua carreira pioneira engloba uma ampla variedade de mídias, incluindo videoarte, fotografia e vídeo digital.

Em *Three Transitions* (1973), um clássico da videoarte, ele usa o vídeo como metáfora para uma penetração no eu externo e interno, criando fusões de imagens nas quais aparece esfaqueando-se nas costas, apagando a superfície de seu rosto ou escalando as próprias costas quebradas. A obra que conta com três vídeos, é bem elucidativa a esse respeito. Na primeira transição, ele usa uma folha de papel e duas câmeras para criar a ilusão de que ele está se apunhalando nas costas e, então, fundindo uma imagem a outra, um Campus entra em sua própria imagem, enquanto o outro sai. A segunda apresenta a imagem do rosto do artista, que ao ser limpo com a mão, ele apaga a superfície e revela outra imagem de seu rosto por baixo, que vai sendo coberto progressivamente por outra imagem de seu rosto em posição ligeiramente diferente. Utilizando o recurso da *chroma key*, à medida em que Campus vai pintando sua pele com a tinta, aparece este outro rosto, fazendo com que o segundo rosto cubra o primeiro.

Campus parece querer destruir a imagem, num processo de desconstrução surreal da imagem eletrônica. Perde-se então o sentido hierárquico da profundidade, o que está fora e o que está dentro se confundem. Na última, incendeia uma imagem de seu rosto, de modo que ele arde até que não haja nada além de

escuridão. Para Campus, a questão do *self* é importante, pois o artista tenta expor as ilusões que o artista criou.

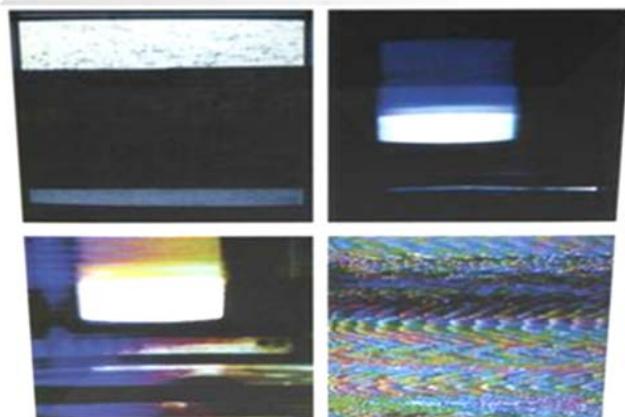


Figuras 92, 93, 94, 95, 96 e 97 - Frames videoarte
Three Transitions, Peter Campus, EUA, 1973.

Bill Viola é um exemplo desses novos videoartistas que deram ao vídeo uma inquestionável dimensão artística. Em depoimento, em 1992, quando participou do Festival Videobrasil, em São Paulo, disse que usava o vídeo porque vivia na segunda metade do século XX e o “medium” vídeo (ou televisão) é nitidamente a forma mais relevante de arte visual na vida contemporânea. Formado em 1973 pela Universidade de Syracuse, Viola trabalhou nessa mesma cidade como técnico em vídeo no Museu Everson, que abriu suas portas para a videoarte. Ele é um dos pioneiros dessa forma artística,

segundo de perto Fluxus, Nam June Paik, Vito Acconci, Bruce Nauman, Peter Campus e Frank Gillette.

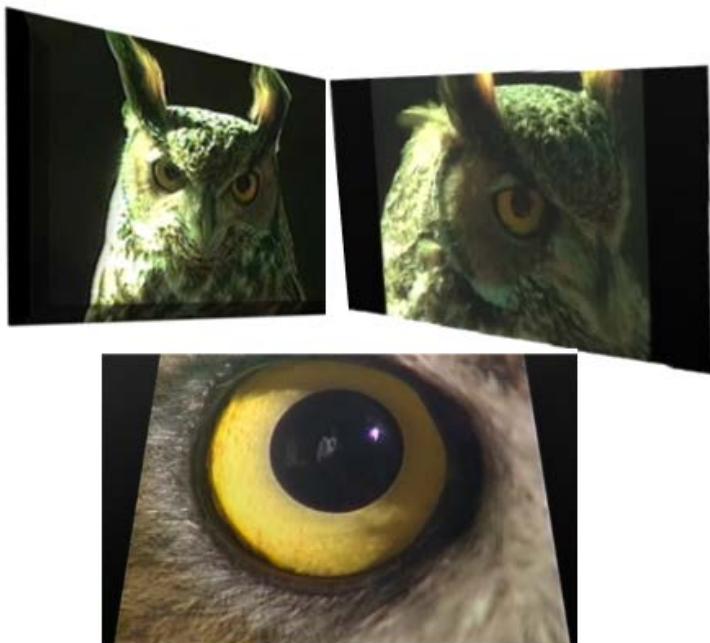
Viola começou suas experimentações em videoarte nos anos 1970, fazendo uma brincadeira com a eletrônica de um gravador de videotape em seu vídeo *Information* (1973). A partir de um erro técnico, um sinal de auto interrupção, Viola cria uma sequência de imagens controladas externamente. Posteriormente, em seus trabalhos, o tempo é o componente principal, e o vídeo tornou-se um meio para Viola dar um novo sentido para a relação entre corpo, arte e tecnologia.



Figuras 98, 99, 100 e 101 - Frames videoarte *Information*, Bill Viola, EUA, 1973.

Para ele, a verdadeira investigação é sobre a vida e o existir; o meio é apenas um instrumento nessa investigação. A noção de que a câmera é uma espécie de olho por procuração, uma metáfora para a visão, não basta. Ela só imita grosseiramente a mecânica do olho e, com certeza, sem a visão estereoscópica humana integrada ao cérebro. Em ação, a câmera se parece mais com o que chamamos consciência.

No vídeo *I Do Not Know What It Is I Am Like* (1986), no qual o reflexo do artista, captado no olho de uma coruja, mostra como o eu e não eu, estão no centro da criação de Viola desempenhando um papel fundamental em sua obra. Viola seleciona apenas o olho direito do pássaro e amplia a pupila negra cercada por uma íris amarela. Em seguida, distinguimos a imagem do cinegrafista: ele está ao lado do tripé da câmera. O corpo de Viola mergulha em seu próprio reflexo. Os olhares dele e do pássaro não se encontram, são parados, não questionam, não se mexem. Como uma busca de transcendência e autoconhecimento através de uma representação simbólica da consciência animal e espiritual, o vídeo é altamente alegórico quando inclui a autoimagem de Viola refletida no olho da coruja.



Figuras 102, 103 e 104 - Frames videoarte
I Do Not Know What It Is I Am Like,
Bill Viola, EUA, 1986.

O começo do vídeo no Brasil

O prenúncio do vídeo no Brasil está diretamente ligado às novas práticas artísticas, como a performance, a instalação, e ao uso de filmes em Super-8 ou 16mm – como no caso de *Cosmococa Programa em Andamento - Quasi-Cinema CC1 Trashiscapes* (1973), uma instalação participativa de slides, sons e objetos que Hélio Oiticica (1937-1980) realizou junto com o cineasta Neville D'Almeida –, e da fotografia como documentação dessas práticas, que surgiram no Brasil a partir de meados da década de 1960 e chegaram ao seu auge no início da década de 1970, impulsionada pelo experimentalismo do Cinema Novo.

Na instalação *Cosmococa* (1973), Hélio Oiticica montou um ambiente escuro, com dois projetores de slides, músicas do disco *War Heroes* (1972), álbum póstumo do guitarrista e cantor norte-americano Jimi Hendrix e redes para o público deitar durante a projeção. A sequência de 5 slides em que o rosto de Hendrix na capa do disco aparece redesenhado com linhas de cocaína. Oiticica fez 8 *Cosmococas*, 5 com Neville, 2 com Marylin Monroe e Luís Buñuel.



Figuras 105 e 106 - Instalação *Cosmococa*,
Hélio Oiticica e Neville D'Almeida, Brasil, 1973.

Oiticica realiza, durante sua estadia em Nova Iorque, *Agripina é Roma Manhattan* (1972), curta-metragem no formato Super-8, com a personagem Agripina transitando conjuntamente com outros personagens numa imponente arquitetura de Manhattan, como se fosse uma Roma neoclássica, vestida de vermelho.

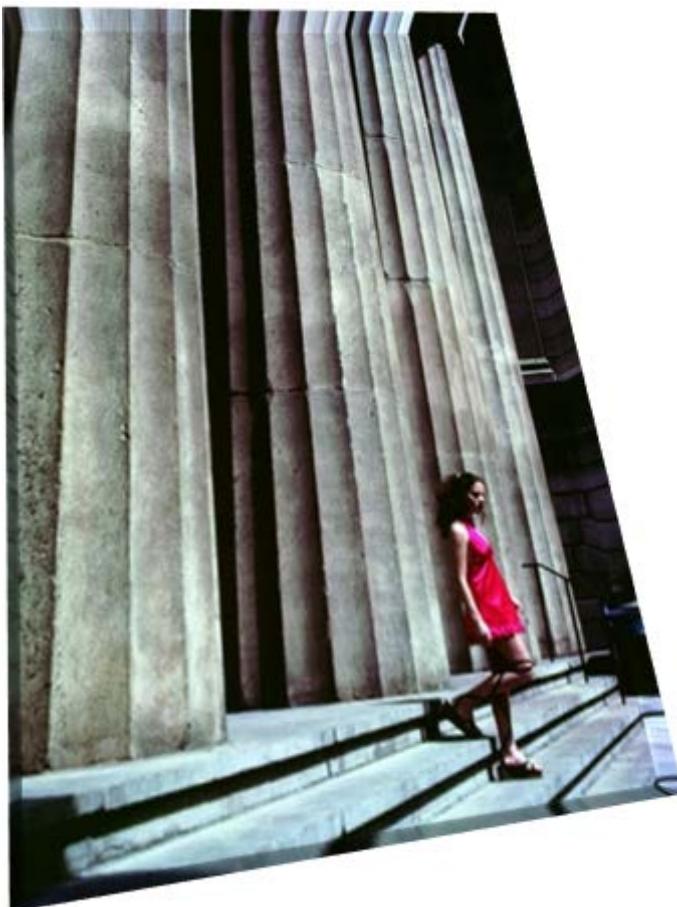


Figura 107 – Cena do curta/Super-8 *Agrippina é Roma Manhattan*, Hélio Oiticica, EUA, 1972.

Ainda nos anos 1970, as experiências de vídeo no Brasil intensificaram o processo iniciado pelos coletivos e videoartistas americanos nos anos 1960 de deslocamento da imagem-movimento para os territórios da arte.

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 dispositivos/ audiovisuais, o xerox, o off-set e o computador. É nesse momento também que encontramos os gestos pioneiros do vídeo no Brasil. (MELLO, 2007, p. 3).

A historiadora de arte Ana Magalhães, curadora do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, tendo atuado como coordenadora editorial da Fundação Bienal de São Paulo, entre 2001 e 2008, em entrevista ao site de notícias da Deutsche Welle, traça um panorama da videoarte no Brasil, desde o início até os dias atuais. Ela separa dois aspectos que ajudam a entender o surgimento da videoarte no Brasil. O primeiro se dá quando os artistas no Brasil começaram a se interessar pelo vídeo e pela TV, levando em consideração que já havia algumas experiências com vídeo por parte de alguns artistas brasileiros antes da década de 1970. Magalhães cita a autora Christine Mello, que em seu ensaio *El videoarte en Brasil y otras Experiencias Latino-americanas* (2006), menciona artistas como Wesley Duke Lee e Artur Barrio, que, já nos anos 1960, fizeram o uso do aparelho de televisão em instalações.

O pesquisador Eduardo Kac, em *Luz e Letra. Ensaios de Arte, Literatura e Comunicação* (2004), chega a propor que se considere as intervenções que o artista Flávio de Carvalho fez na TV brasileira, nos anos 1950, como as primeiras experiências com videoarte no Brasil. De acordo com Christine Mello, essas manifestações artísticas produzidas no Brasil no período dos anos 1970 no âmbito da arte conceitual não podem ser consideradas meros registros da ação performática.

Nessas manifestações, a câmera não meramente registra a ação, ela possui outra função nesses trabalhos. Na medida em que não existe a interatividade com o público, com a audiência, ou com o outro, a interatividade do corpo do artista é produzida no enfrentamento com a própria câmera de vídeo. Desse modo, tais tipos de manifestações são fruto do diálogo contaminado entre a linguagem do corpo e a linguagem do vídeo, gerando uma síntese, ou a chamada videoperformances. (MELLO, 2008, p. 144).

O segundo aspecto importante para Ana Magalhães é quando se instaura um debate em torno da videoarte e, como é narrado pela historiografia, a trajetória da videoarte no Brasil teria tido início em 1973 com a realização do vídeo *M3x3*, de Analivia Cordeiro. Além disso, esse debate é adensado, de acordo com a perspectiva sustentada nessa pesquisa, por três eventos importantes. O primeiro deles é a realização de uma sessão sobre comunicação na Bienal de São Paulo de 1973. Sob a direção do filósofo Vilém Flusser, essa sessão trouxe artistas importantes, como Wolf Vostell e outros. O segundo é o convite à participação do Brasil na grande mostra internacional de videoarte no Institute of Contemporary Arts de Philadelphia, em 1975. Este evento reuniu artistas do mundo inteiro, e, no caso do Brasil, permitiu, pela primeira vez, a produção de um conjunto de proposições em vídeo, que são entendidos até hoje como os pioneiros brasileiros. No mesmo

ano, a representação nacional norte-americana para a Bienal de São Paulo trouxe uma grande retrospectiva de videoarte norte-americana. *TV Garden* (1974), de Nam June Paik, é mostrada neste contexto. *TV Garden* estabeleceu um novo padrão para instalações de vídeo imersivas, e sua influência pode ser vista décadas depois em instalações ambientais do tamanho de uma sala, por artistas como Gary Hill e Bill Viola.

Magalhães faz referência ao protagonismo de Walter Zanini, diretor do MAC-USP (1963 a 1978), que passa a pensar o museu como espaço de trocas artísticas, pesquisa e experimentação. Ele impulsionou a videoarte brasileira quando fez a ponte com o Institute of Contemporary Arts de Philadelphia, nos Estados Unidos, para a organização da participação brasileira. Em 1977, criou um espaço de debate, workshops, produção e exposição de vídeo dentro do MAC-USP. Sobre o começo da videoarte no Brasil nos anos 1970, Arlindo Machado esclarece que artes plásticas se reconfiguraram em novas constituições plástico-sonoras. Entre 1974 e 1978, o vídeo teve um amplo espaço dentro das exposições do museu, num momento em que nenhuma outra instituição no país fazia isso.

Num certo sentido, é impossível compreender a primeira videoarte fora desse movimento de expansão das artes plásticas ou de reapropriação dos processos industriais, que já havia antes acumulado experiências no terreno do audiovisual (projeção de dispositivos) e do cinema de 16mm ou Super-8 (Antônio Dias, Barrio, Iole de Freitas, Lygia Pape, Rubens Gerchman, Agripino de Paula, Arthur Omar, Antônio Manuel e o próprio Oiticica). Na verdade, o vídeo foi uma tecnologia particularmente privilegiada nesse movimento, em decorrência do seu baixo custo de produção, de sua absoluta independência em relação a laboratórios de revelação e sonorização (que funcionavam como centros de vigilância da

produção na época da ditadura militar) e, sobretudo pelas características lábeis e anamórficas da imagem eletrônica, mais adequada a um tratamento plástico. De qualquer forma, o vídeo nasceu integrado ao projeto de expansão das artes plásticas, como um meio entre outros [...]. (MACHADO, 2007, p.17).

Anna Bella Geiger é uma das pioneiras da videoarte no Brasil, e integrou o grupo que, em meados dos anos 1970, realizou experimentações com uma Sony Portapack, a primeira câmera de vídeo portátil. Os vídeos da série *Passagens* (1974), que mostra a artista subindo escadarias no Rio de Janeiro, são considerados o marco inicial da videoarte brasileira. Em 1974, ano em que o vídeo começou a ser usado como meio de expressão estética no Brasil, Anna Bella teve a oportunidade, entre poucos artistas brasileiros, de ter acesso ao primeiro equipamento Portapack trazido dos Estados Unidos para o Brasil. “Em *Passagens* é como se eu produzisse uma escritura com meu próprio corpo, é como se caminhasse nas páginas de um caderno de anotações”, diz Anna Bella, que nos anos 1970 tinha uma produção intensa de desenhos, gravuras e livros de artista.



Figuras 108, 109, 110 e 111 - Frames da videoarte *Passagens*, Anna Bella Geiger, P&B, som, 09 min, Brasil, 1974.

A videoarte se insere nos experimentalismos e contestações artísticas dos anos 1970 em um Brasil em plena Ditadura Militar, e questionar os suportes tradicionais da arte (pintura, desenho, gravura, escultura) era uma das premissas principais desse período, bem como contestar o sistema da arte (instituições, financiamento, divulgação, crítica de arte).

O vídeo dos anos de 1980 representa, para Dubois (2004, p. 172), “[...] a era das confusões, o abandono de toda pesquisa formal ou conceitual. O equipamento de vídeo torna-se acessível, fácil de manusear e, é tecnicamente mais desenvolvido. Dubois (2004) aprofunda a dimensão atravessadora do vídeo.

“[...] qualquer abertura de filme, qualquer publicidade, qualquer telejornal usa e abusa cotidianamente das trucagens, incrustações, alusões, narrativas e outros

efeitos da Videoarte [...]. Nessa época, videoarte refletia amplamente a estética do *clip*, o qual trouxe consigo padrões visuais e sucessões rápidas de imagens que ultrapassavam o elemento narrativo do vídeo. Após um longo percurso, a trajetória do vídeo passa por uma série de viradas estéticas; primeiro a contraposição a televisão, depois a ênfase na instalação, no corpo, nos efeitos e trucagens para consumar-se em si mesmo; o fim dos anos de 1970 coincidiu com o fim da experimentação e das pesquisas conceituais, estruturais ou formais. Com o videoclipe, os anos de 1980, explica Dubois (2004, p. 138), “[...] são anos da inovação midiática e da reciclagem generalizada de imagens e sons, instauração de um universo tecnicamente elaborado, mas carente de verdadeiras pulsões, que se move na heterogeneidade”. (DUBOIS, 2004, p. 173).

Para Machado, o tipo de vídeo produzido e difundido fora da área televisual - que possibilitava naquele momento avançar na experimentação da linguagem eletrônica, estava, evidentemente, de forma intensa, nos movimentos de produção videográfica independente. E, é nesse contexto que, para ele, “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, p. 10).

Diversos grupos apareceram na esteira do vídeo independente. Entre eles o TVDO (TV Tudo), grupo ligado à vanguarda paulistana, no início dos anos 1980. Os videomakers Tadeu Jungle, Walter Silveira, Ney Marcondes, Paulo Priolli e Pedro Vieira formavam o grupo. O *Olhar Eletrônico*, formado por Marcelo Machado, Fernando Meirelles, Renato Barbieri, Paulo Morelli e Marcelo Tas, foi outro grupo que experimentou soluções arrojadas e jamais antes encontradas na televisão comercial.

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. (MELLO, 2007, p. 9).



Figuras 112 e 113 – Frames de *Non Plus Ultra*, Tadeu Jungle, vídeo, 31 min 46 segundos, cor, som, Brasil, 1985. Premiado no Festival Videobrasil como melhor vídeo experimental, 1985.

A produção tanto da TVDO quanto da *Olhar Eletrônico* questionava e fazia confundir as verdades e as mentiras das informações transmitidas pela grande mídia televisiva. Essa

forma de fazer vídeo era um dos elos estéticos que unia a grande maioria dos trabalhos produzidos pela chamada geração do vídeo independente.

Tentávamos superar o conflito da redundância inata da cultura de massa com novos conceitos de produção e montagem. Ali estava surgindo um VÍDEO NOVO. Non Plus Ultra deu continuidade ao verbo cortante da TVDO. Palavras, palavras. Em todas as línguas. Um vídeo que deixa claro o nosso modo de expressão, justapondo uma série de cenas produzidas, clonadas ou acontecidas que ganham significados diversos de acordo com a montagem. Em 1985, esse vídeo só foi realizado devido o apoio do grande videoartista Roberto Sandoval. (JUNGLE, 2007, p. 206).



Figuras 114 e 115 - Frame de *Bananas na Paulista*, Olhar Eletrônico, vídeo, 01 min, cor, som, Brasil, 1983. Frame *Varela na Serra Pelada*, Olhar Eletrônico, vídeo, cor, som, 15 min, Brasil, 1984.

Segundo o pesquisador Walter Zanini (1925-2013), grande incentivador da videoarte no Brasil, que durante sua gestão do Museu de Arte Contemporânea de São Paulo (MAC-USP) defendeu e promoveu o vídeo, o chamado vídeo independente é aquele:

Que se reconheceu desde logo nos grupos “TVDO”, com os videomakers Tadeu Jungle, Walter Silveira, recém-egressos da ECA-USP, e Pedro Vieira, e “Olhar Eletrônico”, com Fernando Meirelles, Marcelo Machado, Marcelo Tas, Renato Barbieri e Paulo Morelli, configuravam uma alteridade de princípios em relação aos seus antecessores, alguns dos quais prosseguiam ativos e ortodoxos, enquanto surgiam Otávio Donasci e Rafael França, valores novamente procedentes das escolas de arte. Foi o momento do aparecimento das produtoras de TV. (ZANINI, 1997, p. 241).

Foi durante os anos 1980 que, de fato, o vídeo eclodiu como um novo meio capaz de projetar mudanças no audiovisual brasileiro. As emissoras enxergaram na produção independente de vídeo novas possibilidades e caminhos foram abertos para que essa produção chegassem ao grande público. Isso também ocorreu com a produção videográfica em Vitória, que começou a ser exibida pela Televisão Educativa – TVE/ES.

Balão Mágico: o início do vídeo em Vitória/ES

Em plenos anos 1980, Vitória ainda insistia em ser alheia às inovações. Segundo o artista multimídia Nenna, no artigo *O destino após o cais* (2010), até o final da década de 1970, nas artes visuais, as linguagens predominantes na cidade de Vitória ainda eram, quando muito avançadas, ligadas diretamente ao modernismo. A década de 1980 foi o início dessa virada nas artes visuais capixabas. Em sintonia com o movimento mundial de retomada da pintura e na direção das novas tecnologias, jovens universitários e artistas capixabas iniciaram um produtivo processo, fazendo surgir uma possibilidade nova na produção artística.

Nos anos 80, com o estabelecimento dos paradigmas da pós-modernidade e o esvaziamento das posições políticas e estéticas que predominavam desde os anos 60, parecia surgir uma possibilidade nova no universo capixaba, com o retorno ostensivo de valorização da pintura como forma praticamente única de representação artística, naquele momento. E os donos de galeria praticamente substituindo os críticos na legitimação da importância das obras. (NENNA, 2010, p. 22).

Esses artistas, ainda na primeira metade daquela década, mais precisamente na pintura, abriram-se plenamente para o que estava acontecendo pelo mundo afora. Percebia-se que tanto os jovens universitários quanto os artistas, acompanhavam o que ocorria na arte mundial, tornando-se mais inovadores e liberando-se do ranço do provincianismo. Surgiu, assim, uma nova geração de artistas plásticos como, Lando, Hélio Coelho, Zupo, Nelma Guimarães, Simone Monteiro, Lincoln Guimarães e Antônio Aristides, e jovens realizadores com uma nova linguagem, a videográfica.

O ambiente universitário no início da década de 1980 era onde as possibilidades de novas experimentações na arte, no ensino e na pesquisa, poderiam ser viabilizadas. O curso de Comunicação da Universidade Federal do Espírito Santo – Ufes, se colocava como um dos espaços mais propícios para isso, e foi assim, que uma turma recém entrada na universidade iniciou um processo de questionamento na relação professor/aluno e nas formas didáticas de ensino, criando um movimento que, posteriormente, acabou sendo nominado de Balão Mágico, que foi uma resposta a um momento de grandes transformações movidas por uma rebeldia irônica, debochada e furiosa contra a caretice, contra uma universidade autoritária.

O grupo de alunos começou a ser chamado de Balão Mágico por outros estudantes, após a realização de um seminário de

comunicação, onde apresentaram um projeto propondo uma nova metodologia de ensino. Em 1983, uma nova turma de 40 estudantes entra para o curso de Comunicação. Logo no primeiro período, eles assistiam às aulas de Teoria da Comunicação I, ministrada pelo professor do Departamento de Ciências Sociais Domingos Freitas Filho, que também ministrava as disciplinas de Teoria II e III. A disciplina trazia teorias críticas da comunicação com uma linha de abordagem marxista. A turma começou a ter problemas com o professor devido à postura inflexível e unilateral na forma de ministrar e avaliar o conteúdo estudado. Uma parte da turma, com 17 alunos, apresentou como trabalho final da disciplina de Teoria da Comunicação II um projeto que não condizia com o modelo propostos pelo professor. O projeto apresentado em um seminário do curso questionava as metodologias de ensino das disciplinas, propondo a pesquisa como prática de transformação. O professor achou o projeto um absurdo, chamou os alunos de alienados, de geração mal-acostumada com a televisão, comparando os alunos com o grupo infantil de sucesso da época: o Balão Mágico.

Os estudantes não se intimidaram, e o movimento foi se replicando dentro de salas de aula de vários cursos, incitando o rompimento com práticas metodológicas ultrapassadas. Na época integrante da turma de alunos e hoje professor do curso de Comunicação da Ufes, Cleber Carminati lembra que “A gente via um processo de transição entre um regime autoritário e um regime democrático; a gente não era uma organização que tinha hierarquia, era uma autogestão, uma organização em cima de um projeto cultural”.

Após o professor reprovar os alunos que apresentaram o projeto alternativo ao da disciplina, se estabeleceu um clima de tensão entre os alunos e o professor. Com isso, o Departamento de Comunicação foi obrigado a abrir outra turma para que esse

grupo fizesse novamente a disciplina de Teoria da Comunicação II. Já com outro professor, os alunos resolveram fazer um vídeo como atividade didática da disciplina A proposta era fazer um vídeo documentário abordando como tema principal a relação professor/aluno e os programas defasados das disciplinas.

Era o ano de 1985. O Balão Mágico faz os primeiros registros de vídeo na Ufes com *Balão Mágico: Ligação total*. Essa primeira experiência só foi possível, graças a uma câmera VHS portapack (câmera de vídeo portátil), que ainda não era Camcorder, trazida dos Estados Unidos pelo pai de uma aluna da turma. Os registros mesclam entrevistas com cenas do cotidiano da Ufes, transformando-se numa espécie de diário da turma. Entre os registros, há a cobertura de um debate realizado na Ufes com o deputado estadual, Paulo Hartung e o deputado constituinte, Vitor Buaiz, que na época defendiam a realização de eleições diretas para reitor.



Figuras 116, 117, 118, 119, 120, 121, 122, 123, 124, 125, 126, 127, 128, 129 e
130 - Frames *Balão Mágico: Ligação Total*, vídeo experimental,
VHS, cor, som, 60 min, Vitória/ES, Brasil, 1985.

O movimento Balão Mágico foi ganhando proporções inesperadas. O movimento cresceu e encontrou ecos no Centro de Artes, e a pichação foi uma das formas anárquicas e radicais de expressão e contestação. A imprensa passou a registrar

as manifestações do Balão Mágico, e com isso a repercussão aumentou e tornou o movimento conhecido, principalmente, entre 1984 e 1986. O Balão ficou pop e o jornal A Gazeta, especialmente o Caderno Dois, trazia matérias quase que diárias sobre o grupo, escritas pelos jornalistas Amylton de Almeida, Aldi Corradi, Cícero Peixoto, Magda Carvalho e Sandra Aguiar.

Então a gente pensou em um trabalho para fazer dentro da Universidade, um projeto de pesquisa-ação e era um projeto de intervenção contra a caretice (rimos muito) o autoritarismo... Eu não me lembro dos detalhes...Mas era nesta linha... Ser revolucionário dentro da Universidade, usar a arte por expressão, o grafite em particular, que a gente fazia muito. Não é como o grafite é hoje, uma arte. Era quase pichação, “porque a gente não era artista” (em tom de ironia, imitando talvez o tom de voz dos críticos da época) então era pichação mesmo. A gente usava muito, nos muros todos. O spray era uma arma e a gente fez este projeto. (Trecho da entrevista de Cleber Carminati), (BRITO, 2013, p. 183).



Figuras 131, 132, 133, 134, 135, 136, 137, 138 e 139 - Intervenção do Balão Mágico, exigindo eleições diretas para reitor da Ufes; pichações no Centro de Artes e no de Estudos Gerais; e enterro simbólico do reitor José Antônio Saadi Abi-Zaid, Vitória/ES, Brasil, 1984.

O movimento Dadaísta e a Pop Art eram referências artísticas, assim como o Neo expressionismo Alemão que dominou o movimento de retomada da pintura nos anos 1980. As manifestações com performances começaram a gerar polêmica e passaram a adotar um visual que fugia aos padrões, com roupas pichadas e rasgadas.

[...]. É possível apontar que o Balão Mágico foi um espaço para o exercício de resistência à modelização homogeneizante imposta pelo Capitalismo Mundial Integrado. Através das pichações, produções de vídeo, dança, teatro, performances e outras intervenções nas instituições da universidade e na cidade de Vitória, o grupo usa ironia como arma de subversão para afirmar outro modo de existência que bifurcava da serialização capitalística. O processo de aprendizagem, que também é processo de produção de subjetividade, constitui-se então em reinvenção de si e de mundo para os sujeitos que participaram do movimento. (BRITO, 2013).

Revolução molecular, resistência, micropolítica, movimento, talvez tenha vindo daí a vontade de inventar.

80 ainda era ditadura. E os espaços de resistência, de discussão eram ligados à universidade. O movimento estudantil estava se reconstruindo, tinha a briga pelo retorno da UNE, o congresso da UNE. Então era nos espaços do movimento estudantil que a sociedade civil se organizava, discutia, tinha um pouco mais de liberdade. Quer dizer, menos repressão. Mais liberdade não, menos repressão. (Trecho da entrevista de Cleber Carminati), (BRITO, p. 16, 2013).



Figura 140 - Performance do movimento Balão Mágico no Centro de Artes, Vitória/ES, Brasil, 1985.

Um protesto que chamou a atenção na Universidade, inclusive da imprensa, foi o dia em que os alunos de Comunicação marcharam em direção à Reitoria para reivindicar novas máquinas de escrever e câmeras de vídeo. O protesto foi exitoso, pois, junto com as novas máquinas de escrever adquiridas, veio um videocassete e uma câmera camcorder Betamax. Assim, estava dada a base para o início da produção videográfica na Ufes. Essa câmera foi a que gravou, posteriormente, a performance da pichação na Usina.

Os estudantes de Comunicação que faziam parte do movimento do Balão Mágico e cursavam a disciplina de Televisão, rapidamente começaram a utilizar a câmera e produzir vídeos de registros do que acontecia na Universidade, e depois foram aparecendo os primeiros vídeos documentários, de ficção e experimentais. O modo de produção e a precariedade de imagens dos primeiros registros eram muito similares às práticas de produção de vídeo dos coletivos dos anos 1960 nos EUA. Cleber Carminati descreve o momento como de

um verdadeiro encantamento com as possibilidades que o vídeo permitia, mesmo com as dificuldades decorrentes da precariedade tecnológica.

Rapidamente a beta se transformou numa espécie de dispositivo de captura da realidade. Com a mobilidade e a facilidade de manuseio que essa câmera trazia buscávamos registrar tudo ao nosso redor. E exibíamos tudo a todos". [...] foi a tecnologia eletrônica do vídeo que nos permitiu ingressar efetivamente no universo audiovisual dos bens simbólicos e estabelecer um modo de produção que alguns vão chamar de independente, outros de alternativo, outros ainda de amador. Prefiro imaginar uma filosofia mais próxima do movimento punk que explodiu no final dos anos 70 e início dos 80, o *do you it yourself*. (CARMINATI, 2007, p. 109).



Figuras 141 e 142 - Matéria *Faltam máquinas e professores na Universidade*, sobre a manifestação com as máquinas de datilografia, na Reitoria, publicada no jornal A Gazeta, 1986, e câmera camcorder Betamax similar a adquirida pelo departamento de Comunicação, após o protesto.

A videoartista capixaba Sáskaia Sá, que participou ativamente do primeiro ciclo videográfico dos anos 1980, fala sobre a atuação do movimento Balão Mágico no *Catálogo de Filmes: 81 anos*

de cinema no Espírito Santo (2007), publicação da Associação Brasileira de Documentaristas e Curtas Metragistas do Espírito Santo -ABD&C/ES.

[...]. E para tanto existiu o movimento cinematográfico político-existencial no desbunde dos pesados anos sessenta e setenta na então aprazível província capixaba. E para isso existiu também o Balão Mágico, lançando uma verdadeira bomba de caos videográfico na Universidade modorrenta dos anos oitenta, preenchendo a lacuna das produções cinematográficas em película com as cores e sons da então nascente pós-modernidade capixaba. (SA, 2007, p. 7 - 8).

Naquele momento de abertura pós-ditadura, o desejo era o de novas experiências, pois, a opressão e repressão da Ditadura Militar ainda estavam muito presentes na vida cotidiana das pessoas, na Ufes e também em Vitória.

E na vida cultural de Vitória foi um movimento de antes e depois. Foi um movimento que redefiniu um monte de coisas, porque havia exposições, havia lançamentos de.... Na época a gente retomou toda a produção de audiovisual do estado, que estava parada, com vídeo. Quando a gente retoma com vídeo na década de 80, a produção de áudio visual do estado estava parada desde a década de 60 para 70. Nós retomamos na década de 80 a produção com vídeo como referência, não película que era muito caro, mas voltamos a produzir longa-metragem. Fizemos um monte de coisas: *Refluxo*, *Fuga de Canaã*, *Diga Adeus a Lorna Love*.... Foram vários filmes de longa-metragem feitos em vídeo. Muita coisa, muita coisa mesmo. (ZANON *apud* BRITO, 2013, p. 80)

Paralelo ao que ocorria na Ufes, um movimento intenso acontecia nas artes visuais, inclusive com a abertura de galerias importantes. A Itaú Galeria trouxe artistas nacionais,

que conjuntamente com artistas locais provocou um saudável contraponto do que ocorria em outros estados com o que acontecia aqui. A Galeria Homero Massena, que já era uma referência estabelecida, começou a se abrir para essa nova produção artística, realizando exposições como, por exemplo, *Pinturas e o que pintar* (1985), uma parceria entre o artista Nenna e o movimento Balão Mágico, na qual a galeria foi toda grafitada, algo que nunca havia ocorrido antes em uma galeria de Vitória. A galeria Usina trouxe nomes importantes da geração 80 para expor em Vitória, tais como Jorge Guinle, Leonílson, Daniel Senise e artistas locais, como César Cola e Hilal Sami Hilal.

Na galeria Usina ocorreu uma conturbada performance na noite de abertura da exposição do artista carioca Jorginho Guinle. No dia anterior à abertura, Guinle havia feito uma palestra na Ufes e ao conhecer alguns integrantes do Balão Mágico, convidou-os para a abertura de sua exposição. Na tarde do dia da abertura da exposição, o artista ofereceu um workshop na galeria e vários integrantes do movimento do Balão Mágico foram participar. Na hora do vernissage alguns membros do Balão Mágico decidem fazer uma intervenção na exposição de Guinle, o que geraria uma grande confusão, quando Sáskia Sá sacou um spray e começou a fazer uma pichação ao lado de uma das telas do artista, que assistiu toda à movimentação. O dono da galeria, Márcio Espíndula, interrompeu abruptamente a performance e expulsou todos os estudantes da galeria. O que o dono da galeria não sabia é que a performance foi combinada com o artista, que foi completamente receptivo à ideia de se fazer algo diferente no evento de abertura da exposição, se contrapondo ao tradicional e enfadonho vernissage.



Figura 143 - O artista plástico Jorginho Guinle (centro), em encontro com os estudantes de Comunicação e Artes na galeria Usina, Vitória/ES, 1986. Na foto, da esquerda para a direita, sentados: Norton Dantas, Ernandes Zanon, Sueli Carvalho, Paulo Socó, Cleber Carminati e outros.

A repercussão foi imediata e provocou polêmica sobre o ato de pichar um espaço privado e possíveis danos causados à obra mais cara da exposição. O depoimento de José Antônio Challoub, que participou do evento, se diferencia da versão do dono da galeria.

Nós fomos lá com o objetivo de gravar uma entrevista e de filmar o Jorge Guinle (usando equipamento do Curso de Comunicação da Ufes). Em determinado momento, a Sáska pegou uma lata de spray e chegou perto de uma parede com o objetivo de grafitar. De repente, o Márcio pulou em cima dela, usando de muita violência, quase quebrando o braço dela e jogando no chão. Uma coisa absurda. Depois começou a gritar que a galeria era dele (...) Em seguida apareceram quatro pessoas, que pareciam mais uns leões de chácara; seguraram a bolsa de Archimino e disseram para ele pegar no outro dia na Polícia. Quem pode dizer isso a não ser um policial? Chegaram ainda a pegar uma máquina fotográfica que estava com Mauro Paste (jornalista recém-formado pela

Ufes) e só devolveram depois que a Sandrinha começou a gritar que tinha havido um roubo e de uma forma grosseira, jogando o objeto sobre ela. (CHALLLOUB *apud* BRITO, 2013, p. 179-180).

Dono da Usina impede pichação

Tinoco dos Anjos

A abertura da exposição de Jorge Guinle Filho na galeria de arte Usina, quarta-feira à noite, foi perturbada pela tentativa de uma integrante do grupo de universitários denominado "Balão Mágico" de realizar uma pichação na parede. O proprietário da galeria, Mário Espíndula, evitou que a manifestação tivesse início, arrancando o spray das mãos da estudante.

O episódio, acompanhado à distância por Jorge Guinle, não trouxe prejuízos materiais, mas provocou apenas uma interminável discussão entre Márcio Espíndula e alguns participantes do Balão Mágico, representado no vernissage por cerca de 15 pessoas.

O mais caro

Estudante acha que pode
pichar galeria de arte

Um dos integrantes do "Balão Mágico", José Chaloub Júnior, ouvido ontem também por telefone, acusou Márcio Espíndula de "falta de educação artística" e de ter uma visão cultural equivocada.

"Formação cultural não é ter nome e dinheiro, como é o caso de... Uma galeria de arte não tem dono. Ela representa muito mais para a arte do que uma mera visão de proprietário. Se ele tem essa visão

1000 YEARS OF CHINESE CALLIGRAPHY

especialmente para que o artista pudesse mostrar e conversar sobre seus trabalhos com os estudantes universitários. Normalmente, a galeria não é aberta nos dois dias anteriores à abertura de qualquer exposição".

nua Márcio — estava correndo tudo bem, eu já havia visto na galeria pessoas que imaginei serem do Balão Mágico, pois eu não as conheço muito bem. Comportavam-se como todo mundo, tomando seu vinho e apreciando os quadros. De repente observei uma menina balançando um spray. Percebi que ela pretendia

卷之三

fazer uma pichação, corri e tomei o objeto da mão dela, com certa rispidez. O máximo que conseguiu foi fazer um risco vermelho na parede de uma quinze centímetros, a lado do quadro mais caro da exposição: Cr\$ 70 mil".

píndula, logo em seguida, começou o tumulto. O pessoal do Balaio correu para cima dele, exigindo o direito à picheação. Amigos e convidados de Espindula ofereceram sua solidariedade, sugerindo chamar a Polícia e até partir para a agressão física. Márcio afirma que evitou tudo isso e procurou resolver a situação

卷之三

"O pessoal do Balão queria me convencer de que eles tinham o direito de fazer um trabalho na parede, que a galeria era um espaço de

arte e que eles também faziam arte. Eu não concordei, evidentemente, pois a galeria é uma casa privada e quem manda no espaço é o proprietário. Disse que era para eles fazerem pichações lá na universidade, não na minha casa", relata Márcio. Diante da falta de entendimento, agravada por argumentos tipo "a socura não tem limite", da parte

ocurra não tem limite", da parte do Balão, segundo conta o proprietário da loja, que é o seu filho, foi

A idiota "Turma do Balão Mágico" resolveu fazer uma performance durante a inauguração da exposição de Jorge Guinle Filho, na Galeria Usina, na noite de quarta-feira passada.

Indignados com a ameaça à obra do ex-positór — os balonistas queriam pichar as paredes da galeria — alguns convidados promoveram uma contra-performance. A iniciativa incluiu *reichianos* tabefes e *lacanianos* gritos contra a pobreza intelectual da

Finalmente, as pessoas de bom senso reagiram à mediocridade balonista, mesmo que tivesse sido a tapa.

E os balonistas aprenderam uma lição. Fora do estéril, e sintomaticamente verde campus da Ufes, a reação contra o vandalismo pseudo-intelectual pode ser pau, pedra e o fim do caminho.

Ufes). Em determinado momento, a Saska pegou uma lata de spray e chegou perto de uma parede com o objetivo de grafitar. De repente, o Márcio pulou em cima dela, usando de muita violência, quebrou o braço da Saska e jogando-a no chão com Mauro Pasa (jornalista recém-formado pela Ufes) e só desvolveram depois que a Sandrinha começou a gritar que tinha havido um roubo e de uma forma grosseira, jogando o objeto sobre ela", conclui José Challenb.

Figuras 144, 145 e 146 - Matéria *Dono da Usina impede pichação*, publicada no Caderno 2, jornal A Gazeta, sobre a pichação na abertura da exposição de Jorginho Guinle, na galeria Usina, Vitória/ES, 1986. Na foto em destaque, Sáskaia Sá, José Antônio Chalhoub, Márcio Espíndula (e outros). Nota *Balão furado*, publicada na coluna Victor Hugo, jornal A Gazeta, 1986.

A performance gerou um estrondoso debate, já que os membros do Balão Mágico alegavam que eles tinham direito de realizar o trabalho na parede, visto que a galeria abrigava arte e o que eles faziam era arte também. No entanto, o dono da galeria, Márcio Espíndula, alegou que o espaço se configurava em uma casa privada e quem mandaria ali era o proprietário.

O pessoal do Balão queria me convencer de que eles tinham o direito de fazer um trabalho na parede, que a galeria era um espaço de arte e que eles também

faziam arte. Eu não concordei, evidentemente, pois a galeria é uma casa privada e quem manda no espaço é o proprietário. (BRITO, p. 179, 2013).

Toda registrada para ser exibida, posteriormente, como um vídeo ação propondo uma discussão entre as fronteiras do legal e do ilegal. Mais do que uma pichação no espaço da galeria, a performance questionava sobre quais espaços a arte pode ocupar e que tipo de arte ocupam esses espaços.

Processo e experimentações entre cinema e vídeo em *Lugar de Toda Pobreza*, *Refluxo* e *Diga adeus a Lorna Love*

Neste subcapítulo procuro traçar um caminho de reflexões sobre experiências envolvendo realizadores de Vitória, que utilizaram o vídeo para a produção de imagens tendo o cinema como uma referência de linguagem audiovisual. A relação entre cinema e vídeo se deu como uma nova forma de olhar a produção de som e imagem, a partir do acesso a novos sistemas de tecnologia audiovisual. Relatarei duas experiências: o documentário *Lugar de Toda Pobreza* (1983), feito para a televisão pelo jornalista e crítico de cinema do jornal A Gazeta Amylton de Almeida (1946-1995), e dos dois primeiros vídeos ficção *Refluxo* (1986) e *Diga adeus a Lorna Love* (1988), ambos dirigidos pelo cineasta Sérgio Medeiros.

O atravessamento de linguagens me serve aqui como parâmetro para uma análise de cruzamento entre vídeo e cinema, possibilitando fazer experimentações com imagens captadas em certas circunstâncias técnicas e atravessadas, portanto por contextos específicos, e por isso sempre algo em construção.

Em *Lugar de Toda Pobreza*, Amylton de Almeida optou claramente por uma linguagem cinematográfica realista,

complementada por uma trilha sonora forte, para desnudar um lugar escondido repleto de miséria por todos os lados. As imagens são fortes, impuras e reveladoras. No bairro São Pedro, localizado na região noroeste de Vitória, a prefeitura de Vitória depositava toneladas de lixo doméstico e hospitalar. Transportado por caminhões, esse lixo era despejado no meio de uma população formada por migrantes de municípios capixabas e de estados vizinhos, que fugindo de situação de pobreza extrema e em busca de emprego, catavam esse lixo para sobreviver, além de servir de mão de obra operária para trabalhar nos grandes projetos industriais e na construção civil, que davam uma nova dinâmica na economia do estado. Assim, *Lugar de Toda Pobreza* mostrava a relação dos moradores do bairro de São Pedro com o lixão a céu aberto.

A facilidade de gravação com as câmeras de TV mais modernas e leves, além de facilitar o armazenamento do material gravado em uma fita magnética permitia que se assistisse ao material logo após sua gravação, possibilitando a gravação de muitas horas de material bruto, no qual a equipe pôde vivenciar a rotina da comunidade e absorver o impacto e a crueza que aquela realidade impunha, transpondo tudo isso para as imagens captadas. A linguagem do documentário remete ao *Cinéma Vérité* (cinema da verdade), movimento cinematográfico francês da década de 1960 que mostrava pessoas em situações cotidianas com diálogo autêntico e naturalidade de ação. Almeida, utilizou a técnica usual de gravar sons e imagens juntos, porém, depois de selecionar o material de captação, e adicionou uma poderosa trilha musical com efeito impactante.

O que se torna interessante no documentário, é como Almeida utiliza os códigos do cinema para imprimir força e dramaticidade às imagens, e os transpõe livremente para a linguagem videográfica para dar o tom de indignação que pretendia com a realização do documentário.

A orquestra e os tiros de canhão da “Abertura 1812”, de Tchaikovsky, ecoam, com toda pompa. Contudo, em lugar dos usuais fogos de artifício e das comemorações de vitória, as imagens que se sucedem são devastadoras: centenas de pessoas, a maioria mulheres e crianças, avançam sobre o lixo descarregado pelos caminhões, disputando espaço com os urubus. Recolhe-se de tudo, em meio aos detritos, à carniça e ao lixo hospitalar. Alguns, mais afoitos, sobem em cima dos veículos ainda em movimento, na esperança de conseguir algo em estado menos degradado. Mãos de crianças em idade pré-escolar avançam em meio aos dejetos e recolhem frutas ou potes já abertos de iogurte, degustados sem maiores cerimônias no meio de todo mundo, enquanto caminham indiferentes à presença da câmera. Ao final, um plano geral revela centenas de palafitas erguidas em meio ao mangue, muitas delas acessíveis apenas por frágeis pinguelas. A legenda finalmente anuncia onde estamos: “Bairro São Pedro – Vitória, ES, 1983”. (VIEIRA JR, 2015, p. 70).

A exibição de *Lugar de toda pobreza* provocou impacto e comoção junto à opinião pública capixaba quando foi exibido no antigo Cineclube Claudio Bueno Rocha³ na Ufes, e também quando foi exibido pela TV Gazeta, na grade de programação regional de emissoras afiliadas da Rede Globo.

Lugar de toda pobreza, além de aproveitar bem as especificidades do meio televisivo, também traz em si as marcas do fazer videográfico, que seria o modo de produção de imagens predominante no Espírito Santo durante boa parte dos anos 1980, seja no campo do documentário, da ficção ou da nascente videoarte. Destaco

³ O Cineclube Claudio Bueno Rocha, foi fundado por estudantes da Ufes, em 1974, em uma sala do prédio Cemuni VI. A criação do cineclube impulsionou o movimento cineclubista no Espírito Santo, no final dos anos 1970. Em 1992, após uma reforma e aquisição de novos equipamentos, é reaberto como Metrópolis Cineclube. Em 1994, é reinaugurado com capacidade para 240 lugares, no Centro de Vivências, do campus de Goiabeiras.

aqui: a mobilidade das câmeras de vídeo, permitindo se filmar em qualquer lugar, seja no formato U-Matic profissional das emissoras de TV da época, ou nos formatos caseiros Betamax e VHS, largamente utilizados pelos produtores independentes; a possibilidade de se assistir ao material logo após sua gravação, sem ter que recorrer aos procedimentos laboratoriais de revelação de filmes; o baixo custo de produção e a liberdade para se filmar mais imagens. O vídeo de Amylton, por exemplo, contou com dez horas de material bruto, o que dá uma proporção, entre as imagens captadas e as editadas, em torno de 10 para 1 – bem maior que nos filmes feitos em película 16 mm ou 35 mm, que variavam geralmente entre 2 e 3 para 1. Além disso, foram necessários seis meses de trabalho, no qual a equipe pôde imergir no cotidiano daquela comunidade. (VIEIRA JR, 2015, p. 70 - 71).



Figuras 147, 148, 149, 150, 151, 152 e 153 - Frames do documentário *Lugar de Toda Pobreza*, Amylton de Almeida, vídeo, cor, 58 min, Vitória/ES, Brasil, 1983.

Ao promover uma hibridação, compreendendo aqui o termo hibridação como resultante de um processo criativo que

é perfeitamente adequado nesse contexto da relação cinema-vídeo, Almeida acaba subvertendo a linguagem televisual padrão de documentário produzido para televisão, com o uso de planos e movimentos de câmera característicos da linguagem cinematográfica. Para fazer movimentações com a câmera, ele utiliza um caminhão guindaste de manutenção de rede de energia como *grua*⁴ e um trator para fazer *travelling*⁵. A presença do cinema é tão intensa que o making off do documentário foi filmado em Super-8, por Carlos Henrique Gobbi, que junto com Almeida assina o roteiro, e também é assistente de direção.



Figuras 154, 155, 156, 157, 158, 159 e 160 - *Making of* do documentário *Lugar de Toda Pobreza*, Carlos Henrique Gobbi, Super-8, P&B, 6 min, Vitória/ES, 1983. Cenas da equipe no processo de captação de imagens com caminhão grua, um trator e panorâmica do bairro São Pedro.

⁴ Grua consiste em um sistema de guindaste onde a câmera é instalada em uma extremidade e na outra extremidade é inserido pesos que servem para equilibrar a câmera, criando-se um sistema de gangorra. A câmera, ao ficar montada numa grua, permite, por exemplo, passar de um plano geral a um plano detalhe. Fonte: <http://www.tvlata.org/node/29>.

⁵ Travelling é todo movimento de câmera que se desloca no espaço, ou seja, além da câmera se deslocar, também a pessoa / objeto faz o mesmo. O termo *travelling* se refere ao tipo de equipamento utilizado para obter tais movimentos. Fonte: <http://www.tvlata.org/node/29>.

Sob esse ponto de vista, é possível verificar no percurso de *Lugar de Toda Pobreza*, uma relação direta com as experiências pioneiras dos primeiros realizadores de vídeo em Vitória nos anos 1980, que também procuraram redimensionar o meio vídeo. É na convergência dessas experiências que pretendo traçar um caminho de reflexões sobre tais experiências.

Um grupo de alunos do curso de Comunicação da Ufes percebeu logo que os custos de produção eram baixos, mesmo sem uma alta qualidade de captação de imagem, e literalmente com uma câmera de vídeo na mão e mil ideias na cabeça, partiram para a realização de um vídeo de ficção.

Na medida em que a experiência ia sendo levada adiante, ia também se revelando o potencial criativo de uma nova linguagem videográfica, mesmo que essa primeira experiência tendeu mais para o acaso e a imprevisibilidade. Observa-se, segundo Arlindo Machado (1997), que a geração de videoartistas que começou a produzir nos anos 1980 é mais ligada nas noções de inacabamento técnico e na vivência da experiência estética da linguagem videográfica como processo. Assim, surge o vídeo-filme *Refluxo* (1986), o primeiro vídeo de ficção produzido em Vitória, que se apropriando de um termo usado por Arlindo Machado (1997), é uma obra verdadeiramente fundante. Machado é enfático em relação aos rumos da arte do vídeo, ao identificar que as experimentações dessa nova linguagem são encontradas de forma mais evidente e intensa, no universo da produção independente.

[...] Aliás, essas tendências todas não fazem outra coisa que confirmar, endossar ou cumprir as “possibilidades” do aparato técnico do vídeo. Mas nada nos obriga a nos colocarmos dentro dos limites do aparato técnico. O que faz um verdadeiro criador é justamente subverter a função da máquina, manejá-la no sentido contrário de sua produtividade programada. Talvez até possamos concluir

que um dos papéis mais importantes do vídeo alternativo seja justamente a recusa sistemática de submeter-se à lógica do instrumento, ou de cumprir o projeto industrial das máquinas de enunciação, reinventando, em contrapartida, a sua função e as suas finalidades. As obras verdadeiramente fundantes e verdadeiramente independentes, em vez de simplesmente se subordinarem às “possibilidades” significantes de determinado meio, redefinem inteiramente a nossa maneira de produzir e de nos relacionarmos com esse meio. Longe de se deixar escravizar por uma norma, por um modo padronizado de se comunicar, por uma “linguagem” no sentido restritivo do termo, cada obra, na verdade, reinventa a maneira de se apropriar de uma tecnologia enunciadora como o vídeo. Nesse sentido, as “possibilidades” dessa tecnologia estão em permanente mutação e crescem na mesma proporção de seu repertório de obras. (MACHADO, 1997, p. 221).

Em 1986, o evento *VIII Mês do Cinema Brasileiro*, promovido pelo antigo Cineclube Claudio Bueno Rocha, na Ufes, foi dedicado a produção independente de vídeo. O título da matéria *Vídeo, o cinema ao alcance de todos*, captava o momento que acontecia as primeiras experiências com a linguagem videográfica na Ufes, tendo o cinema como referência. No debate também foram discutidas as características e vantagens do uso do vídeo para quem desejava produzir filmes ou documentar movimentos e produções artísticas.

Como um processo em construção, *Refluxo* é denominado por seus realizadores de vídeo-filme. Servia não somente para praticar, mas funcionava também como uma reflexão sobre o desenvolvimento das imagens eletrônicas e sua relação com o cinema. Mesmo que sob uma condição de produção precária, o que mais importava era a experiência em si, com o vídeo se tornando elemento decisivo para um novo contexto de produção de imagens.

Refluxo faz da precariedade técnica e dos poucos recursos cenográficos os elementos de sua força. A opção pelo preto e branco de alto contraste, ao mesmo tempo que busca encobrir a falta de equipamentos de iluminação e a baixa resolução da imagem captada pela câmera, acaba criando uma atmosfera densa, repleta de sombras pontiagudas. Feito em caráter cooperativo, com atores estreantes e equipe reduzida, ele traduz, em sua trama, toda uma atmosfera de ceticismo que circulava nos subterrâneos da aparente euforia com a chegada da “tal Nova República” no Brasil. Não à toa, quando a personagem de Sásksia percorre a região de São Pedro, em pleno 1986, as pinguelas e os casebres fincados no meio da lama ainda estão lá, e os personagens parecem ter poucas esperanças na diminuição do abismo entre ricos e pobres. (VIEIRA JR, 2015, p. 72-73).

Segundo Machado (1997), apesar dessas especificidades, é complicado traçar uma linguagem do vídeo, como em parâmetros normativos, ao considerar que este é volátil, e molda-se sempre ao tempo presente, reinventando-se constantemente.

Todavia, esse progresso pode ser enganoso se não soubermos entender corretamente o que chamamos de “linguagem” no universo das formas audiovisuais. Na verdade, o nome não é muito adequado para dar conta

dos processos de articulação de sentido que ocorrem no vídeo. O termo “linguagem”, de inspiração linguística, pode dar ideia de um parentesco enganoso com as chamadas línguas naturais, de extração verbal, e isso pode dar origem a uma compreensão equivocada do vídeo como sistema significante ou como processo de comunicação. Muitas vezes, fala-se em “linguagem” nos meios audiovisuais num sentido puramente normativo. Quantas vezes já não ouvimos dizer, a propósito de certos trabalhos, que “isso não é vídeo, é cinema”? Em nome de um conceito de linguagem nem sempre bem-assimilado, condenam-se certos trabalhos, por considerá-los pouco adequados às “especificidades” do meio, ou valorizam-se outros, supondo que exploram com eloquência essas mesmas “especificidades”. (MACHADO, 1997, p. 212).

Os elementos característicos da linguagem cinematográfica estão presentes em *Refluxo*: roteiro, direção, elenco, cenários, locações, planos, movimentos de câmera. A originalidade de *Refluxo* está exatamente na sua precariedade. Por ser gravado em dois sistemas diferentes, com câmeras Betamax e VHS, e editado em uma ilha U-Matic, isso ocasionou diferenças de resolução de imagem, cor e de som resultando em uma estética que refletia o processo precário de produção do vídeo.

O Fluxo e o Refluxo da arte de vídeo na produção capixaba: o sonho começou

Dentro de algumas semanas, algo de novo estará no ar nos vídeos capixabas. É Refluxo, uma criação de um grupo de alunos que promete mexer com a cabeça de muita gente que gosta de vídeo. O responsável por esse projeto (que já estourou a boca do Balão na Imprensa) é o aluno de Comunicação da Universidade Federal do Espírito Santo, Sérgio Medeiros, 25 anos. Aqui nesta entrevista, ele fala sobre Refluxo, sobre a Ufes, a produção capixaba e o grupo Balão Mágico, que trabalhou na execução do projeto.

Ronaldo Osakes

JORNAL: Como surgiu Refluxo?

S.M.: Surgiu como argumento de um filme pra ser rodado em 16mm, na matéria Teoria da Documentação, como seção de estudos da Faculdade. No seguimento, o professor fez um projeto de orçamento, mas o projeto ficou assim abandonado. O custo ficava, na época, pelo preço de um equipamento. E isso impediu que o filme fosse feito. O projeto só foi feito, laboratoriamente, quando fui para a montagem e cópias, fizer os gastos de produção. Foi quando surgiu a ideia da gente gravar em vídeo, dada a pressão da mídia, aí, o projeto deu continuidade. Foi feito o projeto de vídeo, "Banda Magnética", que é o projeto que, por queles eles estavam fazendo um trabalho de pesquisas em vídeo. Incluía, também, o projeto de cinema, que eu associei à televisão aquela coisa toda de consumo, e era outra linguagem. Meus trabalhos anteriores (Sistemas de Informação, que é o meu experimento) eram todos voltados para o cinema. Então, o reflexo nesse dessas duas funções de linguagem, técnica e essa representação visual, que é a função de um roteiro, com três partes distintas.

JORNAL: Conta para nós um pouco desse roteiro.

S.M.: Bem, a primeira parte é ambientada em 2.000 d.C. e essa época é a de que fala o judeu que está extermínado — e o que o resto faz, é uma cidade laboratório (X-13), onde vive o "Imperador do nad", judeu, o cientista, o engenheiro, o Primeiro Ministro, o chefe da polícia, os agentes breves que servem a polícia. Faz da cidade viver os subversões, que são aberrações criadas pela devastação atómica e se alimentam de barata. Para exercer o seu poder, o judeu responde a um conselho de 1.000 respeitáveis agentes Z. para burlar as quinze componentes químicas que só existem nessa época, e que vão ser usadas para destruir a fonte de alimentação dos subversões. Essa primeira parte é a de que fala o judeu, o sionismo, o nascimento como obra de arte, aquela coisa tosca de Franz Lang, o preto e branco. A segunda parte vai pelo ne-realismo.

é há toda a influência dos movimentos do Cinema Novo, Glauer, Truffaut, Godard, o neo-realismo italiano e a América Latina. Itália e Argentina. E lá chegou o cinema que a percebeu o contido das pessoas, suas características, os relacionamentos entre os homens. Aqui foi só a América Latina e ficou só a América Latina. A terceira parte eu não vou costear seninho igual querer ver o vídeo, né? Agora, a proposta de desenrolar a história é a de que de encontro ao pensamento de Glauer, que era de trabalhar em função de um aprendizado geral, com os atores sempre presentes (atualmente ou passado), que é o que eu fiz, só que não tanto, todo mundo, no mesmo tempo, havia um reverenciamento. Quer dizer: na história, o elenco da primeira parte é praticamente a equipe técnica da segunda parte, o que significa que Refúgio é um exercício de imaginar.

JORNAL: Refluxo é um filme que utiliza o cotidiano, inclusive o da Ufes, já que o Campus foi utilizado para gravações externas e o equipamento utilizado pertence à universidade. Queríamos que você dissesse o que significa isso dentro do filme.

taçõ com que nos nos resumissemos a uma coisa mais centralizada, fecha-

da, por causa das condições minima-
sas de técnica, grama, etc. Porque
que a gente pode gravar na Ufes? Pri-
meiro porque não temos a estrutura
e o vídeo de Documentos de Comunicação, o que facilita o
funcionamento do trabalho, quer dizer
que a gente grava, só. Outra coisa é que
a gente acaba se gravando e tinhando
que haver mais atraso, daí a necessidade
de fazer as locações e os próximos
JORNAL: As dificuldades encontra-
das pela equipe ocasionaram várias
mudanças no próprio roteiro, por isso
que o resultado final é bem diferente.
S.M.: Eu ilustraria da seguinte
forma, com uma citação de François
Truffaut, que diz, "fui um filme
Norte Americano". Fazendo um filme
com a mesma estrutura que o cinema
do Ocidente para se dedicar. Verá se
de onde está partindo, agora onde
vai chegar, etc. E é isso que
aconteceu. O mundo mudou. O
fotógrafo, o diretor, tanto de experi-
mento e prática, de teoria, de estudo
e muito muelho do que a gente ima-
gina. JORNAL: Agora fala um pouco da
interferência do "famigerado" grupo
Ládo Mágico nesse trabalho.
S.M.: Fazendo um trabalho
de uma maneira que havia tido
de uma pressão, porque *meia.com* era
social, com a política, não partici-
pando de nenhuma forma.

卷之三

ideológica, mas a nível de individual. Isto causou a utilização de um tema polémico na época (o fascismo), que era a mesma época pura e simples. Entretanto, o que se passou é que, ao final, imaginei que era só um período fértil, mas se revelou o contrário. A partir da minha introdução no curso de comunicado, minha produção caiu a zero. Fui para o interior, fui para o interior, e não aí que possibilitei isso. Entendo que, hoje, dentro das questões que se vê na Ufes, o único grupo que poderia ter uma reflexão crítica é o "underground", por causa do seu posicionamento. E o único grupo onde eu encontrei condições técnicas, artísticas e filosóficas para abraçar essa produção é o grupo de teatro, que é muito grande por causa do alto nível de seu questionamento político à estrutura que existe hoje na universidade, que não passa de um mero discurso, porque é só teoria. E é só teoria, é só teoria, em que você se pergunta: "As pessoas não produzem, não pesquisam, porque não existe verba?"... Não. E por que a universidade tem não interesse?

JORNAL: E o que você espera que Refluxo signifique no âmbito da produção de video games?

S.M.: Ele significa que aprendizado. Enfim significa que alguns indivíduos estão se preparando para ocupar esse espaço. O que eu espero é uma tomada de consciência, e é isso é uma abertura de novos caminhos, né? Refluxo faz parte de uma trilogia. Esse que nós acabamos agora é a primeira parte, a segunda já está com o argumento escrito e pronto para ser rodado, e a terceira ainda está em fase de criação.



...O Agente Z, em 1986, na Praça Costa Pereira (foto do filme).

1000

Figura 162 – Matéria *O Fluxo e o Refluxo da arte de vídeo na produção capixaba: o sonho começou*, publicada no jornal laboratório *Geleia Geral*, do curso de Comunicação da Ufes, sobre as gravações do vídeo *Refluxo*, Vitória/ES, 1986.

Nas cenas iniciais, com ares de ficção científica, uma cidade-laboratório é coberta por uma cúpula, que é vista de longe em plano aberto. A cúpula que foi feita com uma luminária de acrílico alaranjado cobre a fictícia cidade, e foi uma solução para criar uma ambientação sem a necessidade de uma grande estrutura física. A cidade-maquete foi montada em cima de uma pedra que ficava próxima ao Centro de Artes. Ambientado em 2010, no pós-guerra nuclear, o personagem Agente Z, que é uma cobaia, é transportado no tempo, retornando a 1986, em Vitória. O recurso usado para o teletransporte do personagem foi um corte seco feito na ilha de edição, no Laboratório de Audiovisual do Centro Pedagógico da Ufes, onde o vídeo foi editado.

De repente, um reggae eletrônico. Somos apresentados à cúpula do Quinto Império: em plano-sequência, quase sem cortes, iluminação expressionista, maquiagem e *mise-en-scène* teatrais. O tom de deboche e acidez marcam essa paródia da histeria totalitarista. Já os atores que representam os mutantes são retratados com máscaras de papel machê, capas plásticas e gestos de ampla teatralidade. Decide-se então enviar uma cobaia ao passado. O mundo de 1986 é tão distópico quanto o “futuro”: drogas injetáveis, alienação coletiva, inexistência de solidariedade. Enquanto a cobaia (interpretada pela futura cineasta Sáskaia Sá) perambula pela cidade, ao sabor de encontros incertos e que vão se revelando (ou não) como parte de um pesadelo dentro de outro. (VIEIRA JR, 2015, p. 72).

A iniciativa desafiadora de se produzir um vídeo sob quaisquer condições teve momentos tensos e de pura incompreensão. Produzido inicialmente com recursos e equipamentos próprios de seus realizadores, houve a tentativa de utilizar a câmera Betamax, mas, o departamento de Comunicação acabou “aprendendo” a câmera, gerando polêmica com repercussão na imprensa local. A realização de *Refluxo* mostrou uma realidade do curso de

Comunicação, que era a falta de recursos materiais e laboratórios, o que impedia uma experimentação dos conteúdos adquiridos em várias disciplinas relacionadas aos meios de comunicação. Mesmo com esse incidente em seu percurso, o vídeo foi lançado como resultado de um processo de aprendizagem.

Assim, às dificuldades decorrentes da precariedade tecnológica contrapúnhamos a imaginação criativa que, potencializada pelo trabalho coletivo, materializava-se em soluções práticas, mas também conceituais. Isso fez com que desenvolvêssemos alguns percursos que merecem registro, principalmente no entendimento do vídeo mais como processo do que como produto. (CARMINATI, 2007, p. 110).

Secretaria de Cultura do Estado-Secult, acabou colaborando com a liberação de recurso financeiro possibilitando, por exemplo, a edição de imagens em ilha profissional.

A visualidade do vídeo procura resgatar toda atmosfera e as singularidades estilísticas do cinema, revestindo-se de um caráter ambivalente, quando reconhece a força do cinema, e de provocação, quando subverte o cânone colocando-se como uma apropriação de linguagem estética, em um jogo articulado de micronarrativas, com roteiro fragmentado, sem lógica sequencial, cuja adaptação se percebe não ter sido exatamente uma transposição, mas, um diálogo com a própria obra literária original.

Com essa linha de construção narrativa, marcada pela fragmentação, o novo parece não existir, o que existe é apenas a “releitura”, a “adaptação” ou ainda, uma mistura de linguagens. Por outro lado, a contemporaneidade em *Diga adeus a Lorna Love*, é evidente e ambígua: ao querer ser pastiche, forja uma estética de melodrama. Segundo Jameson (1985), o pastiche “envolve imitação ou, melhor ainda, o mimetismo de outros estilos, particularmente dos maneirismos e tiques estilísticos de outros estilos”.

Na tela, quatro contos, cada um com uma linguagem: um assemelha-se a um clip publicitário, outro, remete a cenas de novela de TV, tem ainda performance e videoarte. Porém, o mix de imagens e estilos não se fixa em nenhuma dessas linguagens, dando um toque de falsa originalidade e versatilidade, como utilizar cenários fakes como o da abertura do vídeo, com uma enorme máscara e o do apartamento do escritor, que observa da janela a cidade como se fosse Nova York, com seus arranha-céus feitos de papel cartão preto. Na contracapa do livro, a escritora e doutora em Artes/Cinema pela ECA/USP Bernadette Lyra explicita o estilo pastiche pós-moderno do livro.

Neste livro, faces pálidas, telemáticas, adormecem ao som de um violão, à razão de 24 quadros por segundo. Ou seja, impossível deixar de escutar o latido de um débil coração de yogurte sob a carne de vidro e de plexiglás. Francisco Grijó, esse jovem, inventa uma regra do jogo para suas criaturas. A procissão dos seres caminha pelas páginas, manchada de gin, blues, sexo, cigarros, mas penso que, da moita de imagens – signo de algum nosso antigo reconhecimento desmaterializado – o crime de Vanessa Redgrave, em *Blow Up*, os persegue. Francisco Grijó, esse jovem escritor, ata a ponta das fitas das máscaras. Os mitos inventam meia dúzia de almas privadas, convincentes, e saem por aí no papel, fazendo de conta que serpentes aladas convivem aos beijos com heliotrópios de fita durex. A musa Ingrid Bergman comparece, mas parece destinada à imaterialidade do écran, bela Ilde, miragem de um fotograma fantasma a nossos olhos de Rick. Bob Dylan, no horizonte, ilumina estes contos como um quarto crescente no canto vazio da sala: who killed Lorna Love? Quem poderá salvar Joana Head, baby sitter das dores humanas, lembranças? (LYRA, 1987).



Figuras 165, 166 e 167 - Cenas de *Diga adeus a Lorna Love*: na primeira foto, abertura do vídeo, com o ator Lobo Pasolini e a atriz Su Delícia, tendo no cenário, ao fundo, a grande máscara. Na segunda foto, o personagem do escritor observando a cidade da janela do seu apartamento; e, na terceira foto, equipe nas gravações: Sergio Medeiros (Diretor), Mauro Paste (Câmera), Cléber Carminati (Captação de Som e ator), Ronaldo Oakes (Ator) e Claudia Salgado (Atriz), Vitória/ES, 1988.

A exibição na Televisão Educativa – TVE provocou polêmicas, a ponto da professora da disciplina de Televisão do curso de Comunicação, Silvia Chiabai, publicar no jornal A Tribuna uma crítica, com o sugestivo título de *Egos Aguçados*, demonstrando seu desentendimento sobre o que pretendiam aqueles jovens realizadores, que era experimentar uma nova linguagem visual. A crítica vai exatamente no sentido contrário da intenção do projeto que era a realização totalmente experimental de um vídeo, produzido sob a ótica do aprendizado, onde estudantes se

revezavam nas diversas funções da equipe técnica e do elenco. Naquele momento, a produção de vídeos em Vitória já estava fluindo e atraindo outros realizadores, provocando um intenso movimento entre artistas das áreas e atraindo a atenção da mídia que abria cada vez mais espaço para a divulgação das produções que eram lançadas.

Especial

De Grijó, um especial na tela

Uma das primeiras realizações de alunos da Ufes no campo da pesquisa de linguagem imagética, o vídeo *Diga Adeus a Lorna Love*, baseado em conto homônimo de Francisco Grijó, será exibido ama-

nhã, às 18h30m na **TV Educativa**. A produção executiva é de Ermândes Zanon, com Mauro Paste na câmera e elenco pontilhado por apetitosas participações.

CINEMA/VÍDEO

CRÍTICA

Egos Aguçados

Agora que a *póesia baixou* decidi comentar o vídeo "Diga Adeus a Lorna-Lou", alegando a cobranças do ator *Darley Wernick*, que expõe - e merece - que eu elogie publicamente seu desempenho. Também deu-me tranquilidade para elaborar minha crítica, a auto-critica de *Ronaldo Olavo*, outro dos atores de "Lorna" e meu ex-parceiro de teatro. Meus cuidados em prever e prever suscetibilidades estavam na razão direta do "episódio de 'Lorna'".

Explicar-se: a personagem torna objetos e pessoas inofensivas. O exortado é Alessandro Porro, de "Veja", tivesse sua origem artística estimulada pelas carpeideiras de *Carmen*. Teme que uma análise de "Lorna Lou" por mais descondescendente que fosse, me tornasse vítima do exército de pioneiros perseguidos (auto-intitulados gênios incomprendidos) que devoraram minha vida íntima sem dêrem predação. Como minha reputação já andava por demais acinchingada, ealei-me por alguma tempo. Dedico este artigo a *Peter Falcão* e *Kátia Fraga*, respectivamente autor e atriz do vídeo corajoso e obscuro porque rúptil. "Boa! Lembra-me Amor, este na hora de morrer".

Eliza Rachel Clinton

As únicas boas crônicas de "Loin Love" são o texto de Grjó, Jane Ferreugiat, alguns planos bem compostos e Darcy Werneck, Jane e Darcy, na cena final, que é a única que não está convencida. Não pelo mérito de direção, ambas têm intimidade com elencos de TV, por si mesmos enciem os olhos a as telas. Mérito da direção foi ter pensado em usar essa cena, com os tempos oportunos, obter a intensidade dramática de um Dreyer. Isto quer, segundo consta, o diretor estava tentando "fazer cinema" (a televisão, para dizer de vez, é de fato, definitivamente vulgarista ou primeiríssimos planos).

que pessoalmente (como já disse de Michelle Pfeiffer) é "insuperável bonito". E, se é assim, basta que o diretor se devere investir um pouco mais na manutenção de seu estrelato, proibindo que o diretor a enquadre em *Plane Brasil*. (Você provavelmente não se lembra de que Michelle Pfeiffer conta o auge da cintura para cima. Pois a *Plane Brasil* enquadra da cintura para baixo, de preferência de costas, e de preferência uma mulata do Sengon com a língua de fora. Pode ser que a "separação" da locutora-astriz não resiste a tamanha pressão. Ela só pode achar que o diretor a enquadra na cena em que varre o chão a apresentar, mas o diretor só pode achar que o diretor, que me deixa, insistirá em denunciar minha culieira e eu o processaria por isto.

há em desautorizadas. Há quem desautorizadas minhas críticas alegando que eu, como comentarista de TV, sou um profissional que não tem a faculdade de fazer direito ao coitado: devo prever-me, alertando-o que não temo competência para tal, pois fui concurssada para ensinar telefonemas e não para produzir um notório de que quiser exigir notícias de produção estatística-geográfica, pois lá a estrutura curricular comporta dessas coisas. Mas, se é que é devido ao que se encontra no artigo, de modo, o chame de vídeo está em permitir que qualquer semi-analfabeto assuma pose de cineasta francês em plena "nouvelle vague". Que o não deixa de ser um democrazia louvável.

Em suma, Darcy Wernick, você é um repórter-competente, e deu mostras dis-

"Diga Adeus a Loma Love": a profª Silvia acabou "quim demais"

mo, etc. etc. etc. Os "insights" e ameaças de minhas tese de mestrado, que me consumiram cinco anos de reflexão tão sem função social quanto toda a produção teórico-filosófica da humanidade, foram frutos da minha imaginação, sofrimento, e algumas dicas de meu orientador Décio Pignatari. Aliás, uma das citações de minha tese apresenta-se oportuna para encerrar o assunto: "No Brasil", sentencia Rubem Edewald, "a falta de dinheiro, a arrogância e a confusão mental sempre foram desculpas para a falta de talento". Vide agora, em Cannes, *"Kuwait"* versus "sex, lies and videotapes".

Silvia Rachel Chiabai é capixaba, professora de Telejornalismo e mestra em Semiótica pela PUC de São Paulo.

Figuras 168 e 169 – Matéria *De Grijó, um especial na tela*, sobre a exibição na TVE de *Diga adeus a Lorna Love*, e crítica *Egos Aguçados*, publicada no caderno AT2, jornal A Tribuna, Vitória/ES, 1989.

O lançamento do vídeo foi no auditório da Rede Gazeta, que produziu e exibiu um clipe de divulgação do lançamento, algo impensável de ser exibido por uma rede de televisão comercial, pois foi feito a partir das imagens originais do vídeo captadas em SVHS. Após a estreia, houve uma sequência de exibições e disponibilização para locação em locadora de vídeo especializada.

Estreia no circuito um dos primeiros vídeos de ficção

Em um insight de tempo urbano — se você ainda desconhece, não há o que temer por esperar —, um escritor é tomado por especulação que, fragmentados como contos de fadas, se transformam em outros contos distintos. Tal processo de criação, na verdade contemporâneo com todo o gênero de escritores de ficção, é o que é questionado que não só incomum nos dias de hoje, é o tema (ou o fachão) do vídeo "Diga adeus a Lorna Love", de Francisco Grígio, este trabalho é revertido da transação da pesquisa de linguagem da época para a realização, em maior honra do que os primeiros idealizadores do projeto: alunos dos cursos de Letras, Coletivo de Artes, da Universidade Federal de Vassouras. E desde que, a título de celebrar uma integração entre essas áreas através

da transposição dos "níveis culturais" dos cursos, conforme salienta, a equipe vem trabalhando em cima do vídeo.

Um outro trabalho, a que se repousa a primazia de realização, é o de "Refaxo" no Estado — *Refaxo* —, antecede aquele dessas realizadas, mais especificamente, que se realizaram dentro dos realizadores universitários alternativos. Para levar à frente o projeto, aensemble de realizadores, que se reuniam em estúdios improvisados, aproveitavam-se adereços e palhaços confeccionados por

seus próprios professores de artes plásticas.

Um trabalho que, se não é o mais



Rosana Paste
em "Diga Adeus
a Lorna Love,
hoje, no
auditório da
Rede Gazeta

intercêncio apócrifa, desonra de muito trabalho artístico apresentado por gente de bem mais entradilhe e menos traçado. De certa forma, estavam concepções que já haviam sido pensadas para serem realizadas, estimulando os realizadores a tentar, supondo dificuldades e mantendo uma visão de realização que, no final, era a de que o grupo — aliás, uma apresentação exerceu a profissional o suficiente para, mesmo sem

menos apreço, desonra de muito trabalho artístico apresentado por gente de bem mais entradilhe e menos traçado. De certa forma, estavam concepções que já haviam sido pensadas para serem realizadas, estimulando os realizadores a tentar, supondo dificuldades e mantendo uma visão de realização que, no final, era a de que o grupo — aliás, uma apresentação exerceu a

profissional o suficiente para, mesmo sem

vez mais garrá. "Exercerá a linguagem cinematográfica através do vídeo não é tarefa das locadoras de um Estado sem nenhuma infra-estrutura adequada para tanto", concluiu a equipe.

O espetáculo misto, no entanto, permaneceu no ar, e o vídeo foi produzido. Para o autor, por exemplo, a descoberta de novas siglas deu-se justamente a partir de quando se realizou a exibição do vídeo. Ele atribui ao diretor e roteirista Sérgio Medeiros a capacidade de levar à realização de um projeto que, na época, poucos existiam. "Muitos das linguagens de

vídeo e literatura seriam diferentes, tentaríamos resolvê-las de forma de cada

conta que varia de pessoa para a outra", disse Grígio à Angélica Ortino, de *A Tribuna*, a época em que o vídeo foi produzido.

A produção executiva é de Fernando Zanon Guimaraes, com assistência de Juvenal Carneiro e Mário Freitas. Na operação, que contou com a participação de Carmonatti, assistido por A. C. Quintela. A edição é de Alex Álvares, sendo o câmera de operação, que é de Darcy Werneck, Ferreirinha, Darcy Werneck, Cláudia Salgado, nos mesmos bens da Lei Sarney; o que se seguiu, naturalmente, foi um roteiro de tentativa cujo somatório só viria porque a determinação da equipe já

disponha a encular um projeto que sua

preferência estética aponta como lido.

As filmagens são colocaladas claramente: o

som direto e a iluminação, bem sempre

com o que se vê na tela, é de Darcy Werneck

e Jane Ferreirinha. Os técnicos e atores

do projeto se viraram como puderam,

mas, aquela altura, *Diga Adeus...*, tinha o

compreendimento de ser alinhavado com cada

Figura 170 - Matéria *Estreia no circuito um dos primeiros vídeos de ficção*, sobre o lançamento de *Diga adeus a Lorna Love* no auditório da Rede Gazeta, Vitória/ES, 1988. No destaque, Rosana Paste atuando no vídeo.

Vídeo capixaba na rua

O vídeo "Diga Adeus a Lorna Love", baseado no livro homônimo de Francisco Grígio, já se encontra nas locadoras de Vassouras. A produção é capixaba e tem direção e roteiro de Sérgio Medeiros. O trabalho é resultado da pesquisa de vários estudantes da Ufes.

A preparação de "Lorna Love" começou em agosto do ano passado, quando a cópia final só foi feita no final do ano passado. A escolha do livro foi, de forma geral, uma tentativa de aproveitar um texto literário de interesse dos realizadores.

Os livros foram selecionados quando começaram "As Seis Bruxas de Maio", "Diga Adeus a Lorna Love", "Quando Choramos" e "Um Grão de Areia no Deserto".

Este é o que mais se destaca, com boas interpretações de Darcy Werneck e Jane Ferreirinha.

Faz parte da proposta do grupo realizador unir diversas técnicas, integrar vários conhecimentos. "Lorna Love" lembra cenas de tevê, clip publicitário, fotografias de cinema e vídeo-artes, mas se prender a nenhuma destas linguagens.

Analisa-se o elenco, cenas aparecem músicas de Miles Davis e Thelonious Monk. O final da fita é destinado às notas de produção (com narração de Darcy Werneck), explicando as dificuldades da filmagem, falta de financiamento e outros detalhes técnicos. (J. B.)



Darcy Werneck e Jane Ferreirinha em "Lorna Love"

Figura 171 - Matéria *Vídeo capixaba na rua*, sobre o lançamento, em locadora de vídeo, de *Diga adeus a Lorna Love*, publicada no caderno AT2, jornal *A Tribuna*, Vitória/ES, 1989. Na foto, em destaque, Darcy Werneck e Jane Ferreirinha atuando no vídeo.

A RETOMADA DA PRODUÇÃO AUDIOVISUAL CAPIXABA

Aprender é experimentar incessantemente

O título do subcapítulo é uma frase certeira da professora e pesquisadora Virginia Kastrup (2007), cujos escritos sobre a cartografia me serviram de guia durante a pesquisa. Aqui, faço meu testemunho, como uma autorreflexão sobre a minha experiência vivenciada naqueles anos 1980, de intensa produção videográfica.

A experimentação é central para a aprendizagem e, se define por sua consistência existencial e concreta e constitui um desafio a ser permanentemente enfrentado, não sendo jamais conquistado de modo definitivo e, consequentemente, cria o efeito de pertencimento. Refletindo nessa perspectiva, a minha experiência testemunhal mostra como a subjetividade também pode se constituir como articuladora de formulações teóricas. Em meio a vários caminhos possíveis, pensar como se aprende, por meio da participação em um movimento cultural, articula ideias sobre o que é aprender. “Aprender é fazer a cognição diferenciar-se permanentemente de si mesma” (KASTRUP, 2005, p. 10).

Neste ponto, a experimentação não se esgota, não fecha, porque está voltada para a constante invenção, para a circularidade que envolve o aprender a aprender que é inerente à vida. Assim, experimentar é viver, aprender continuamente e inventar a si mesmo e o mundo. A produção de si então é a produção de subjetividade. É na experimentação que produzimos subjetividade, atravessada por fluxos contínuos onde são engendradas novas sensibilidades, novo modo de pensar, de agir.

Esta troca, esta interação que se realiza, implica sempre também em um movimento que atravessa o sujeito. Esta troca

em movimento acontece em meio a processos envolvendo uma desconstrução para a reconstrução. O exercício de se abrir para o novo, de se deixar tocar por novas formas de sensibilidade diminui sua intensidade para formação das habilidades e competências, que constitui também em uma forma de brecar a eterna experimentação. A dupla ação da aprendizagem então implica uma abertura para o novo, para a experimentação, mas também um momento de intensidade, de fixação, de trabalho e aperfeiçoamento do novo aprendizado.

Feitas estas considerações acerca da experimentação e do caráter imprevisível da aprendizagem inventiva, é importante ressaltar que este relato testemunhal volta, então, o olhar para o que já se sabe. Quando apareceu o movimento do Balão Mágico, a Ufes encontrou seu atrator caótico. As práticas de opressão e repressão da Ditadura Militar ainda estavam muito presentes na vida cotidiana da universidade e o desejo de mudar esta situação não era exclusividade do Balão. Naquele ambiente ainda opressor, o desejo de experimentar vivências e novos pensamentos são determinantes para um embate direto com aquele pensamento arraigado e estagnado. As possibilidades de experimentação com produção de vídeos, performances, grafite, dança, teatro e rádio pirata causavam desconfiança e provocavam indagação e dúvida na comunidade universitária.

Essas experimentações apontavam uma micropolítica de cognição processual que os membros do movimento assumem como exercícios de aprendizagem. Naquele momento, queríamos desconstruir uma universidade e reconstruir outra. Era o momento de repensar a universidade, as suas práticas, a forma como se produz conhecimento. E propor outra universidade, outro modo de produzir conhecimento, e as leituras se articulavam com o momento vivido para produzir mudanças.

Para isso, fomos buscar na nova filosofia francesa pós-estruturalista de Félix Guattari, Gilles Deleuze, Jean Baudrillard, Michel Foucault, Nietzsche, Wilhelm Reich, Antonin Artaud, Marshall McLuhan, Fanny Abromovitch (uma das novas pensadoras brasileiras da educação), Arthur Gianotti, Marilena Chauí, que na época eram referências na nova filosofia brasileira, uma abertura para o novo.

Quando se desprendeu da Universidade, esse movimento impulsionou uma desprovincianização cultural em Vitória, porque Vitória também era uma cidade ainda provinciana e culturalmente se deixou atrasar. Novos movimentos culturais e artistas foram surgindo e, acabou se delineando uma produção artística com contornos e características contemporâneas. Sinalizando essa mudança, me lembro de uma única apresentação antológica no ginásio Alvares Cabral, em Vitória, da cantora Nina Hagen com a turnê *Nina Hagen In Ekstasy*, em 1985. O show, obviamente, não foi um sucesso de público, mas, a cantora alemã levou quem foi à loucura. A potência vocal de mezzo-soprano, aliada à profusão sonora de sua banda, e a um visual excêntrico — cabelão rosa, maquiagem colorida e um figurino que incluía um maiô de couro preto ao estilo sadomasoquista — marcou definitivamente aquela apresentação e mostrou para a cidade o que ocorria no mundo.



Figura 172 - Anúncio de divulgação da Turnê *Nina Hagen In Ekstasy*, no ginásio Alvares Cabral, em setembro de 1985, publicado no jornal *A Gazeta*, p. 1, 11 set. 1985, Vitória/ES.

O próprio movimento Balão Mágico com o tempo foi se diluindo em vídeo, rádio pirata, artes visuais, teatro, dança, deixando de ser um movimento específico da Universidade. Quando a imprensa começou a cobrir as ações como performances, manifestações, debates, que eram realizadas, houve uma grande repercussão na cidade. Era o movimento em movimento. Momento da expansão.

Relatar a experiência vivenciada durante o primeiro ciclo videográfico na década de 1980, dimensiona as transformações que ocorreram no campo do audiovisual capixaba, revelando um espaço de interação, de fortalecimento de ações e atividades. Poucas vezes a palavra revolução pode ser usada para definir uma época ou um momento que vivemos. De uma simples atitude movida por uma inegável vontade de fazer, vem uma força que transforma e nos impele para frente. Assim defino o significado emblemático que o vídeo teve na década de 1980 para o audiovisual no estado. Uma vontade emergiu, trazendo à tona todo um novo modo de pensar e produzir imagens em

movimento, subvertendo impossibilidades que quase confinaram a produção audiovisual capixaba a um vazio de ideias e projetos.

Foi um renascimento que possibilitou a toda uma geração voltar a produzir audiovisual. O vídeo era, até então, visto como um objeto doméstico e não um equipamento de produção de imagem. Foram anos para a construção e o aprimoramento do saber-fazer, do ensinar-aprender, enriquecendo sobremaneira a formação dos participantes de forma crítica e emancipatória. Havia também, uma busca de um referencial estético que determinasse uma nova linguagem audiovisual. Era um momento com uma tendência de homogeneização das identidades globais, de mundialização das culturas, e o vídeo é um contraponto, de valorização do local, como uma ancoragem na qual pudesse se referenciar e se identificar.

Logo de início, os primeiros realizadores foram criticados pelo uso do vídeo como alternativa para a produção audiovisual, pois, era um eletrodoméstico e não tinha a qualidade dos equipamentos profissionais. Coube então a estes realizadores demonstrar que com aquele eletrodoméstico também poderia se produzir imagens. Foi quando deslanchou a produção e apareceram os primeiros vídeos, ainda precários. Mas, os primeiros vídeos, de muitos artistas, eram também precários, pois, o que importava primeiro, era experimentar. O que queríamos era implodir a velha impossibilidade de fazer, até então intransponível.

Os primeiros registros videográficos, evidenciaram o desejo de ter o vídeo como uma forma de expressão artística, além de comunicar os conflitos políticos, ideológicos e estéticos que vinham acontecendo na Ufes, se tornando um foco de resistência e ativismo. Na primeira parte da década de 1980 a Universidade era totalmente destituída de uma mentalidade de renovação, estava estagnada e, ainda muita reprimida e recalcada pela repressão política e a censura.

O que inicialmente começou como uma experiência de fazer cinema com vídeo, dessacralizando de certa forma a impossibilidade de se fazer cinema em Vitória, virou um movimento que retomou a produção audiovisual capixaba. Houve uma empolgação e a produção foi se intensificando atraindo mais realizadores. No fim, da década de 1980, já tínhamos uma sólida produção videográfica em Vitória.

No movimento videográfico criamos projetos como o de Pesquisa de Linguagem Imagética, um espaço de aprendizagem, e o videoclube *Georgina Spelvin* na Biblioteca Central, que tinha acabado de ganhar um aparelho de videocassete. Nesse espaço exibimos vários filmes que não chegavam aos cinemas de Vitória, inclusive o filme de Jean-Luc Godard *Je vous salue, Marie* (1985), que foi proibido de ser exibido no Brasil pelo governo Sarney. A imposição de censura ocorreu antes da promulgação de Constituição de 1988. Portanto, Sarney usou a legislação da ditadura para proibir o filme. A exibição em vídeo do filme criou uma polêmica, que tinha até ameaça de invasão na Universidade pela Polícia Federal para apreender a fita e prender os responsáveis pela exibição.

cinema

Último dia, no cineclube Cláudio Bueno Rocha, de *O Grande Ditador*, de Charles Chaplin. Lotou nos dois primeiros dias.

Uma semana cheia de agitação

Amylton de Almeida

Amanhã, às 19 horas, na Casa da Cultura, a Federação de Cineclubes do Espírito Santo vai reunir interessados na assembleia de fundação do cineclub da casa. A proposta de pauta é a seguinte: organização e estatutos; programação; eleição de diretoria. Quem organiza são os incansáveis Antônio Cláudio de Jesus, Celmy Santiago, Luís Moisés, Luís Carlos dos Santos e Marcos Valério Guimarães.

Sexta-feira o cineclube da Aliança Francesa exibe *Cara ou Coroa* (File ou Face), de Rober Enrico, com Philippe Noiret. Tem ainda para exibir *Juliette ou L'Air du Temps*, de René Gilson e *Pele de Ame* (Peau d'Ane), de Jacques Demy, com Catherine Deneuve e Jacques Perrin.

Quinta-feira, às 19 horas, será inaugurado o cineclube Glauber Rocha, da Associação do Pessoal da Caixa Econômica, no edifício Fabio Ruschi, 1º andar, com a exibição de *Terra em Transe*, o melhor filme do delirante cineasta brasileiro. Serão exibidos também *Cabeças Cortadas*, *Idade da Terra*, *Câncer, Pálio e Deus e o Diabo na Terra do Sol*.

O cineclube Cláudio Bueno Rocha exibe a partir de domingo *Luzes da Cidade*. Vai exibir neste mês Festival de Oito Curtas, e *Em Busca de Ouro* do mesmo autor. Em junho *King Kong* (o primeiro e único, O



Ingrid Bergman e Humphrey Bogart em Casablanca: talvez seja adiado

Colecionador (de William Wyler), *A Dama de Shangai* (de Orson Welles), *Vagas Estrelas da Ursia Maior* (de Luchino Visconti) e *Ladrões de Bicicleta*, de Vittorio de Sica.

oOo

É possível que *Teen Wolf, o Garoto do Futuro*, continue em cartaz. Será decidido hoje. Assim, só na próxima semana serão exibidos os clássicos *Casablanca* e *Quanto Mais Quente Melhor*. O primeiro, uma paixão desde 1943 com Ingrid Bergman e Humphrey Bogart e o segundo, uma das melhores comédias da história do cinema, com Marilyn Monroe (ela está delíma, embora pessoalmente estivesse atravessando a pior crise de sua vida) Tony Curtis e Jack Lemmon (este último está excepcional, mas quase estrangulou a atriz). É quase patética a cena em que Marilyn tenta seduzir Curtis. Ela foi repetida 13 vezes e Curtis no intervalo disse: "Beijar Marilyn é o mesmo que beijar Hitler". Ela ouviu e continuou, ainda mais patética.

Assim, é provável que só estejam na próxima semana (no Rio, os dois filmes, relançados por insistência do público, estouraram na bilheteria). E assim dançarão o festival marcado para o dia 14, que terá *Pink Floyd the Wall*, *Fome de Viver*, *A Força do Destino*, *A Volta dos Mortos-Vivos*, *Yenli*, *Laços de Ternura*, e *Blade Runner*. Porque

no dia 21, será lançado *A Lenda, o novo de Ridley Scott (Blade Runner)*, mas só que dublado em português.

Sabiam que *A Volta dos Mortos-Vivos* e *Canibal Holocausto* foram dois sucessos de bilheteria em Vitória, saindo com casa lotada?

O Glória deverá lançar quinta-feira *Viagem ao Mundo dos Sonhos* (Explorers de Joe Dante (*Piranha, Goonies*)). No Santa Cecília, no dia 17, um sucesso de bilheteria no Rio de Janeiro: *A Hora do Espanto*, terror atualizado, segundo o diretor estreante Tom Holland. A história, felizmente, não é de Stephen King.

oOo

O cineclube Georgina Spelvin (aquele dos filmes pornôs), que funciona em vídeo na biblioteca Central da Ufes, exibe esta semana o brilhante *Zero de Comportamento*, de Jean Vigo. Será na sexta-feira, às 16 horas. A promoção é do combativo pela direita nervosa e revolucionário sempre Balão Mágico.

Uma pergunta: por que será que parte da juventude grita, vaiá e xinga Eu sei que Você te Amar, embora o filme esteja adotando a proposta da nova geração? No Rio e São Paulo, os adolescentes aplaudem de pé, identificando-se. Aqui, boceira. Numa atitude exatamente contrária à do Balão Mágico, que sempre aplaude o novo.

Figura 173 - Matéria *Uma semana cheia de agitação*, do crítico Amylton de Almeida, publicada no Caderno 2, jornal A Gazeta, p. 2, 6 mai. 1986, Vitória/ES. A matéria divulga a programação do Cineclube Georgina Spelvin, que funcionava na Biblioteca Central da Ufes, em 1986.

A década de 1980 foi próspera para o vídeo em Vitória, que continuou em 1990, mantendo uma efervescente produção videográfica. Logo no início da década, em 1993, se tentou implantar um polo cinematográfico em Vitória. O projeto provocou reações adversas. Poucos entenderam, outros preferiram criticar a ousada empreitada. Alguns filmes chegaram a ser produzidos. Fiz parte de equipes de alguns e convivi com atores, atrizes e técnicos reconhecidos do cinema e TV nacionais, que vieram fazer os filmes. Cito *Lamarca*, um sucesso de crítica e público, que levou o público de volta ao cinema para ver filme brasileiro, em 1994, como um acerto que poderia sustentar a criação do polo. É certo que a produção audiovisual capixaba nunca mais parou, e tem proporcionado aos realizadores um reconhecimento merecido.



Figura 174 - Cena de *Refluxo*, 1986, com Ernandes Zanon e Sáskia Sá atuando no vídeo.

Finalizo este relato como um processo de experimentação, de exploração, ou como a busca por um modo de fazer diferente. Implicou em uma atitude que realiza movimentos de ruptura com os padrões da época. Experimentar também é uma descoberta que pode ser pensada para além de adquirir habilidades. É pôr em

prática desejos e vontades, exercitar para contestar, questionar um pensamento homogeneizante de impossibilidades. O movimento videográfico em Vitória, na década de 1980 fez isso, desarrumou, perturbou, e reinventou a produção audiovisual capixaba.

Geração camcorder: primeiro ciclo videográfico de Vitória

Ao desencadear um intenso processo de produção videográfica na Ufes, o movimento do Balão Mágico atraiu novos realizadores com projetos mais definidos, dando início ao primeiro ciclo videográfico que ficou marcado como o período da retomada da produção audiovisual no estado. Essa retomada, teve como marco inicial o vídeo-filme *Refluxo* (1986).

Carregando o estigma imposto em decorrência de sua “imagem precária”, “aquém” da “qualidade técnica” exigida pelas emissoras de TV e pouco dada à “impressão de realidade” tão cara à imagem cinematográfica, o movimento vídeo na Ufes conseguiu realizar alguns experimentos que entraram para a história do audiovisual no Espírito Santo. Isto dentro da proposta do vídeo como obra acabada, nos moldes do cinema e da televisão. É o caso de *Refluxo* (1986), tido como o primeiro vídeo de ficção do Estado. Com argumento e direção de Sergio de Medeiros, pode ser considerado como uma típica produção coletiva do vídeo dos anos 1980, onde os limites e as funções de cada participante não eram definidos claramente. Imperava a máxima do fazer aprendendo e do aprender fazendo; e todos colaboravam de alguma forma. (CARMINATI, 2010).

Definido na época pelo crítico de cinema do Jornal A Tribuna, Antônio Mendes Americano, de anarco-punk-tropical, *Refluxo*

seguia a filosofia do *faça você mesmo*, ou seja, a ideia era fazer a partir de um ponto de vista holístico amparado na história de vários movimentos artísticos e políticos de vanguarda. Quando o vídeo foi produzido, não havia equipamentos para finalização, como as ilhas de edição, impossibilitando a finalização. A precariedade de produção denunciava a total falta de estrutura para a produção audiovisual em Vitória.

Foi a tecnologia eletrônica do vídeo que nos permitiu ingressar efetivamente no universo audiovisual dos bens simbólicos e estabelecer um modo de produção que alguns vão chamar de Independente, outros de alternativo, outros ainda de amador. Prefiro imaginar uma filosofia mais próxima do movimento punk que explodiu no final dos anos 70 e início dos 80, o do *you it yourself*. O “faça você mesmo” sua banda, suas músicas, apontava para uma experiência radical no âmbito da produção artístico-cultural. E o Movimento Vídeo aqui traduziu bem o espírito da época. [...] gravávamos, assistíamos, não ficava bom, então voltávamos a fita e fazíamos de novo. Esse tipo de procedimento vigorava muito na época, pois as ilhas de edição se achavam restritas às tevés e a algumas poucas produtoras independentes, além do Laboratório de Audiovisual da Ufes – Laufes, no antigo centro pedagógico. (CARMINATI, 2007, p. 109).

A proposta do vídeo seguia uma tendência em voga antes nos 1980, em que a linguagem videográfica se mistura com a linguagem cinematográfica.

O cinema, que já foi teatro de sombras, que já foi a Caverna de Platão, que já foi lanterna mágica, praxinoscopia (Reynaud), fenaquistoscopia (Plateau), cronofotografia (Marey) e depois se tornou cinematografia (no sentido que lhe deu Lumière), deverá sofrer agora um novo corte em sua história para se tornar cinema eletrônico. Nesse

sentido, ele vive um momento de ruptura com as formas e as práticas fossilizadas pelo abuso da repetição e busca soluções inovadoras para reafirmar sua modernidade. No momento atual, a eletrônica está introduzindo uma grande desordem no interior da cinematografia, na sua maneira de olhar para o mundo, de contar histórias ou de pervertê-las, de combinar sons e imagens, de produzir e distribuir materiais audiovisuais, de assistir aos filmes. (MACHADO *apud* VERITÁ, 1990, p. 95).



Figura 175 - Cena de *Refluxo*, Sérgio Medeiros, ficção, vídeo, cor, 33 min, Vitoria/ES, 1986. Personagem Agente Z, na Praça Costa Pereira, Centro de Vitoria.

Utilizando a câmera Betamax do curso de Comunicação, uma nova experiência aconteceria com o *Vídeo-Comunitário em São Pedro*, projeto acadêmico realizado pelos estudantes de Comunicação, à época: Ernandes Zanon, Cleber Carminati e Mauro Paste, entre os anos de 1986 e 1987. O projeto tinha um caráter extensionista, e foi desenvolvido em parceria com

o movimento social do bairro São Pedro, na região noroeste de Vitória. O projeto consistia em gravar vídeos-reportagens sobre o local, abordando os problemas cotidianos que as comunidades dali enfrentavam, como esgoto a céu aberto, violência, tráfico de drogas e manipulação política por parte de agentes públicos.

Essas vídeo-reportagens eram conduzidas pelos próprios moradores que depois se reuniam para exibi-las e debatê-las nas reuniões das associações do bairro. O projeto chegou em São Pedro alguns anos após o impacto causado por *Lugar de toda pobreza* (1983), documentário produzido pela TV Gazeta e dirigido pelo crítico do Jornal A Gazeta, Amylton de Almeida (1946-1995).

[...] Apesar de apresentar uma situação de vida indigna e calamitosa naquelas condições, algumas lideranças locais entendiam que o vídeo reforçava o preconceito contra a região, pois não só lixo existia ali. Fruto de ocupações nos anos 70, a comunidade organizada lutava por melhorias em várias frentes; e para seus integrantes a imagem de lugar de toda pobreza não ajudava muito. Polêmica à parte, surgiu a oportunidade de realizar, em parceria com o movimento social dali um trabalho que consistia basicamente em vídeos-reportagens sobre o local, conduzidas pelos próprios moradores. Estas eram depois mostradas e discutidas por todos nas reuniões da associação de bairro. Era o vídeo em sua dimensão política de TV comunitária. E não éramos os únicos. Dentro desta perspectiva de democratização do acesso aos meios de comunicação, outras experiências semelhantes se desenvolviam pelo país afora. Era o movimento do vídeo popular que ganhava força enquanto dispositivo de resistência. (CARMINATI, 2007, p. 110).

O Vídeo-Comunitário São Pedro, acabou assumindo uma dimensão de TV comunitária. Com baixo custo de produção, o projeto possibilitou a produção de cerca de dezenas de horas

de gravação, em meses de trabalho, com total interação com a comunidade. A ideia era que o projeto se transformasse em uma rede de comunicação entre todos os bairros que depois formariam a região da grande São Pedro.

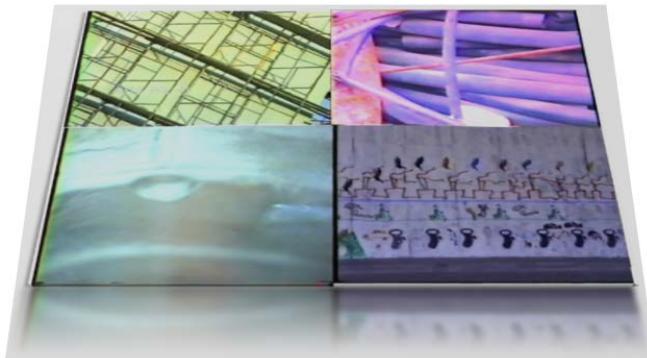
A experiência de uma proto-TV comunitária em São Pedro era parte de um projeto maior de toda uma geração de videomakers brasileiros nos anos 1980: a de pensar o vídeo como uma alternativa aos discursos hegemônicos televisivos, um questionamento consciente das relações de poder que envolvem a produção e a difusão de imagens. (VIEIRA JR, 2015, p. 71).



Figura 176 - Matéria *Video Povo*, sobre o projeto *Video Comunitário em São Pedro*, publicada no jornal *Grito do Povo* do bairro São Pedro, Vitória/ES, 1987.

A linguagem videográfica começou a se expandir com a produção de vídeos experimentais como a videoarte *Formólia* (1986), de Ricardo Néspoli e Paulo Sérgio Socó. O vídeo explora as imagens conceitualmente, como se fossem pinturas, e já trazendo uma linguagem alinhada à da videoarte dos anos 1970.

Em big close a câmera vai abstraindo e acentuando texturas de superfícies diversas, e, com planos abertos, monta com andaimes, projeções de sombras nas paredes estruturas tridimensionais. Buscando formas em todos os lugares, o vídeo também faz registros memoráveis da região onde está localizada a Ufes, captando pichações e toda a movimentação urbana da época, tudo alinhavado com uma trilha sonora bem cerebral.



Figuras 177, 178, 179 e 180 - Frames de *Formólia*, Paulo Sérgio Socó e Ricardo Néspoli, videoarte, cor, som, Vitória/ES, 1986.

Outra produção experimental que mobilizou estudantes de vários cursos da Ufes foi *Rendam-se Terráqueos* (1987), que era parte do projeto de graduação *Cidade Utópica*, do então estudante de arquitetura Antônio Chalhoub. Como era uma compilação de imagens, o vídeo mescla entrevistas, esquetes, performances e outras intervenções que o projeto realizava na Ufes.

Com o videocassete extremamente popularizado, um grande mercado se abriu para a comercialização e locação de fitas com filmes que poderiam ser assistidos em casa. O home vídeo se tornou uma tendência de consumo, com várias publicações e seções em jornais de grande circulação. Em Vitória, em 1987, é lançado pelo jornalista Claudio Bulgarelli, o jornal *Vidcom* especializado em informações sobre lançamentos de filmes, de equipamentos, entre outros serviços, que tinha um espaço para divulgar a produção capixaba de vídeos.

O vídeo documentário *O Resgate* (1987), dirigido por Sérgio Medeiros, tem como tema a retomada do patrimônio dos estudantes capixabas, entre eles, o Ginásio do DED (Ginásio de Esportes Jones dos Santos Neves), localizado no bairro Bento Ferreira, em Vitória, que foi confiscado durante a ditadura.

registro histórico, com entrevistas que garantem verossimilhança ao vídeo.

E é o documentário que melhor tirou proveito das inovações que o vídeo trouxe. Nas décadas seguintes, principalmente com advento e barateamento das tecnologias digitais na entrada do novo milênio, houve uma explosão no modo de fazer documental, colocando por terra várias concepções clássicas de documentar. Multiplicaram-se os olhares, diversificaram-se os temas, misturaram-se os formatos e gêneros, intensificaram-se a circulação e distribuição das obras. Saímos do anzol e caímos na rede. (CARMINATI, 2007, p. 112).

Os estudantes de artes plásticas, na época, Rosana Paste e Celso Adolfo, conjuntamente com o artista plástico Marco Antônio Rocha de Oliveira - Mac, falecido em 1993, realizam *Aedes Aegyptis* (1987), com locações na Pedra da Cebola, em Jardim da Penha, onde hoje está localizado o parque. O vídeo recria de forma alegórica e debochada, o mundo dos faraós do Egito antigo. Inicialmente criada como uma instalação para o Salão de Artes Plásticas que inaugurou a galeria de arte do Centro Cultural Carmélia, em 1986, *Aedes Aegyptis* virou vídeo performance. Após essa experiência, o grupo realizou *A vida íntima de Nefertiti* (1987), dando sequência ao vídeo anterior, recriando a vida da icônica rainha egípcia do tempo dos faraós.

Um outro grupo ligado às artes cênicas começa uma pesquisa unindo a linguagem videográfica com a dança. A Companhia Neo-Iaô⁶ inicia as primeiras experiências de vídeo dança no Estado com *Via Sacra* (1988), gravado nas ruínas de Tiwanaku

6 A Companhia Neo-Iaô de Dança Contemporânea, foi criada na década de 1980, por Magno Godoy, coreógrafo capixaba, percursor da dança contemporânea no Estado do Espírito Santo, falecido em 2008, em Vitória.

em La Paz/Bolívia; em Ouro Preto, nas igrejas do Pilar e São Francisco; e na Catedral de Brasília.



Figuras 182 e 183 - Cenas de *Via Sacra*, Igreja do Pilar (Brasil/MG) e Porta do Sol (Tiwanku/Bolívia). Magno Godoy, videodança, cor, som, Vitória/ES, 1988. Fotos: Mauro Paste e Marcelo Ferreira.

VIDICOM

PÁGINA 13

**Produção
Capixaba**

“A Dança NEO-IAÔ em Vídeo”

Hernandez Zanon

Marcelo Ferreira

Cena do vídeo “Via Sacra”

Em novembro a Cia. NEO-IAÔ de Dança, que têm a direção do bailarino Magno de Godoy, deverá exibir uma produção em vídeo que está sendo realizada desde junho deste ano em localizações como Ouro Preto, Pilar, La Paz, e Porta do Sol. O elenco fazem parte, além dos dançarinos Marcelo Ferreira, Carlos Dálio Silva e Paula Fernandes, o cinegrafista Mauro Paste e Hernandes Zanon Guimarães, que fará iluminação e fotografia de cena. A UFGES, DEC e Emcater têm apoiado a produção.

O grupo está registrando em localizações significativas, a técnica NEO-IAÔ de dança, que evoca a degradação e a impossibilidade humana diante de um futuro aterrador. Como num ritual sagrado, os dançarinos realizam a dança, que é a reencenação da vida, a missão espiritual da humanidade, a bestialidade frágil dos movimentos são apresentados numa linguagem plástica que forçando os limites da câmera, cria-se telas de imagens como pinturas. Estão gravadas cenas: *Via Sacra*, *Stultifera Navis* e *Via Láctea*.

Próxima Locação: Subida do Convento da Penha/Vila Velha-ES. *Via Sacra*, que só o diretor Magno de Godoy evoca um deserto, um sofrimento e drama do flagelo e o sofrimento de Cristo, numa procissão que têm inicio na subida Ingrema do Convento, onde o sacerdote proclama as 10s estações. A subida da escadaria, já coroado Rei dos Judeus, com uma capa vermelha, foi gravada em Ouro Preto. Precisamente na Igreja do Caminho, Cruz como Triângulo e a cidade sob uma aura sagrada recebe a dança dos “neo-iaôs”, em busca de seus ancestrais divinizados e atraídos pela presença secular do Cristo, que é o símbolo do Triste Eucloro. As cenas do interior, com a presença do dançarino, no tempo retumbante em ouro, na sagrada miséria e potestos. A arte como uma religião são imagens itárgicas. Ao final o dançarino celebra a ressurreição e a ascensão entre os fios.

Em Belo Horizonte, Magno Godoy e Marcelo Ferreira gravam *Via Láctea*, que as duas obras como suporte para a dança cósmica da formação do universo, a formação das estrelas, neste balé do desejo. O filme foi feito no mesmo dia de trabalho e já está pronto para exibição.

Stultifera Navis, que foi apresentada no Teatro Carlos Gomes, parte de uma pesquisa em Michel Foucault e Bosch. Nessa tela, *A Nau dos Loucos*, uma pe-

dra na Barra do Jucu, serve de palco e o mar como o céu cénário. Ingridades pelas imagens de Fleischman, *Alma Matuer de Negócio*, a estética destituta apresenta o teatro, dança mística dos neo-iaôs sob uma ótica videoplástica. Os movimentos, as composições e os tons pastéis da dança, a forma de oceano gestas do mar ao Jucu, servem como painel. Faltam ainda algumas cenas na Barra do Jucu.

Em Brasília, onde o grupo se apresenta no próximo dia 20, no Festival das Américas do Arte e Cultura, serão gravadas cenas na Catedral de Brasília de *Via Sacra*, e *Mephisto*, nas Cúpulas dos 3 Poderes.

Todo esse trabalho é fruto de registro do grupo, não servindo para exibição comercial, mas, visando a divulgação e como resultado de um projeto de pesquisa, que Magno e Marcelo desenvolvem. O projeto prevê a edição dos vídeos, o livro com o desenvolvimento filosófico da dança, locais, e a realização de outras obras no palco e em localizações, usando uma multimídia que contrasta fantásticamente com a má informação do governo e empresários culturais. Existem ainda a escassez de cinesistemas para a elaboração de trabalhos que param pela pesquisa e a qualidade inexistencial.

A torre, intímiga de perfeição, perturba o desenvolvimento da arte e resistimos na medida em que ampliamos a noção do mêsário e da injustiça pré Grandes Navegações que nos trouxeram em degrado, cativou-nos e nos transformou, inexplicavelmente turcos com a enfermidade que a imágica salvação que poderá vir das estrelas. Não estaremos nos videoclubes de seus lares disponíveis.

Figura 184 - Matéria *A Dança Neo-Iaô em Vídeo*, sobre a produção do video-dança *Via Sacra*, publicada no jornal Vidicom, Vitória/ES, 1988.

A Companhia Neo-Iaô fez inúmeras incursões pelo Brasil e América Latina, para apresentações e gravações de videodança. O coreógrafo Magno Godoy, que era um artista múltiplo, foi precursor e pioneiro da videodança no Brasil, cuja junção entre vídeo e dança se intensificou bem mais à frente, nos anos 1990. Antes, em 1973, a bailarina, coreógrafa, videoartista Analivia Cordeiro, em parceria com a TV Cultura de São Paulo, realizou uma videodança intitulada *M3x3*. Esse trabalho foi coreografado e dirigido em tempo real especialmente para a televisão.

Em 1988, se inicia um novo vídeo-filme de ficção, com a adaptação literária *Diga Adeus a Lorna Love*, baseada no livro de contos homônimo do escritor capixaba Francisco Grijó. O vídeo de média-metragem produzido no formato SuperVHS, é realizado como Projeto de Pesquisa da Linguagem Imagética entre alunos dos cursos de Comunicação Social, Letras e Artes Plásticas, com o objetivo de transpor os limites curriculares dos respectivos cursos, unindo literatura, artes visuais e artes cênicas. Foi a primeira experiência do projeto em adaptação literária para o audiovisual. A produção tinha uma equipe mais experiente, que fazia a coordenação de produção, direção, roteiro, câmera, fotografia de cena e alguns atores com experiência de atuação no teatro.

Baseado na obra de:

Francisco Grijó



Direção e roteiro:

Sergio Medeiros



DICA ADEUS LORNA LOVE



Produção executiva:
Ernandes Zanon



Câmera:
M. Paste

Jane
Ferreguetti

Darcy Werneck

Cláudia
Salgado

Cléber Carminati
Bruno Frederici
Ary Roaz

Gleciara Ramos
Marislaide Gonçalves

Ronaldo Oakes
Ricardo Sá
Lobão

Su
Marques

Rosana
Paste

Mac
Gabriela
Lima

Celso
Adolfo

Assistente de áudio/video:
A. C. Quinelato

Assistente de produção:

Márcia Freitas e Juvenal Carneiro

Edição:

Alex Álvares

Apelo:

DEC
SHOW VIDEO
D.A. ENGENHARIA



FUNDAÇÃO CECÍLIO ABEL DE ALMEIDA

REDE GAZETA
DE COMUNICAÇÕES
JORNAL, RÁDIO E TELEVISÃO

DATA
LOCAL

HORA



Figuras 185 e 186 - Cartaz do vídeo *Diga adeus a Lorna Love*, Sergio Medeiros, ficção, 30 min, vídeo, cor, Vitória/ES, 1988.

O personagem do escritor, por exemplo, era representado por Cleber Carminati que atuava em várias montagens teatrais. Os outros dois personagens de destaque eram representados por Darcy Werneck e Jane Ferrenguetti, ele repórter, e ela apresentadora do telejornal de maior audiência da TV Gazeta na época, o que provocou um grande impacto quando foi exibido em rede estadual pela Televisão Educativa do Espírito Santo – TVE.

Com qualidade técnica superior e com finalização em ilha de edição profissional, o vídeo contou com uma produção mais qualificada, já indicando uma evolução em relação a precariedade técnica por falta de equipamentos. Foi uma produção que demarcou o primeiro ciclo videográfico, fazendo uma transposição para uma estrutura já em processo de profissionalização para os realizadores.

VÍDEO

Lutando contra a maré

João Barreto

Depois do "boom" do vídeo, demorou um pouco para as universidades brasileiras se tocarem de que o aparelho é um complemento didático. Atualmente, ele virou até carro chefe da propaganda do CNPQ para pesquisas em universidades.

Mas na Ufes, um grupo de estudantes, apesar dos contratempos, já produz para a telinha há anos. Na última terça-feira, os autores realizaram a pré-estréia do vídeo "Diga Adeus a Lorna Love", baseado no livro homônimo de Francisco Grilo.

A produção de "Lorna Love" começou em agosto do ano passado. A escolha foi intencional, uma tentativa de aproveitar um trabalho da literatura capixaba, que tivesse temática universal. Foram selecionados quatro contos: "As Seis Etapas de Maio", "Diga Adeus a Lorna Love", "Um Grão de Areia No Saara" e "Quando Choramos".

O roteiro ficou por conta de Sérgio Medeiros, que também dirigiu a montagem. Para produzi-lo, a equipe teve que ralar muito, e os contos "Seis Etapas de Maio" e "Diga Adeus a Lorna Love" foram filmados sem nenhuma ajuda de custo. Posteriormente, entrou em cena o Departamento Estadual de Cultura, com a quantia



Este é uma cena do conto "Lorna Love", gravada no Teatro Carlos Gomes

sultados do son não foram muito convincentes (justificados, na nota da produção, como falta de microfone direcional) e o texto sofreu pouca alteração em relação ao livro.

"Lorna Love" não tem estréia marcada nas salas de vídeo. Talvez na TVE, quem sabe? De imediato, ele despertou o interesse da locadora Show Vídeo, que deseja a fita em seu acervo.

Em sua parte final, "Lorna Love" inclui um documentário, com notas da produção. Segundo Hernandes Zanon, produtor executivo, o relato tem cunho didático. Ele afirma que a equipe teve que modificá-lo, pois apareciam algumas denúncias ao DEC. Como o órgão estava pagando a edição do vídeo, o documentário

irrisória de Cr\$ 84 mil cruzados, depois do projeto ter sido rejeitado pela TVE, e por aí vai.

No filme se destaca o conto "Um Grão de Areia No Saara", com boas interpretações de Darcy Werneck e Jane Ferreque. Na abertura, "Lorna Love" apresenta uma imensa máscara, cuja cabeça contém a tela. Da abertura da boca se vê o escritor que, através da narração de suas inquietações, desenvolve suas imagens mentais em vídeo.

Ele reúne momentos que lembram um clipe publicitário, cenas de tevê, teatro, cinema e vídeo, sem se fixar em nenhum deles, concretizando versatilidade em tudo. Algumas sequências são propositalmente falsas, revelando grande humor e muita brincadeira em re-

lação ao gesto de filmar. Paralelamente, o vídeo ainda conta com cenas com grande número de figurantes, ambientadas pelas deliciosas músicas de Miles Davis e Thelonious Monk. Os re-



A produção utilizou atores já ligados ao vídeo, com bom resultado

passou de 20 para 3 minutos.

Para Sérgio Medeiros, cada efeito especial tem um preço e o desejo de fazer uma produção mais bem cuidada foi ficando cada vez mais caro. Como os patrocinadores eram reduzidos — no final, até gravar no Carmélio ficou difícil —, "Lorna Love" ficou aquém da técnica imaginada pela equipe.

Glicíria Ramos, uma das atrizes em cena, lembra que a técnica utilizada pelos órgãos culturais é de "evitar a competição, eliminando a concorrência, para ficar na mídia". Cleber Carminati questiona: "qual é a expectativa do produtor e até quando?". Como se percebe, tupi não dá. O jeito é arregacar as mangas e produzir.

Ficha técnica

Direção e roteiro: Sérgio Medeiros
Elenco: Jane Ferreque, Darcy Werneck, Cláudia Salgado, Glicíria Ramos, Glicíria Ramos, Henrique Sá, Marilade Gonçalves, Bruno Frederici, Cleber Carminati, Celso Adolfo, Renato Faria, Gisele Lima, Marilene Marques, Lobão, Ari Rosas.
Produção executiva: Hernandes Zanon.
Montagem e produção: Juvêncio Camargo e Márcia Freitas.
Áudio/Vídeo: Antônio Quinela.
Câmera: Mauro Paste.
Cenografia/figuras: criação coletiva.

PAULO FRANCIS FALA DE REVOLUÇÃO (P.12)

Figura 187 - Matéria *Lutando contra a maré*, sobre o lançamento do vídeo *Diga Adeus a Lorna Love*, expondo as dificuldades da produção audiovisual em Vitória, na década de 1980, caderno AT2, jornal A Tribuna, Vitória/ES, 1988.

Concebido como uma instalação pelos estudantes de artes plásticas da Ufes Deborah Aquino e Luiz Antônio França, e depois se transformou em videoarte, *Geoespacial* (1988), explora com a câmera, em movimento contínuo e sem cortes, a figura humana, representada pelo artista plástico Marco Antônio Rocha de Oliveira – Mac, dentro de um cubo, dançando livremente, em meio a elementos plásticos como: linhas, pontos, sombras, luzes, fogo, água e plástico, criando uma harmonia que eleva a existência humana em direção ao cosmos. As imagens buscam representar ilusionisticamente o espaço tridimensional de um cubo, seus limites e possibilidades, dando nova significação a instalação que se tornou um vídeo.

PRODUÇÃO CAPIXABA

Vídeo + Arte: Videoarte Geoespacial

O Espírito Santo, nos últimos anos, apresentou um aumento considerável na sua produção de vídeo. Existem manifestações isoladas que contribuem para esse novo segmento de arte, mas, sem dúvida alguma, é de dentro da Universidade que esse segmento cresceu entre estudantes de diversos cursos e que estão merecendo destaque no cenário artístico. São muitos os exemplos que servem para ilustrar as palavras, e, na tentativa de resgatar e apoiar essas manifestações, abre-se aqui um espaço permanente.

Hoje, existem várias tendências que compõem este movimento, como videoação, videoficção, videodocumentário e outros. A videoarte é uma tendência ainda pouco explorada nesse rol de tendências. Este tipo de linguagem artística eletrônica surgiu no Brasil no final da década passada e se

firmou nos anos 80, principalmente com a chamada "Transavanguarda", um movimento renovador das artes plásticas que acabou se estendendo para outras áreas da linguagem artística.

O videoarte Geoespacial é uma produção cujo sentido é uma integração entre o videoarte e a computação eletrônica (vídeo) e que preencher esta lacuna existente na produção local. É uma pesquisa didática livre, exercitada dentro de uma inquietação experimentalista, ou seja, descobrindo, aprendendo, estimulando e analisando.

O HOMEM E O CUBO

O Geométrico e o Espacial (infinito) são uma intervenção do indivíduo no seu espaço no cotidiano, simboli-



A figura humana

tos, sombras, luzes, panos, fogo, água, plástico e figura humana, dançam livremente, criando uma harmonia que eleva o sentido da existência humana em direção ao cosmos.

O videoarte Geoespacial é uma concepção dos artistas plásticos Anderson França e Deborah Aquino Bretas, com a participação de Mac no papel da figura humana, maquiagem de Celso Adolfo, iluminação de Rita Vasquez, câmeras de Zorá Carmintati e Paulo Sérgio de Souza, fotografias de Mauro Pastic e edição de imagens de Mário Lobato, da TV Vitória.

A montagem do cenário ficou a cargo do libretista do *Príncipe do Livro*. O vídeo tem uma duração de 15 (quinze) minutos e foi gravado nas dependências do Circo da Cultura, quando esteve instalado na UFES, em 86. Você vai poder encontrar mais essa produção capixaba e aprender um pouco mais sobre a própria figura humana, através da concepção de estudantes do futuro, brevemente nas locadoras da cidade. Aague videoarte Geoespacial.

Figura 188 - Matéria *Vídeo+Arte: Videoarte Geoespacial*, publicada no jornal *Vidicom*, Vitória/ES, 1988. No destaque, a figura humana interpretada pelo artista plástico Marco Antônio Rocha de Oliveira – Mac.

A produção de documentários se intensificou no final da década de 1980, e vários realizadores produziram vídeos com tema regionais sobre cultura popular e movimentos populares. Várias produções enriqueceram esta vertente como o documentário *Balduíno, El Africano* (1989), dirigido Clóves Mendes, sobre o octogenário artista Balduíno poeta e artista circense já falecido.

Mesclando trechos da entrevista com imagens de arquivo, o vídeo documentário foi premiado no Festival del Cinema Latino Americano de Trieste, na Itália.

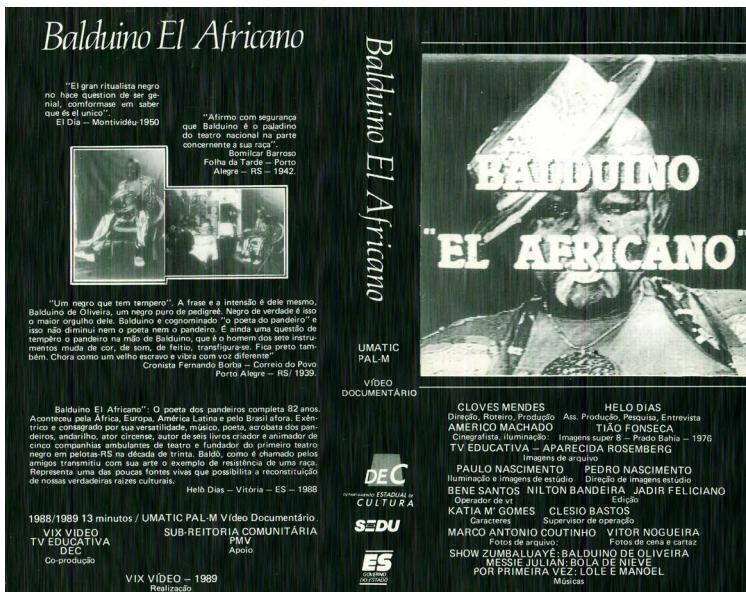


Figura 189 - Folder de divulgação de *Balduíno, El Africano*, Clóves Mendes, documentário, vídeo, cor, 13 min, Vitoria/ES, 1989.

Um dos realizadores mais ativos era Ricardo Sá, que realizou *Ocupar, Resistir e Produzir* (1989) em SuperVHS, com codireção de Clóves Mendes. O documentário relata a vida dos trabalhadores e ativistas do Movimento Sem Terra no Espírito Santo, no final dos anos 1980. Na década de 1990, Sá se consolidou profissionalmente como um dos mais ativos realizadores do audiovisual no estado e, continua atuando como documentarista audiovisual com forte interesse na etnografia dos povos tradicionais.



Figura 190 - Frame do documentário *Ocupar, Resistir e Produzir*, Ricardo Sá e Clóves Mendes, vídeo SuperVHS, 45 min, Vitória/ES, 1989.

O grupo teatral Éden Dionisíaco do Brasil foi um dos pioneiros no estado na junção da linguagem videográfica com teatro. O grupo apresentou espetáculos multimídia com teatro, vídeo e projeção de imagens, fazendo releituras da história da arte. Os espetáculos davam ênfase às imagens e relativizavam a importância do texto, na linha do teatro de imagens que marcou os anos 1980. Os cenários eram verdadeiras instalações, que eram elaborados com inventividade plástica e construção preciosista. Os atores improvisavam coletivamente atuando com objetos cênicos como uma TV e projeções de imagens que entravam simultaneamente com a atuação ao vivo. Havia muito deboche e humor nas histórias encenadas.

[...] Com o grupo Éden Dionisíaco do Brasil o vídeo subiu ao palco como personagem. Na montagem dos *Quadros Bíblicos* (1989) a cabeça de João Batista foi entregue numa tevê e a visão do Inferno ganhou projeção eletrônica para finalizar o espetáculo. (CARMINATI, 2007, p. 111).



Figuras 191, 192 e 193 - Grupo teatral Éden Dionisíaco do Brasil, espetáculo *Salomé*, com os atores Celso Adolfo, Rita Elvira e Lobo Pasolini, Teatro Carlos Gomes, Vitória/ES, 1989.

No campo da experimentação visual, a videoarte *Graúna barroca* (1989), do artista plástico Ronaldo Barbosa em parceria com o videoartista Ricardo Néspoli, finaliza a década como uma produção elaborada e produzida com equipamentos profissionais de TV. Realizado a partir de uma intervenção na praia do Rio Negro, em Fundão, *Graúna Barroca* tem uma elaborada construção imagética, feita pelo experiente artista plástico Ronaldo Barbosa, que transforma a tela numa pintura em movimento.

Na entrevista ao programa *Fanzine*, exibido em 1989, pela TVE, Ricardo Néspoli, explicou que a intenção do vídeo era provocar

uma nova maneira das pessoas verem imagens. Para ele, a forma meticolosa, de extrema delicadeza de cada movimento e de cada expressão que aparece nas imagens, é de suma importância, pois tudo passa pelos elementos que formam a vida, como a água, terra, ar e fogo, e é essa síntese que é o homem. O vídeo levou diversos prêmios em festivais dentro e fora do Brasil, incluindo o de Melhor Videoarte no 33º Festival de Cinema e TV de Nova Iorque, em 1991.



Figuras 194, 195, 196, 197, 198 e 199 - Frames *Graúna Barroca*, videoarte, 19 min, cor, som, Vitória e Fundão/ES, 1989.

Encerrando a década de 1980 com produções videográficas mais elaboradas, uma segunda experiência com adaptação literária é feita com *Fuga de Canaã*, romance do historiador e

escritor capixaba Renato Pacheco, que começou a ser produzido em 1989 pela mesma equipe que tinha realizando os vídeos *Refluxo* e *Diga adeus a Lorna Love*. O vídeo conta a história da família de imigrantes alemães Jank, e a série de tragédias que a assombra no município de Santa Leopoldina.

Realizado em SuperVHS, foi o primeiro longa-metragem em vídeo feito no estado, com 120 minutos de duração. A produção do vídeo mobilizou na época cerca de 200 pessoas, entre técnicos, elenco e figuração, com várias locações entre Santa Leopoldina, Domingos Martins e Vitória, e com figurino e cenografia produzidos especificamente para o vídeo. Todo o processo de produção foi registrado fotograficamente, gerando uma exposição na Itaú Galeria, em Vitória. Finalizado e lançado em 1991, exatamente o ano em que começou a se concretizar a ideia de criação de um polo de produção audiovisual no Estado.



Fotografias do vídeo comemoram Graça Aranha

A exposição da Itaúgaleria traz as fotos de cena e registro de Fuga de Canaã

Uma exposição fotográfica mostra o processo de realização do filme de vídeo *Fuga de Canaã*, com versões ampliadas para hoje, de 20 anos depois. Além de comemorar uma função histórica, é de divulgar o vídeo, que é de divisor de fronteiras, entre o cinema e o documentário e informativo. A mostra fotográfica também comemora os 20 anos da chegada do escritor e jurista Graça Aranha, autor do clássico *Canaã*, ao Brasil, de Domingos Leopoldina, no Estado do Espírito Santo. *Fuga de Canaã*, do também escritor e diretor Renato Pacheco, retorna o mesmo tema 70 anos depois, quando o regalo, anseio e desespero de um povo econômico que se encontrava desempregado.

A exposição comemora, paralelamente, o sesquicentenário de nascença de Maximiliano Vassilievitch Tchekovskiy, cuja mistura será utilizada como trilha sonora adequada para *Fuga de Canaã*. O

projeto de videofilme de ficção *Fuga de Canaã* propõe a consolidação de um novo tipo de cinema, realizado em 10 de fevereiro desse ano, no Teatro José Carlos de Oliveira, centro de cultura da Fundação Maria de Souza. Este elenco passou por oficinas de corpo e voz, orientadas por Cláudia Pacheco, produtora, o ator Elícer Almeida e o autor e diretor teatral Renato Pacheco, também famoso escritor e cineasta, tendo Ary Roaz como assistente.

A equipe técnica é formada por

outro componente ligado às áreas de teatro e cinema, a saber: Artes Plásticas e Artes Cênicas. Para toda a montagem, o trabalho é dividido entre os três setores. O vídeo de *Fuga de Canaã*, filme de ficção, comemora-se pela consolidação de um novo tipo de cinema, que é o de cena e registro, em cores e preto e branco. Esse processo se propõe a se desenrolar ao longo de 10 de fevereiro com o teatro para os atores e artistas, que se apresentam no Teatro Municipal de Vila Velha. Além de obras de ficção, é autor de *Poesia Estampado*, *Arte e Artesanato: a estética da joguinha* (Ribeirão Preto, 1985) e de inúmeros pequenos estudos sobre artes e cultura.

Elvira Broda e Manoel Pacheco são os responsáveis por esta exposição que inaugura hoje. As fotos ilustram o processo de realização do filme, com a preparação da cena e registro, em cores e preto e branco. Esse processo se propõe a se desenrolar ao longo de 10 de fevereiro com o teatro para os atores e artistas, que se apresentam no Teatro Municipal de Vila Velha. Além de obras de ficção, é autor de *Poesia Estampado*, *Arte e Artesanato: a estética da joguinha* (Ribeirão Preto, 1985) e de inúmeros pequenos estudos sobre artes e cultura.

Edmundo Mello

Figuras 201 e 202 - Gravações do vídeo *Fuga de Canaã*. Foto Mauro Paste. 1989. Matéria *Fotografias do vídeo comemoram Graça Aranha*, sobre a exposição de fotos de cena e de registro do processo de produção do vídeo, na Itaú Galeria, publicada no Caderno 2, jornal A Gazeta, Vitória/ES, 1990.

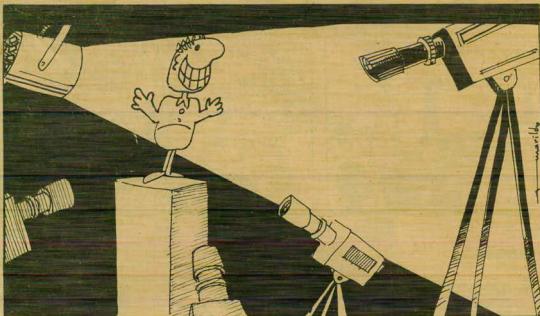
Na matéria de capa do Caderno 2, do Jornal A Gazeta, de 1991, do jornalista Alvarito Mendes Filho, que trata do lançamento do

vídeo, o diretor de *Fuga de Canaã* Sergio Medeiros fala sobre o amadurecimento profissional dos realizadores, e que era necessário a implantação de uma política no estado de produção, exibição e distribuição das produções locais. A realização do vídeo contou com recursos do antigo Departamento Estadual de Cultura, hoje Secretaria Estadual de Cultura e da Fundação Cecílio Abel de Almeida, da Ufes. Foi a primeira vez que órgãos públicos financiaram a produção de um vídeo no Estado do Espírito Santo.

Figura 203 – Matéria *Vale do Canaã revisitado*, sobre o lançamento do vídeo *Fuga de Canaã*, Sergio Medeiros, vídeo, ficção, 110 min, cor, Vitória/ES, 1991, publicada no Caderno 2, jornal A Gazeta, Vitória/ES, 1991.

Iniciativas de caráter formativo aconteceram com a primeira oficina de vídeo, em 1986, no recém-inaugurado Centro Cultural Carmélia, em Vitória.

curso de Comunicação da Ufes, o acesso aos equipamentos e o primeiro contato com a linguagem videográfica. No resultado final da oficina, cerca de 60 vídeos foram produzidos, com 14 horas de gravação de flagrantes da realidade da periferia urbana de Vitória, algumas experiências ficcionais e documentários.



Do videocarro ao videovida

Sandra Aguiar

Cerca de 60 vídeos-ação foram produzidos, totalizando 14 horas de filmes gravados da vida da população. Mas este não é, pelo menos na opinião dos organizadores, o principal saldo da I Oficina de Vídeo realizada no Estado, entre os dias 16 e 21 de novembro, no Centro Cultural Carmélia, Centro Cultural Carmélia M. de Souza.

O principal fruto desse trabalho, segundo José Antônio Challub, um dos integrantes do movimento de agitação cultural Pescaria de Integração de Conhecimentos Através da Arte da Comunicação para Educação Social, é a tomada de consciência de algumas comunidades para a importância do vídeo enquanto linguagem alternativa. É a constatação de que o equipamento adquirido pelo DECI é público e de fácil manutenção.

O que Challub chama de "um trabalho de corpo a corpo feito durante a semana" tornou possível a realização de uma programação constante de vídeo no centro cultural. Agora, todos os dias, a partir das 14 horas, os filmes são exibidos gratuitamente, acabando com a ociosidade característica nas tardes das diárias no local.

"Passamos filmes que só entraram em cartaz dentro de um ano e passaram a ser exibidos logo que as pessoas não tinham a chance de assistir no cinema", ressalta Challub. Empolgado, ele diz que as comunidades de São Pedro, Pinheiros e Ataíde já pediram a oficina em seus bairros. E muitos outros contatos estão sendo feitos para que a oficina se estenda para locais esquecidos pelas autoridades e onde as pessoas manifestem interesse pelo trabalho.

Vídeo e Cinema

Challub explica que a oficina tem um método diferente de trabalho. Os integrantes da organização mostram o que sabem fazer, sem precisar copiar métodos tradicionais de educação que distinguem as pessoas entre os que sabem e os que não sabem. São pessoas comuns e os que aprendem. Na oficina, não tem troca de conhecimentos, de experiência. Funciona o coletivo, não o domínio de uma só técnica, garantem eles.

Nessa experiência, trata-se de desmistificar a linguagem do vídeo. Na oficina, não há diferenças gritantes entre cinema e vídeo. Considera-se que ambos têm a mesma linguagem e imagens. Se as diferenças podem ajudar, obviamente são em favor do vídeo, mais simples e fáceis de ser usado, quase um utensílio doméstico, e seu poder não grande como cinema, é de expressão e comunicação. Esse debate faz parte do processo.

A oficina, lembra Challub, é consequência de um grupo de pesquisa de um projeto de graduação do curso de Arquitetura desenvolvida Cidade Cidadão, que figura entre os projetos de início. Um projeto que evidencia a utopia do cinema. A oficina de vídeo sugere às pessoas que elas trabalhem a sua realidade, podendo transformar o utópico em real. "O vídeo é um caminho alternativo de expressão cultural da qual a comunidade pode apropriar-se para promover essa evolução", explica.

Durante a semana da oficina também tratou-se de acabar com o gênero de cinema que só é visto no televisor. Onde quer que o grupo aparecesse com o equipamento em punho, era logo confundido com jornalistas de TV. "No vídeo não é o He-Man que a gente quer ver o tempo inteiro", compara Challub, caracterizando a disposição do novo veículo e o aspirado de pessoas do mundo.

Na oficina, um grupo de pessoas preferiu participar da produção, outros, prestigiou os filmes exibidos. A professora Zeze Buzzato levou, inclusive, os meninos de rua, que integram a escola de samba mirim, para acompanhar tudo de perto. Os menores ora faziam sua performance, ora aplaudiam cenas de Pixote e pediam beijos.

Algumas pessoas estranharam a presença das crianças, mas o conflito entre os envolvidos, segundo Challub, Afinal, fizeram parte da proposta do grupo colocar pessoas da comunidade em contato com essa linguagem alternativa, sem distinção de sexo, cor ou idade.

Nas 14 fitas está um pouco de tudo: a oficina de vídeo, do Morro do Ouro Preto, São Pedro, Santo Antônio, Niterói, São Gonçalo, Vila da nomada, Tijuca, Salão de Artes Cênicas, Galeria Santa Luzia... São cenas e mais cenas de denúncias, questionamentos, momentos de deslumbramento.

mento e descoberta, informação, reivindicações e propostas de solução para problemas antigos. Há drama e onde há drama, também comédia. O que é importante é que o vídeo é usado como instrumento, uma capacidade de provocar mudanças. Em Santo Antônio, a imagem de uma escola situada próxima a uma pedreira reflete a importância dada ao ensino público e gratuito na comunidade, necessidade básica do cidadão. O morro, um retrato do abandono, da falta de informação. Falam pessoas que desconhecem o centro cultural ou simplesmente não sabem para que ele serve.

Numa exposição, um guarda tenta proteger os muros da galeria da piração, que está ameaçado com a construção de um videocarro. Imagens dos pontos luminosos da cidade, bares e restaurantes. Do videobar, a baía de Vitoria e a certeza da viabilização de um transporte aquaviário para Santo Antônio, que segue do centro da cidade, passa por Porto de Santana e tem ponto final no cais do avião.

A população econômica, com isso tempo e dinheiro, segundo Challub e basta ir apenas a baixa, atravessar o canal. O cais já existe, a estrutura está pronta. Com o transporte, ele será preservado (atualmente o local é usado como residência e pertence ao Boticário). "Nossa objetivo é buscar novas alternativas para que a oficina tenha continuidade", resume o estudante.

Para que o trabalho seja garantido, entretanto, são necessários alguns investimentos. O grupo precisa de mais 30 fitas e o pedido já foi encaminhado ao governo. O Conselho Municipal de Cultura. Os integrantes do movimento Pescaria de Integração de Conhecimentos Através da Arte da Comunicação para Educação Social, vencida essa primeira etapa do trabalho, agora pretendem debater, junto com os outros envolvidos, a oficina de cinema, avaliando tudo o que foi feito até o momento. E pretendem convocar, para a discussão, representantes de órgãos envolvidos nos problemas constatados na oficina. Além disso, estudar a possibilidade de fazer a divulgação do trabalho a fim de atrair um maior número de pessoas, buscar apoio financeiro de empresas.

O debate deve ocorrer nos próximos dias.

Figura 205 - Matéria *Do videocarro ao videovida*, sobre os resultados da primeira oficina de vídeo realizada no Centro Cultural Carmélia, publicada no Caderno 2, jornal A Gazeta, Vitória/ES, 1986.

Após essa bem-sucedida experiência, outras oficinas ocorreram, até a realização de um curso mais completo e com duração longa de cinema e vídeo, que ocorreu na Biblioteca Central da Ufes, em 1988. Com sete meses de duração e dividido em duas etapas, o curso ia além da mera informação inicial, e se aprofundava nas práticas da linguagem audiovisual. Contando com a participação inicial de 86 pessoas, muitos alunos da Ufes, o curso na primeira etapa tinha três professores fixos para ministrarem aulas de história do cinema mundial, montagem e fotografia, mesclado com oficinas de prática de vídeo. Na segunda etapa seria produzido um curta-metragem com profissionais e alunos do curso.



"O Encouraçado Potemkin", do mestre russo Eisenstein: um dos filmes que serão analisados a partir de cópias em vídeo

João Barreto

Conta Ana Saiter, coordenadora do projeto de cinema pelo DEC (Departamento Estadual de Cultura), que a ideia surgiu de um encontro direto do DEC, Maurício Silveira, tornou posses: "Ele queria ouvir a comunidade artística e definir a linha de trabalho. Fizemos reuniões com o Clube de Cinema, com a presença de cineclubistas, videastas, críticos de cinema e cinefilos. Daí foi tirado como prioritário um curso de cinema com a finalidade de formação técnico-artística".

Sendo assim, o projeto do DEC, o curso terá seis meses de duração e será dividido em duas etapas. Na primeira, com duração de quatro meses, serão dadas orientações para que os inscritos se informem sobre a história do cinema mundial pelo jornalista e editor da televisão Antonio Americano (do AT 2), que ao mesmo tempo fará palestras sobre a importância da montagem, e aulas sobre o desenvolvimento da linguagem cinematográfica com Valéria Krupowka. Estas aulas serão realizadas de segunda a sexta, e um dia da semana será reservado para a prática de fotografia, com a professora Simona Guimarães.

Aos sábados serão feitas oficinas de vídeo, organizadas pe-

lo grupo Pesquisação (Ermelando Guimarães, Mauro Paixão e Zorcrinha). "A participação do Pesquisação é um apoio em vídeo como maneira mais prática de transmitir a ideia", e também na organização do cineasta Trouxemos de Antonio Carlos de Abreu Tavares da UFF, quando surge a possibilidade de cooperação, o que também serviu como uma introdução ao projeto. Eu acho que o curso vai surpreender muitas falhas. É o começo da criação de um polo de discussão de cinema em Vitória", explica Cleber Caminatti, o Zorcrinha.

A segunda etapa inclui a produção de um curta em 16mm. Os alunos serão divididos em grupos para o desenvolvimento de projetos específicos, são de rotina (com duração de dois meses), montagem e finalização (dois meses), com (um mês) e dilação (um mês) para a organização de produção. O final da primeira etapa será acompanhado de uma avaliação de rendimento e nota da segunda etapa de avaliação do curso. Os recursos para a primeira fase foram conseguidos através do DEC, Minc e Sub-Reitoria Comunitária e parte dos recursos para a segunda etapa foram obtidos como objetivos específicos incentivar a produção de curta metragem e oferecer formação técnica em cinema. A tão esperada produção do curta tem da-

VÍDEO

Um curso de cinema e vídeo para os capixabas

Há muito tempo os capixabas sentem a necessidade de uma maior ampliação das atividades culturais. Nossa terra oferece muito pouco a nível didático e para suprir esta falha começa amanhã um Curso de Cinema e Vídeo, considerado como prioritário para muitas das pessoas que atuam na área cultural. O local será a Biblioteca Central da Ufes, a partir das 19h, e o curso já conta com a participação de 86 inscritos e três professores.

Outros nomes estão sendo estudados para outubro e o roteiro será criado no curso com a orientação de um diretor (a ser confirmado).

O curso tem como objetivo, segundo a carta do DEC, formar a produção cinemató-

ica marcada para outubro e o roteiro será criado no curso com a orientação de um diretor (a ser confirmado).

Estão matriculadas pessoas de várias áreas e tendências, incluindo estudantes de Comuni-

Cíntia Gonçalves



Ana Saiter coordena o projeto pelo DEC

cação e Artes Plásticas, cinefilos, curiosos, fotógrafos, etc. "Se é que eu posso dizer que eu tenho um sonho seria fazer cinema", afirma Antônio Aristides, artista plástico. Para ele, o cinema "sugere possibilidades mais amplas, mais generosas, mais profundas, mais intensas das pessoas. A deficiência é quanto ao material para a gente trabalhar. O que 70 pessoas podem fazer com uma filmadora?"

Antônio Aristides faz também da importância da utilização do vídeo como material mais acessível e lembra que muitos cineastas tem utilizado o vídeo, como Francis Ford Coppola em "O Poder do Clube". "Acho difícil que isso em Vitória a gente possa fazer cinema, mas se a gente vai ser um profissional, a gente vai ser um espectador maior".

Para garantir as aulas serão utilizados vídeos, filmes em 16 mm, fotografias e seminários como o que ocorrerá na primeira quinzena de abril, que tem como tema "ateliês de 'teorias visuais'". Os organizadores são cineastas com a intenção de avançar teóricamente com a turma e não ficar apenas nas explicações elementares, da teoria e o curso é para pessoas com vários níveis. Alguns seminários foram sugeridos pelo Conselho Nacional de Cineclubismo e outros pela Embrafilme, como o que aborda a produção industrial, as questões que afetam o mercado, e o curta metragem e seu mercado. O Curso de Cinema e Vídeo é gratuito e pelo DEC, pela Sub-Reitoria Comunitária da Ufes, o Minc e a Embrafilme (ainda não confirmada), com o apoio da Federação de Cineclubeiros do Espírito Santo (FCOES), do Cineclubismo, Comunicação Social, Grupo PesquisAção e Sindicato dos Jornalistas.

Figura 206 - Matéria *Um curso de cinema e vídeo para os capixabas*, publicada no caderno AT2, jornal A Tribuna, Vitória/ES, 1988.

O curso foi realizado na Biblioteca Central, Ufes.

A necessidade de uma estrutura de produção e exibição para os vídeos que eram realizados, incentivou a criação da Associação de Vídeo e Cinema do Espírito Santo - AVICES, com a finalidade de agregar as pessoas que atuam na área de vídeo e cinema, e estimular as produções no Estado. A criação da associação foi fundamental, contribuindo para organizar as demandas que começavam a surgir relacionadas principalmente

a custos de produção, uma nova realidade para quem buscava realizar vídeos com estrutura profissional, já que naquela época ainda não existiam mecanismos locais de incentivo à cultura, como a Lei Rubem Braga. A associação funcionou até meados dos anos 1990, e foi desativada porque a maioria de seus associados migraram para o recém-criado Sindicato dos Artistas e Técnicos - SATED/ES.

A hora e a vez do vídeo capixaba

Os realizadores de vídeo e cinema capixabas começam a se organizar. Hoje, às 19 horas, eles discutem a criação da Associação de Vídeo e Cinema do Espírito Santo (Avices) na galeria Homero Manzi.

A ideia surgiu a partir de uma constatação: parte da volumosa produção de documentários e vídeos de ação, ficção e outros gêneros, passam despercebidos pela ausência de espaços de veiculação e divulgação.

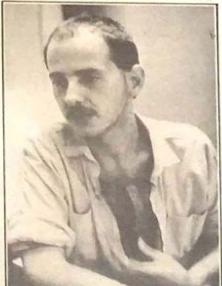
Interessados na matéria não faltam. E não é demais lembrar o 1º Festival de Vídeo no Espírito Santo, realizado em 86, e organizado pelo então estudante de Comunicação, Ricardo Sá. A mostra reuniu produções locais e nacionais, marcando um revigorante intercâmbio.

Na ocasião, chegou-se a discutir o percentual da produção local a ser transmitida pelas emissoras de tevê. Em meio a tudo isso, percebeu-se que a existência de uma associação poderia ser de muita



Cora Dantas

Ana Seiter



Cora Dantas

Ernesto Zanon

Figura 207- Matéria *A hora e a vez do vídeo capixaba*, sobre a fundação da AVICES, publicada no caderno AT2, jornal A Tribuna, Vitória/ES, 1989.

A matéria do Caderno AT2, do Jornal A Tribuna, em 1988, *Um polo capixaba de vídeo*, do jornalista João Barreto, faz um panorama da emergente produção videográfica, revelando o seu processo de desenvolvimento naquele momento. Segundo Barreto, em Vitória a dedicação, a profissionalização e a organização de alguns trabalhos em núcleos de produção independente – em videoarte, documentários e trabalhos experimentais – demonstrava a posição de destaque que vídeo assumiu na produção audiovisual capixaba, se dissociando do papel de reproduutor do cinema e da tevê, um mero repassador de imagens a serviço das duas indústrias. A matéria, relata as várias produções em andamento, e os realizadores expõem seu entusiasmo com esta nova fase de produção videográfica.

No Barra do Juca, começa às 10h a reunião que definirá o local e outras particularidades do Primeiro Festival da Juventude Capixaba, uma promoção do Centro Comunitário local organizada por Antônio Alaerte. Segundo ele, o festival tem como objetivo renovar os valores artísticos e musicais capixabas, "estagnados desde 1970"

A TRIBUNA • VITÓRIA-ES • QUARTA-FEIRA • 2004 • 105

PIONEIRISMO

Um pólo capixaba de vídeo

O vídeo sempre foi visto como reproduutor do cinema e da tevê, um mero repassador de imagens a serviço das duas indústrias. Mas em Vitória a dedicação, a profissionalização e a organização de alguns trabalhos em núcleos de produção independente — em vídeo-arte, documentários e trabalhos experimentais — têm demonstrado a tentativa de colocar o vídeo numa posição ativa, quente, de produção, em confronto com um enfoque passivo, frio, de exibição.

10

A Agência **VIX**, especializada em fotjornalismo, já tem um departamento de vídeo, sob a administração de Atilio Gomes. A agência produz recentemente documentários sobre manifestações populares no sul da Bahia e no Estado, como a série "Energia Negra", idealizada pelo jornalista Rogério Medeiros. A série registra momentos já conhecidos e que nunca haviam sido registrados. Está gravada em fitas com os títulos de "Ticumbi", "Reis de Boi", "Tambor de São Benedito", "Jongo de São Mateus" e "Banda de Conga da Serra".

"Ou somos contratados para fazer um trabalho ou fazemos o que estamos a fim de fazer. A agência tem um lado profissional e um projeto de risco", afirma Attilio, que está investindo na área de vídeo treinamento. Segundo ele, esta área tem uma ótima procura. Agora mesmo ele está produzindo um para motoristas a pedido da empresa Águia Bran-

Além destes trabalhos, outros já foram organizados, inclusive o assassinato do líder rural Francisco Ramos, com filmagem da manifestação pública e depoimento do cabô considerado o assassino. Desta maneira, o vídeo vem sendo utilizado como veículo de

educação, informação e memória, constituindo-se numa das melhores saídas para o conhecimento da cultura e também uma alternativa segura de se garantir a repercussão dos

"Estamos preparando uma semana de lançamento da agência e o DEC, a Ufes e a TV Educativa já mostraram interesse. A procura é grande. Estamos evitando pegar trabalho para não sobrecarregar. Já fomos elogiados por Renato Paes, como os missionários de

checo como os pioneiros do "VT Folk", comenta Atílio.

Por outro lado, existem pessoas que trabalham seu finalidade lucrativa. Caso de Eernandes Guimaraes, Mauro Paste, Gleber Caminatti e Luiz França, que desde janeiro de 2013 vêm desenvolvendo documentários para a rede comunitária de Barra do Rio São Pedro.

«Exercitamos uma pesquisa participante para introduzir o vídeo como apoio ao movimento comunitário. Trabalhamos com grupos organizados, como de mulheres, utilizando o vídeo para perceber a imagem e compreender a realidade. O resultado é que o vídeo vai à comunidade como se fosse uma alfabetização visual», comenta Eernandes Guimaraes.

Quem quiser ver o material, no entanto, terá que ir até

O grupo também se dedica a um trabalho mais intimis-

ele mesmo codifique a mensagem.

Como elemento de estudo e pesquisa, o vídeo veio se confrontar com uma estrutura multimídia de cinema, sob o domínio da palavra falada e impressa. É óbvio que não encontrou muito repaldo por alguns segmentos da universidade. "Ela sempre teve interesse em cinema antes de fazer o curso. Fiz algumas experiências em Super 8 e 16 milímetros. O curso de Comunicação teve várias deficiências. Una delas é a ausência da pesquisa em imagem e linguagem cinematográfica. Fazer vídeo independente se tornou uma forma de utilizar a linguagem do cinema", revela Sérgio de Araújo, Mestrando de estudos de "Reflexo" e "Dínamo".

retor de "Relluxo" e "Dig Adeus a Lorna Love", que es

á em fase final.

não têm caráter comercial, brevemente o "Diga Adeu a Lorna Love" pode ser encontrado em locadoras sem medo de reproduzir o clássico. Há quem diga que estes são imprecisos, não tanto nessa tido quase contado com as vidas. Para mim foi uma desmistificação da linguagem", reforça Lácia Freitas, assistente de produção do "Lorna Love".



Atilio: videos profissionais

Toda produção merece um certo esmero na edição, e desde lado da linha estão os que trabalham diretamente com os estilos. O uso de novos recursos eletrônicos de edição, se deles permitem uma simplicidade progressista por parte dos artistas, capazes de assimilar o avanço tecnológico enquanto instrumento de apoio aos seus ensaios, aceitando a técnica, que é indispensável para a pesquisa da linguagem. Os trabalhos da agência VIX, por exemplo, são editados no Alexandre Álvares Produções e

Alexandre Álvares, que já produziu vídeos para uma campanha eleitoral, defende, sobretudo, como "Látor de Guarapari" — feito para a rádio com áudio em inglês —, e um outro sobre a região de Pedro Azael, que também é em inglês. As versões são feitas para aproximar o material na hora da edição. "Além dos trabalhos na língua comum", explica Alexandre, "está fazendo, para a rádio, um projeto sobre o litorânea verde que é expelido pelo lixo e destrói os manguezais, que será destinação certa, por praia. 'A intenção é abrir espaço para o VHS, porque tem qualidade e é acessível', acentua Alexandre.

BRASILEIROS EM FUGA, NA PÁGINA OITO

Figura 208 - Matéria *Um polo capixaba de vídeo*, publicada no caderno AT2, jornal A Tribuna, Vitória/ES, 1988.

Como uma irrupção para a pós-retomada da produção audiovisual capixaba que aconteceria nos anos 1990, o primeiro ciclo videográfico chega no fim da década de 1980 com várias produções em andamento e uma grande mobilização de jovens realizadores querendo experimentar as novas possibilidades que o

vídeo oferecia, impulsionando o projeto de criação de um polo de produção audiovisual no estado.

Pós-retomada da produção audiovisual capixaba

Posteriormente ao acontecimento do primeiro ciclo videográfico na década de 1980, o início dos anos 1990 apontava para boas perspectivas para o campo do audiovisual no estado, que teve seu crescimento acelerado por produções iniciadas no fim da década, mas somente finalizadas e lançadas no início da nova década, que se inicia com produções videográficas mais elaboradas tecnicamente, que vão arrebatando prêmios e consolidando essas produções no circuito audiovisual nacional e internacional.

Novos projetos reativam produção

Documentário e ficção, em 16 mm e vídeo, alimentam novas esperanças de que o Espírito Santo se torne um pólo de produção cinematográfica.

O lançamento de *História do Cinema Capixaba*, livro póstumo de Fernando Tatagiba, de algum modo reacendeu discussões sobre o papel do Estado no fomento à produção cinematográfica no Espírito Santo. O livro dá destaque especial ao movimento ocorrido em Vila Velha no final da década de 60, quando um grupo de jovens, por iniciativa própria e contando com apoio, com recursos próprios e poucos empreendes, o que Tatagiba chama de "único boom da cinematografia capixaba". Na ocasião foram realizados vários curta-metragens de ficção, em 16 mm, que alimentaram a esperança de se ter um futuro promissor para a atividade no Espírito Santo.

Estranhamente, na década de 70, mesmo com a criação da Fundação Cultural do ES, a produção cinematográfica local entrou em declínio, com o governo apoiando exclusivamente projetos de fora. Com isso, o Estado servia de locação para filmes de qualidade duvidosa e propósitos assumidamente comerciais. Os produtores obtinham consideráveis recursos para alocar no pagamento de salários e diárias locais de artistas e técnicos. Assim, o sonho de se ter um polo cinematográfico no Espírito Santo continuou irrealizado.

Nos últimos anos, com a ativação da Divisão de Cinema do DEC, o propósito voltou à tona. De imediato, foi dada atenção à manutenção de um circuito alternativo de exibição que suprisse a carência motivada pela desativação das salas de cinema de Vila Velha e cidades do interior. Paralelamente, o setor já desenvolvia um programa de incentivo à produção em cinema e vídeo que pode tornar-se o embrião de um novo boom.

A atual chefe da Divisão de Cinema do DEC, Ana Saiter, cita os documentários *Púuma-Concha*, vídeo de Arnilton de Almeida e *Receta Artesanal*, filme em 16 mm de Douglas Lynch, e o longa-metragem de ficção em vídeo *Diga Adeus A Lorna Love*, de Sérgio Medeiros, todos realizados em regime de co-produção, como exemplos desse trabalho.

Ana considera o esquema de co-produção como a melhor forma de viabilizar os projetos da área cinematográfica no Espírito Santo.

"Se o DEC tivesse que arcar sozinho com todas as despesas, faria muito pouco. Com o sistema de co-produção, o custo fica dividido. No caso de *Receta Artesanal*, o DEC entrou com cachês, serviços e material, e a Cena-Filmes com equipamentos", explica.

A realização de um Curso de Cinema, promovido em conjunto com a Sub-Reitoria Comunitária da Ufes, é citado por Ana Saiter como outro fator importante no fomento da atividade cinematográfica no Estado. Realizado diariamente no horário noturno no Centro Cultural Camélia, o curso é dividido em fases teórica e prática. A primeira está em desenvolvimento, enquanto a segunda se estenderá de agosto a outubro. São 25 alunos que em breve poderão se profissionalizar, atuando no mercado e articulando novas produções.

"A proposta visa a criação de mercado de trabalho para técnicos em diferentes funções. É intenção lançar um edital de auxílio-produção, que será julgado por uma comissão. Deste modo poderão ser viabilizados os projetos, aproveitando-se como modelo o que já é feito na área teatral", finaliza Ana Saiter.

Foto de Lam Shuck Yee/Divulgação



Prima: Concha trata da produção artesanal que mobiliza grande parte da população ativa daquele círculo.

JULHO/88

Figura 209 - Matéria *Novos projetos reativam produção*, sobre a produção audiovisual capixaba no final da década de 1988, publicada no jornal Painel, da Ufes, Vitória/ES, 1988.

Nesse cenário, é lançado pela Televisão Educativa do Espírito Santo - TVE o programa *Curta Vídeo*, no início dos anos 1990, quando havia uma grande expectativa em torno da retomada da produção audiovisual. Porém, o programa se consolidou garantindo visibilidade à produção de cinema e vídeo do Espírito Santo, que se avolumou no transcorrer da década de 1990, dando aos realizadores a oportunidade de ver seu trabalho exibido simultaneamente numa TV aberta para um telespectador, que raramente consegue ver vídeos e filmes produzidos no Espírito Santo na tela da TV. Ao criar o *Curta Vídeo* a TVE aproximou o grande público da produção audiovisual capixaba.

A TVE teve iniciativas pioneiras na produção audiovisual capixaba. Entre os anos de 1984 e 1985, pioneiramente, lançou o programa *Telecontos Capixabas*, primeira experiência com ficção especialmente produzida para a TV no Espírito Santo. O programa, idealizado e dirigido por Antônio Carlos Neves, levou ao ar 12 programas que tinham em média 40 minutos, divididos em dois blocos, e apresentavam a produção literária capixaba na televisão. Os programas eram produzidos com recurso da própria TVE, e foi lançado em uma época que não havia produção regional na programação de TV aberta, e comprovou que as televisões educativas poderiam ser uma vitrine e um espaço de valorização dos artistas locais.

A própria TVE tinha dado um impulso inicial a nova produção audiovisual quando começou a exibir vídeos independentes como em *Diga adeus a Lorna Love* e *Janelas*, as primeiras produções do ciclo videográfico dos anos 1980 que conseguiram ser exibidas em rede regional de TV. Além disso, outros incentivos surgiram para impulsionar novas produções como o concurso de roteiros Ludovico Persici promovido pelo antigo Departamento Estadual de Cultura – DEC. O documentário em 16mm *Receita Artesanal* (1988), com roteiro de Adilson Vilaça e Helô Dias foi o vencedor

do concurso. O filme faz um panorama da situação dos pescadores do litoral do Espírito Santo e revela os segredos da receita da moqueca capixaba. Ganhou em 1989 o Prêmio Especial do Júri no IV Rio/Cine Festival.



Figura 210 - Cartaz de *Receita Artesanal*, Douglas Lynch, documentário, 16 mm, 15 minutos, cor, Vitória/ES, 1988.

A produção videográfica continuou se aperfeiçoando, e se inicia uma nova fase na produção capixaba, na qual a formação e a profissionalização se tornam constantes. Renasce também a

produção de curtas-metragens de ficção no Estado, mantendo uma convergência com o resto do país, que vivia o momento da chamada retomada.

Muitos realizadores foram revelados, e os vídeos e curtas ganharam uma nova legião de admiradores. Além disso, o audiovisual capixaba recebeu reforço com a lei de incentivo cultural Rubem Braga, da prefeitura de Vitória, criada em 1991.

Com apoio da lei, novos vídeos são lançados, como *TV Reciclada* (1992), de Arlindo Castro e Ronaldo Barbosa, *1-2-3 Terezinha Remix* (1995), de Lobo Pasolini, que realizaria também *Oneman show* (1996), e *A autobiografa de todo mundo* (1998), em parceria com a artista plástica Rosana Paste, dois curtas, *Sacramento* (1992) de Ricardo Sá e Luiza Lubiana e *A Lenda de Proitner* (1995) de Luiza Lubiana.

Entre os primeiros trabalhos que contaram com o apoio da Lei Rubem Braga, constam algumas experiências em vídeo, como *TV Reciclada* (1992), de Arlindo Castro e Ronaldo Barbosa. Híbrido de videoarte e documentário ensaístico, o média-metragem traça uma série de questionamentos sobre o lugar da televisão no imaginário contemporâneo, a partir de esquetes e gags visuais repletas de efeitos de edição e computação gráfica (alguns a cargo de Hans Donner, de quem Arlindo Castro era bastante próximo), bem ao gosto da produção videográfica brasileira da época. Já *Sacramento* (1992), de Luiza Lubiana e Ricardo Sá, também com recursos da Lei Rubem Braga, foi filmado em Super-8 e finalizado em vídeo. Trata-se de uma releitura do mito de São Sebastião, pelo prisma de um universo onírico e repleto de arquétipos que nos remetem a tempos imemoriais, em uma linguagem que seria aprofundada nos curtas seguintes da diretora – por exemplo, em *A lenda de Proitner* (1995), que levou o prêmio de Revelação no Festival de Cuiabá, em 1996, e é um dos mais importantes títulos da filmografia capixaba da década de 1990. (VIEIRA JR, ALBUQUERQUE, 2015, p. 80 - 81).

O vídeo passa a ser o suporte viável graças à praticidade e aos baixos custos, possibilitando a produção de uma grande quantidade de documentários e uma interessante experimentação de linguagens.

Também se inclui nessa safra o videodocumentário *Ilha do rock*, lançado em fevereiro de 1993 por Dan Zecchinelli, Nazareth Pirola, Andrea Zuchi e Beto Castelluber. Durante 25 minutos, esboçava-se, no ritmo frenético da linguagem de videoclipe, um mapa da emergente cena roqueira da Grande Vitória, que iria crescer exponencialmente durante o restante dos anos 1990. Foram entrevistadas oito bandas, dos mais diferentes estilos: Urublues, The Rain, Illness, Lordose pra Leão, Porrada!!!, Camisa de Força, Skelter e Clube Big Beatles. Muitas delas viriam a gravar seus Lps e CDs nos anos seguintes e encontrariam um fiel público nas festas do campus da Ufes, do Camburi Clube, nos eventos da Fafi e nos festivais Rock Lama, realizados na rua da Lama, em Vitória, epicentro da cultura alternativa capixaba durante toda a década. (VIEIRA JR, ALBUQUERQUE, 2015, p. 84).

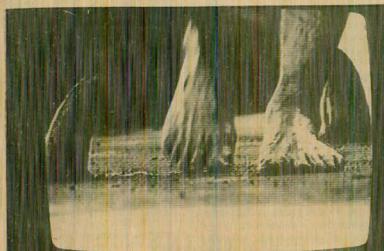
Produção local amplia fronteiras

Videoastas capixabas buscam qualidade e criam movimento

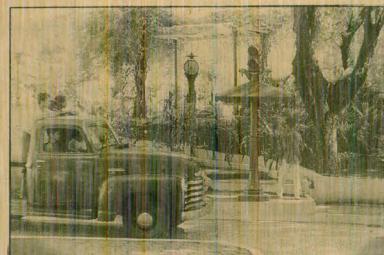
João Barreto

O vídeo, ao longo do ano, se firmou como veículo de expressão de uma geração de jovens, embora estas potencialidades do aparelho não sejam novidade. A produção local melhorou a qualidade e mostrou o esboço de um pequeno movimento. As vantagens em relação aos custos e a velocidade de informação conseguiram ser levadas para uma tentativa de alcançar uma melhor performance técnica e temática. O final do ano, por sua vez, foi acompanhado de uma certa surpresa com a premiação de vídeos capixabas em Trieste, Itália, no Rio Cine Festival, e um intercâmbio de produção e exibição assinado com a TVG, de Trieste. No final de outubro do ano, o artista plástico Ronaldo Barbosa surpreende com *Grainha Barroca*, uma produção que melhor se encaixaria na classificação de vídeo-arte. O artista deu tridimensionalidade às suas telas, resultando num trabalho original, onde a força estética é o elemento que desafia a obra do que muitos descrevem com respeito. Com sacos de pipoca Chiffres, velas em paisagens noturnas, tintas e areia, Ronaldo constituiu o cenário ideal para a sua direção. Com músicas de Rachimaninoff, Philip Glass, Egberto Gismonti, Nana Vasconcelos e círculos de dança da Alemanha, *Grainha Barroca* conseguiu criar uma atmosfera curiosa, despretendendo estranheza. O vídeo teve como assistente de direção o videoasta Riccardo Néspoli, música assinada por Renzo Pretti e fotografia de Adilson Caetano. A única forma humana presente na obra é um ator de morro da região de Ilha Grande, Grande, fundado. Em novembro, *Grainha* reafirma seu sucesso faturando um prêmio no Rio Cine Festival.

No Rio, Vitória também foi assunto. A fita *Esta Ilha é Uma*, de Antônio Carlos Neves também é premiada, com o prêmio de Melhor Documentário. A fita fala da cidade de Vila Rica com sua violência, seus motoristas desorientados, sua poluição. A intenção é mostrar como a cidade está desumana. O documentário foi produzido pela Agência VIX e Alexandre Alvarés e contou com vários atores. A fita é de 1989, com direção de V. T. Vaz, que foi o diretor Latino Americano realizado em Trieste, na Itália, juntamente com duas outras produções: *El Baldwin*, de Cloves Mendes, e *Francisco, Semente da Terra*, de Rogério Medeiros. *El Baldwin* conta a arte de tocar pandeiro, a origem e as viagens pelo mundo de um artista de Vila Rica. O documentário tem 13 minutos. *Francisco, Semente da Terra* conta a trajetória trágica de um militante de esquerda lu-



Cena de *Grainha Barroca*, cult local dirigido por Ronaldo Barbosa



Fuga de Canaã: elenco numeroso e intenção de socializar a produção



Cloves Mendes mostra o prêmio conquistado em Trieste, Itália

tando por justiça social e reforma agrária. O documentário foi feito sem programação previa, filmando sobre o co, com produção de Renato Medeiros. A fita *Esta Ilha é Uma, El Baldwin e Francisco, Semente da Terra*, receberam um só prêmio em Trieste: melhor vídeo, sendo que esta categoria foi incluída pela primeira vez no Festival.

Ao longo do ano, a agência VIX agilizou sua estrutura de produção de vídeos, trabalhando preferencialmente com a linha de documentários.

Mas é na matéria de vídeos-ficção, os primeiros são alguns estudantes da Ufes, que há muito tentam montar um método de realização que movimente uma grande quantidade de interessados e coloque a população informada sobre o processo de produção. A equipe é formada por Sérgio Medeiros, Marliêcio Matos, Adolfo Oliveira, Gilvian Rodrigues, Mauro Paste, Erivaldo Zanon e Sérgio Dias entre outros. Este ano, eles foram mais envolvidos com o projeto videoficcional *Fuga de Canaã*, baseado no livro homônimo de Renato Pacheco. Como em outros trabalhos da agência é resgatar a literatura capixaba, valorizando, consequentemente, o escritor local. Os organizadores do projeto conseguiram uma faianha no início do ano: concentrar aproximadamente 150 pessoas para fazer teste para atuar em *Fuga de Canaã*. O projeto provou que faltam oportunidades, pessoas interessadas estão por toda parte. Nos meses de abertura, os atores se reuniram, oficinaram o corpo e voz foram coordenadas pelo ator Eliezer Almeida e pelo diretor teatral Paulo de Paula. Este contou com a assistência do iluminador e diretor teatral Ary Roz. O professor, cineasta e jornalista Heitor Cappuzzo orientou o núcleo dramático central de *Fuga de Canaã*. No início deste mês, a produtora organizou uma exposição fotográfica com registro de cenas e elaboração do projeto.

Fuga de Canaã narra a decadência da família Jank no processo da colonização alema, reproduzindo o romance *Ilha Canaã*, de Orione Jankina. Muita gente também pode conferir produções em vídeo realizadas por Lorena: *A Maldição de Vampirinho* (a intenção era dizer Vampirinho) e *a Vingança de Lorena*. Trata-se de produções ingênuas que fizeram muito sucesso em Manaus, com direção de origem (incluindo o televisor finalizado, fazendo narração e citando Herbert Richers) e mostrando impropriedades, que revelavam o próprio processo de construção do vídeo. Lorena fez tanto sucesso com seus vídeos que ele pensa filmar uma pornochanchada.

Figura 211 - Matéria *Produção local amplia fronteiras*, sobre a produção audiovisual capixaba do final da década de 1980 e início dos anos 1990, publicada no Caderno 2, jornal *A Gazeta*, Vitória/ES, 1990.

Em 1994, foi criado o Festival Vitória Cine Vídeo, que continua em atividade, focado na difusão da produção audiovisual capixaba e do restante do país, bem como, na formação de plateia e de cursos, oficina e debates de caráter formativo. O festival, que já realizou 26 edições, atualmente apresenta 10 mostras competitivas, atraindo, principalmente, jovens realizadores que anualmente concorrem e apresentam suas obras nas mostras do festival. Antes do Vitória Cine Vídeo, foi criado o Festival Nacional de Vídeo de Vitória – FENAVI, que aconteceu entre os anos de 1991 a 1993, trazendo para Vitória, produções e realizadores nacionais de vídeo. O festival foi o primeiro espaço que exibiu para o grande público as produções capixabas, antes restritas e exibidas somente na Ufes.



Figura 212- Folder do primeiro Vitória Cine-Vídeo, realizado no Cineclube Metrópolis, na Ufes, Vitória/ES, 1994.

O festival proporcionou que grandes nomes do cinema nacional, e jovens realizadores de vídeo, de vários lugares do Brasil,

desembarcassem em Vitória, para uma intensa programação de debates, exibição e lançamentos de filmes e vídeos, no Cine Metrópolis, na Ufes.

Durante os primeiros três anos, esse festival que transformaria toda a cena cultural do Estado era uma mostra de caráter não-competitivo, no Cine Metrópolis, na Ufes, gerida pelo próprio poder público. [...]. Ao final dos anos 1990, ele já era um dos principais festivais de curta-metragem do país, não apenas mantendo o público espírito-santense em dia com as principais tendências do audiovisual brasileiro, mas também dando visibilidade à produção local e revelando novos nomes, através de seu concurso de roteiros, iniciado em 1998. Tendo chegado à 21^a edição em 2014, o festival mantém ainda, desde 2011, uma mostra competitiva de “longas”. (VIEIRA JR; ALBUQUERQUE, 2015. p. 72).

Concerto de cordas no TCG

O Quarteto Alceu Camargo estará à apresentação no Teatro Cine Grãoz, em comemoração aos 40 anos da Escola de Música do Instituto de Artes. O quarteto de cordas é formado por Mirca Berger (1º violino), Vera Camargo (2º violino), Ana Andréa Bernardes (viola), e Cláudio Coutinho (vídeo). No programa: A. Dvorák, Camargo, G. Almeida e Mozart. A entrada é franca.

Seminário de arte na Ufes

Comemora, hoje, na Universidade Federal do Espírito Santo (Ufes), o II Seminário Capixaba sobre a Arte e a Arte. Os principais objetivos do evento são proporcionar, entretenimento, reflexão e análise, ao público geral; divulgar pesquisas e alternativas no ensino da arte, e promover a integração entre a Ufes e as escolas de 1º e 2º graus do Estado. A mesa tem como tema: "As alternativas para o estudo da arte e a informação".

335-2582, em horário comercial.

Vernissage na Fafi à noite

Com vernissage, hoje, às 10 horas, a artista plástica Luiza Ribeiro apresenta sua exposição de pinturas na galeria de arte da Fafi. A exposição pode desfrutar de um jantar de despedida, e a Fafi fica na avenida Jerônimo Monteiro, 656, Centro.

Vera e Felipe separam

A briga dos amores. Vera Fischer e Felipe Camargo ganhou espaço na Veja desse semana, que publica uma foto da atriz com o ex-namorado. De acordo com a revista, o casal já divide mais o apartamento.

Aracruz/Ufes até dia 30

As inscrições para o concurso Aracruz/Ufes para estudantes universitários foram prorrogadas até 30 de novembro. O concurso premiará o melhor trabalho científico sobre algum aspecto do Estudo da Arte que, quer dizer, das ciências humanas e sociais. Os trabalhos inscritos devem ser encaminhados ao professor Eraldo Góes. O vencedor receberá R\$ 500,00 e terá seu trabalho publicado. Informações: 335-2370 e 335-2373.

Vídeo dá show à parte

Vídeos capixabas não fazem feio no Vítoria Cine-Video, que acontece na Ufes

A vida cultural da cidade está agitada esta semana com a realização do Vítoria Cine-Video. Em cartaz, longas-metragens produzidos no Estado, e produções locais de vídeo. A mostra, que comemora sua última sexta-feira, está sendo realizada no Cine Metrópolis e conta com a participação de cineastas como Ana Carolina e Caio Diegues.

O evento, promovido pela Secretaria Municipal de Cultura, Esporte e Turismo, veio num momento em que as produções cinematográficas e televisivas estão em alta, e a mídia, divulgava pesquisas e alternativas no ensino da arte, e promover a integração entre a Ufes e as escolas de 1º e 2º graus do Estado. A mesa tem como tema: "As alternativas para o estudo da arte e a informação".

Destra perspectiva, os participantes do Vítoria Cine-Video estão desfilar com suas relativas ao assunto, como a distribuição das obras, o Pôlo Capixaba de Cinema e a produção independente de vídeo.

Desde que começou a surgir, na Ufes, há exatos 10 anos, a produção local de vídeos expõe um notável desenvolvimento. Tanto que há vídeos produzidos aqui premiados nacional e internacionalmente, como "O Pôlo", de Cláudio Barrela, "O Pôlo", de Clóves Mendes, "Está Ilha É Umu", de Toninho Neves e "Grádua Barroca", de Ronaldo Barboza.

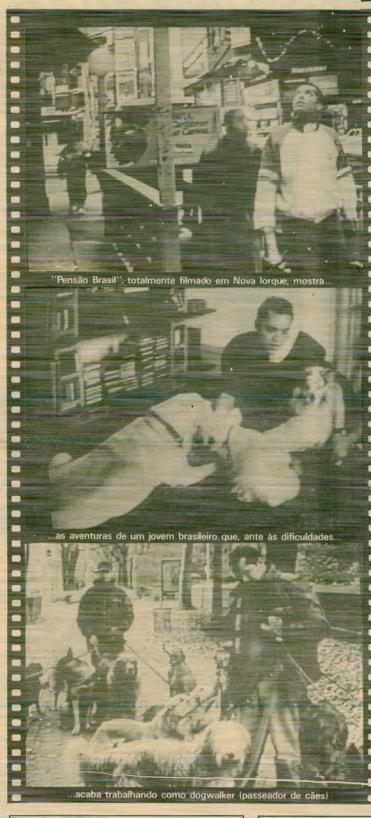
Na quinta-feira, a jornalista Sônia Sá, cujo vídeo "Moda" foi apresentado amanhã, acha que a produção de vídeo na cidade tomou impulso após a criação da Lei Rubem Braga. "Houve uma avalanche, há uns 10 anos, quando muitas produções se produziram um vídeo e agora já há infra-estrutura", observou.

Ela destacou, entretanto, que ainda há muita dificuldade de divulgação dos trabalhos e locais para exibição. "Faltam videoteatros, onde as pessoas possam utilizar os vídeos para pesquisa. Assim como está, o trabalho não cai, mas é difícil", comentou.

O coordenador do Vítoria Cine-Video e videasta Ermândes Zanon, é dos pioneiros na produção de vídeo do Estado, lembra que, antes, para fazer um vídeo, era preciso ter uma ideia de "uma ideia e uma câmera". Ele nota que atualmente os videastas já dispõem de aparelho técnico suficiente no Estado, basta ter criatividade.

A mostra, que deve ser conseguida através da Lei Rubem Braga, mas Zanon faz uma ressalva: "Essa lei é ótima, mas é um projeto leve, até mesmo transitório, que só dura meses, quando deveria levar dois ou três meses".

Meio assim, o videasta ressalta que a produção local de vídeo nada deixa a desejar se comparada a trabalhos do ex-cine Rio-São Paulo.



"...as aventuras de um jovem brasileiro que, ante às dificuldades..."
...acaba trabalhando como dogwalker (passeador de cães)

VITÓRIA CINE-VIDEO / HOJE

PENSÃO BRASIL (Brasil, 93). Documentário em VHS. Direção: Telê Braga. Cor. 15'. As 19 horas.

BARRELA (Brasil, 90). Direção Marco Antônio Cury. Longa-metragem. As 19h30. Veja nas páginas 5 e 6.

DEBATE: "Produção Independente de Vídeo", com Telê Braga, Ermândes Zanon e o videasta paulista Sérgio Rosenthal. Às 21 horas.

A mostra está sendo realizada no Cine Metrópolis, na Ufes, em Goiabeiras (335-2376). A entrada é franca.

Uma visão irônica de Nova Iorque

A produção independente de vídeo está em debate, hoje, às 21 horas, após a exibição do vídeo "Pensão Brasil", de Telê Braga, que está sendo realizado o debate.

Além de Telê Braga, participam do debate o produtor Ermândes Zanon, um dos organizadores da mostra, e o cineasta paulista Sérgio Rosenthal, que este ano concorre no Festival Video-Brasil.

"Pensão Brasil" foi totalmente produzido em Nova Iorque e conta, com humor, as aventuras de um jovem brasileiro naquela cidade. O jovem viaja com o objetivo de juntar dinheiro para morar em Nova Iorque, e, ao se socorrer com a mídia no Brasil, chega lá, depois de passar por dificuldades, começa a trabalhar como "dogwalker" (passeador de cães).

Alem dos recursos da diretora, a produção de "Pensão Brasil" contou com apoio de U\$ 500 em forma de acesso a equipamentos fornecido por um centro de produção de vídeo americano. A edição do vídeo foi feita em Vítoria e o mixagem, na casa de Leí Rubem Braga.

Durante todo o final de semana foi grande a movimentação de pessoas no Cine Metrópolis, na Ufes, onde está sendo realizado o Vítoria Cine-Video. Ontem à noite as atrações se voltaram para os cineastas Ana Carolina e Zezito Viana, que participaram de um debate sobre o Pôlo Capixaba de Cinema.

Na quinta-feira, último dia da mostra, a mídia confirmou a presença do cineasta Cáca Diegues ("Chica da Silva"). Ele volta a exibições seu mais novo filme, "Viajante Canção", e, depois participa de um debate sobre distribuição.

Vídeos patrocinados pela Lei Rubem Braga

TV Recreia - de Aílton Castro

Rota das Orquídeas - de Cláudio Noé e Cláudes Mendes

Sacramento - de Ricardo Sá

Vereda Tropical - de Aílton Gomes (em fase de produção)

Moda - de Sônia Sá

Pensão Brasil - de Telê Braga

Tocata e Fuga em Dor Maior - de Bianca Santos Neves

As Bandas de Congo no Espírito Santo - do cineclube Metrópolis (em produção)

Via Crucis - de Sérgio Dias

Folclore na Ilha - de Paulo Sarmento e Vera Viana

Figura 213 - Matéria *Vídeo dá show à parte*, sobre as produções videográficas capixabas que participaram do primeiro Vítoria Cine-Video, no Cineclube Metrópolis, na Ufes, Vitoria, 1994.

Em conjunto com a Lei Rubem Braga, o festival foi fundamental para o surgimento uma nova geração de realizadores de audiovisual no estado.

Criada em 1991, a Lei Rubem Braga, do município de Vitória, consagra-se como marco nacional na questão de incentivo à cultura e passa a inspirar outros municípios. Da lei, apesar do debate sobre sua fiscalização, saem projetos que vão mudar a aparência cultural do Estado. O período também se conjuga com as primeiras mostras de cinema, organizadas por Orlando Bomfim, Ernandes Zanon e Amylton de Almeida, que preparam o espírito para os anos seguintes, ao criarem um certo hábito de debater a produção audiovisual. (BARRETO, 2007, p. 123).

Figura 214 - Matéria *Em debate, o vídeo independente*, sobre os debates realizados durante o festival Vitória Cine Vídeo, publicada no Caderno 2, jornal *A Gazeta*, Vitória/ES, 1994.

A partir de 1997, na quarta edição, o Vitória Cine Vídeo realizou sua primeira mostra competitiva. Totalmente estruturado e com uma equipe profissional atuando na captação e na realização, o festival se firmou e entrou definitivamente do calendário nacional de festivais de cinema e vídeo, apresentando a produção local como uma vitrine privilegiada, passando a investir na formação de nossos profissionais de cinema e também na viabilização de novas produções.

No circuito de produção e exibição, a linguagem videográfica vai ganhando contornos vanguardistas. Com *Criação do Homem* (1991), a Cia Neo-Iaô realiza a primeira experiência de vídeo e dança, interagindo em tempo real a performance dos bailarinos no palco, com exibição de imagens em uma tela que ficava no palco e no ciclorama, ao fundo do palco, e projetavam-se também, nos corpos dos bailarinos, em outro ponto do palco. As imagens, tiveram como locação, as dunas de Itaúna, em Conceição da Barra/ES. Com trilha sonora cedida pela compositora Jocy de Oliveira, pioneira da música eletrônica no Brasil, a estreia aconteceu no Teatro Carlos Gomes, em Vitória.



Figura 215 - Matéria *Neo-Iaô em vídeo*, sobre as gravações de *Criação do Homem*, videodança, publicada no Caderno 2, jornal A Gazeta, Vitória/ES, 1991.

No destaque, cena do vídeo nas dunas de Itaúnas/ES.

O grupo teatral Éden Dionisíaco do Brasil, pioneiro no uso de recursos multimídia produziu seus primeiros vídeos no fim dos anos 1980, e adentrou a década de 1990, com trabalhos na linha do vídeo performance. O grupo era formado por Celso Adolf, Rosana Paste, Marco Antônio Rocha de Oliveira - Mac, Cleber Carminati, Sáska Sá, Rita Elvira, Gabi Lima e Lobo Pasolini. Em depoimento no Catálogo Plano Geral, Rosana Paste define a linha de atuação do grupo: “Nossa pesquisa estava direcionada para o corpo, a dança, o improviso, a releitura e a interpretação dos ‘ismos’ das artes, de artistas, de contextos relacionados a fatos históricos”.

O vídeo *Comida, sexo e morte* (1992), transita livremente no universo da intersexualidade. Dirigido por Lobo Pasolini, o vídeo é um emblemático exercício visual mostrando uma sexualidade dissidente, irônica e perversa. Foi um dos primeiros vídeos capixabas a abordar essa temática com imagens desconcertantes.



Figura 216 – Frame de *Comida, sexo e morte*, videoperformance, Lobo Pasolini, ficção, SuperVHS, 5 minutos, cor, Vitória/ES, 1992.

Nas Cataratas do Iguaçu (Brasil e Argentina), e nas ruínas de *Reducion de Jesus*, no Paraguai, a Cia Neo-Iaô foi gravar O *Último Jesuítá* (1992). O vídeo, um longa-metragem, recebeu Menção Honrosa no 5º Festival Vitória Cine Vídeo, em 1997. Além das locações fora do estado, foram gravadas sequências na Ufes – onde foi reconstituído um cemitério dos índios guarani, com terra vermelha, urnas de cerâmica, ossos, esqueletos, chuva e neblina artificiais – na Igreja de Reis Magos, em Nova Almeida/Serra/ES, e em cachoeiras no interior do estado como complemento das cenas gravadas em Foz do Iguaçu.

A realização do vídeo só foi possível graças a um intercâmbio entre o extinto Departamento Estadual de Cultura com a Secretaria Estadual de Cultura do Paraná, possibilitando que a equipe de produção tivesse acesso para as gravações nas cataratas, em locais onde não é permitido para os visitantes, que renderam imagens magistrais para o vídeo.

possibilidade para todo o setor cinematográfico nacional, que mergulhara numa profunda crise durante a era Collor, com a extinção da Embrafilme⁷.

A década de 1990 começa de forma catastrófica para o cinema brasileiro de longa-metragem. No dia 16 de março daquele ano, o recém-empossado presidente Fernando Collor de Mello extinguiu, em um único ato, a Embrafilme (principal financiadora dos filmes nacionais), o Concine (órgão regulador da área) e reduziu o Ministério da Cultura a uma secretaria da Presidência da República, com todos os cortes orçamentários que isso implica. Foi um duro golpe para o cinema nacional, que já vinha atravessando uma crise na década anterior, perdendo grande parte de seu público para a televisão e para o nascente mercado das videolocadoras. Até então, os dois únicos filões de mercado que não haviam sido atingidos pela crise eram os infantis e os pornográficos. Ambos, contudo, também foram atingidos pelas medidas implantadas por Collor, que paralisaram a produção e a distribuição dos filmes nacionais até a metade da década: vale lembrar que, entre 1991 e 1996, nem mesmo Xuxa e Os Trapalhões, os campeões do segmento infantil na época, estrelaram longas-metragens. Já o cinema pornô gradualmente foi migrando para o rentável mercado de home vídeo e, por volta de 1995, suas novas produções já não ocupavam mais as salas de cinema do país. (VIEIRA JR; ALBUQUERQUE, 2015. p. 76).

A partir da abertura de uma linha de financiamento de projetos culturais, disponibilizada pelo Banco de Desenvolvimento

⁷ A Empresa Brasileira de Filmes – Embrafilme, foi criada em 12 de setembro de 1969. Esta, deu centralidade à atividade cinematográfica nas políticas públicas de cultura do Brasil e fez ressurgir o projeto nacional-desenvolvimentista de se criar por aqui uma vigorosa indústria cinematográfica com forte intervenção e regulação estatal para disciplinar e tentar harmonizar interesses entre produtores, distribuidores e exibidores nacionais e estrangeiros (Fonte: <http://ctav.gov.br/2008/10/10/a-embrafilme/>).

do Estado do Espírito Santo - Bandes, um primeiro filme foi totalmente produzido no Estado. Por questões técnicas, a revelação de negativos e a montagem do filme foram feitos no Rio de Janeiro. Como uma das exigências do projeto do polo era usar mão de obra local de técnicos e artistas, os realizadores de vídeo que se dispuseram a participar foram absorvidos pela produção, e tiveram sua primeira experiência com uma produção cinematográfica de grande porte, proporcionando uma integração da mão de obra técnica local com os profissionais altamente especializados, e com ampla atividade no setor audiovisual.

Paulo Sérgio de Almeida, na obra *Audiovisual Capixaba* (2010), trata a questão da implantação de um polo audiovisual capixaba, também sob o ponto de vista econômico.

A criação de um polo de audiovisual seria, sem dúvida, um forte atrativo não só na fundamental formação de mão de obra local, mas também uma fonte de atração para novos investimentos e na criação de novos empregos, no presente e no futuro, criando uma demanda interna que beneficiasse a região de uma maneira programada e constante. (ALMEIDA, 2010, p. 55).

O polo de cinema não chegou a se concretizar estruturalmente. A iniciativa de impulsionar a produção de filmes de longa-metragem, estimular a formação de profissionais desse setor e a produção de curtas-metragens e vídeo, previa recursos oriundos do Fundo de Recuperação Econômica do Estado do Espírito Santo, que era constituído com 5% do ISS, e 33% do imposto de renda pago pelas empresas capixabas. Desse fundo é que sairia o financiamento para a produção dos quatro filmes de longa-metragem realizados na época, e também daria suporte estrutural para o funcionamento do polo.

O acirramento da recessão econômica do Governo Collor, foi fator determinante para que vários produtores desanimassem de vir para o estado naquele momento, e ainda havia uma tentativa de se retomar a produção cinematográfica no eixo Rio-São Paulo. Um outro fator era a falta de público para os filmes brasileiros que estavam sendo lançados, inclusive os produzidos no estado, com exceção de *Lamarca*, que obteve sucesso de público e crítica, principalmente em São Paulo. Posteriormente, o filme foi exibido em TV aberta, pela Rede Globo.

O drama *Vagas para moças de fino trato* (1993), dirigido por Paulo Thiago, deu o pontapé inicial ao projeto do polo. O filme arrebatou os prêmios de melhor cenografia para Clóvis Bueno, e melhor atriz para: Norma Bengell, Maria Zilda Bethlem e Lucélia Santos, no Festival de Brasília, em 1993.

A promessa da formação de um polo de cinema acirrou ânimos. Quem investia contra a iniciativa argumentava que se não houvesse uma transferência de tecnologia dos grandes centros, com formação de mão-de-obra, o Espírito Santo seria uma mera fonte de recursos para cineastas de outros estados. Mesclando atores globais e capixabas, o primeiro filme do polo, *Vagas para moças de fino trato*, foi lançado em 1993, sob forte polêmica capitaneada pelo crítico de cinema Amylton de Almeida, que no Caderno Dois do jornal A Gazeta, emitiu as mais duras críticas em relação à qualidade da obra. O diretor Paulo Thiago respondeu à altura e estava lançado o debate sobre a realização cinematográfica em terras capixabas. A realização cinematográfica, por se tratar de um produto caro, conferiu um certo orgulho à classe artística local. Os artistas sentiam orgulho de se reconhecerem na tela e de ter o trabalho valorizado. Bem antes do início de uma produção, diretores de outros estados passaram a visitar o Estado para checar as condições de produção. Atores, diretores e técnicos davam entrevistas. O cinema estava sempre em evidência nos jornais. (BARRETO, 2007, p. 124).

A história gira em torno de três mulheres que vivem em um mesmo apartamento e dividem seus dramas e conflitos. Norma (Norma Bengell) é uma professora de piano desquitada. Ela aluga vagas em seu apartamento para uma enfermeira que costuma sair à noite (Maria Zilda) e para uma moça totalmente instável que quase não sai de casa (Lucélia Santos).



Figura 218 - Matéria *Filme gera polêmica sobre Pólo de Cinema*, sobre o lançamento de *Vagas para Moças de Fino Trato*, Paulo Thiago, ficção, 35 mm, longa-metragem, 95 min, cor, Brasil, 1993. No destaque, as atrizes Lucélia Santos, Norma Bengell e Maria Zilda.

Ainda como um projeto sem uma estruturação física de estúdios, laboratório de revelação e mesmo de legislação, o polo seguiu com *Lamarca* (1994), uma produção ousada na época, que ao contrário da anterior se transformou num sucesso de crítica e de público, dando vigor ao projeto de se ter um polo cinematográfico no Estado.

O filme é baseado na vida de um dos mais importantes e perseguidos líderes da luta armada no Brasil, o capitão do Exército – Carlos Lamarca – morto aos 33 anos, em 1971, pelos órgãos de segurança do regime militar.



Figura 219 - Matéria *Filmagens vão transformar a cara da cidade*, sobre o filme *Lamarca*, Sérgio Rezende, ficção, 35 mm, 130 min, cor, Brasil, 1993. No destaque, filmagens no Centro de Vitória com o ator Paulo Betti.

Após a repercussão positiva de *Lamarca*, outros diretores vieram para Vitória, como Tizuka Yamasaki, que filmou em 1994, em Guarapari *Fica comigo* (1996). Depois, em 1995, o crítico

de cinema do Jornal A Gazeta, Amylton de Almeida, inicia a produção de *O amor está no ar* (1997), último projeto do polo cinematográfico.

O último filme do polo, *O amor está no ar*, foi dirigido e roteirizado por Amylton de Almeida que também trabalhou com uma receita consagrada pela simpatia: elenco matizado de atores globais e locais. Como os anteriores, a temática existencial predomina. O filme teve sérios problemas de produção e, mais tarde, de distribuição, tornando-se obra pouco conhecida dos brasileiros e, em especial, dos capixabas. Iniciado em 1994, *O amor está no ar* foi concluído em 1997, sob o comando da produtora Luciana Vellozo. Morto em 1995, Amylton não viu o seu filme finalizado e não participou de sua montagem. (BARRETO, 2007, p. 124).



Figura 220 - Cena de *Fica comigo*, Tizuka Yamasaki, 35 mm, longa-metragem, 98 min, cor, Brasil, 1996.

A produção videográfica seguiu nos anos 1990, com acesso facilitado pelas novas tecnologias digitais, de custo relativamente baixo, dando, ao panorama local de produção, uma quantidade expressiva de trabalhos, muitos premiados em festivais e mostras

audiovisuais, em vários locais do País. A produção cinematográfica também se acentuou com a realização de vários filmes de curta-metragem como, *O fantasma da mulher algodão* (1995), de Margarete Taquetti, *Passo a Passo com as estrelas* (1995) e *Flora* (1996), de Marcel Cordeiro, *Rito de Passagem* (1996), de Sergio Medeiros, *Solidão Vadia* (1997), de Ricardo Sá, *Eu sou Buck Jones* (1997), de Glecy Coutinho, *De amor e bactérias* (1999), de Virginia Jorge, *Bem-Vindos ao Paraíso* (1998), de Marcos Figueiredo. Ainda houve mais um longa-metragem filmado em Vitória, mas que não pode ser considerado dentro do projeto do polo cinematográfico, que foi *O Guarani* (1996), de Normal Bengell.



Figuras 221, 222, 223, 224, 225 e 226 - Fotos de cena dos curtas-metragens *Passo a Passo com as estrelas* (1995) e *Flora* (1996), de Marcel Cordeiro; *O fantasma da mulher algodão* (1995), de Margarete Taquetti; *Rito de Passagem* (1996), de Sergio de Medeiros; *Eu sou Buck Jones* (1997), de Glecy Coutinho; e *De amor e bactérias* (1999), de Virginia Jorge.

A produção videográfica se mantinha com produções altamente experimentais, como *Vydeo* (1993), do artista plástico Nenna, do qual participam Sáskia Sá, Joel Barcellos e Frans Krajcberg, produzido a partir de uma instalação e performance realizada na Galeria Homero Massena, Vitória/ES.



Figuras 227, 228, 229, 230 e 231- Frames de *Vydeo*, Nenna, experimental, vídeo, 40 min, cor, Vitória/ES, 1993. Nas cenas, a montagem da instalação na galeria Homero Massena e Sáskaia Sá atuando no vídeo.

A Cia Neo-Iaô retorna à videodança, e realiza *Quitungo* (1999), em homenagem ao folclorista Hermógenes da Fonseca, tendo como cenário uma reprodução, em tamanho real, de uma gigantesca roda, feita de madeira, utilizada para produção de farinha, como uma réplica da antiga peça, que pertenceu à família de Hermógenes. O set de gravação foi montado no palco do Teatro José Carlos de Oliveira, no Centro Cultural Carmélia, em Vitória. Cenas externas foram gravadas em Conceição da Barra, com a participação do grupo folclórico Ticumbi de Conceição da Barra.

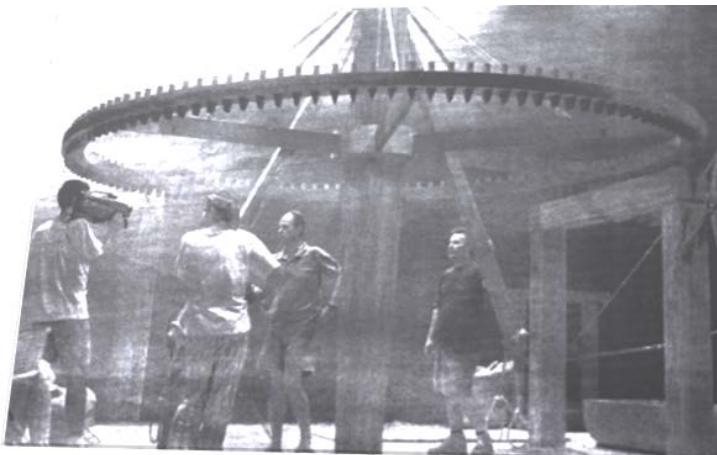


Figura 232 - Registro das gravações do videodança *Quitungo*. Equipe técnica formada por João Carlos Coutinho (câmera) Magno Godoy (direção) Ernandes Zanon Guimarães (produtor) e Sancler Rosetti (contrarregra). Foto: Zanete Dadalto, Vitória/ES, 1989.

Os pioneiros do primeiro ciclo videográfico, ao desenvolver uma linguagem híbrida, tiveram a capacidade de se lançar ao risco da experiência estética. Machado (1997), enfatiza esse hibridismo claramente, quando relata que muitos filmes foram produzidos nos últimos anos nessa linha, e esse hibridismo se tornou fundamental no audiovisual contemporâneo, ao mesclar formatos e suportes, tirando partido da diferença de texturas entre imagens de natureza fotoquímica e imagens eletrônicas.

Já em uma vertente mais próxima às linguagens já consolidadas do documentário, também foram realizados vários trabalhos importantes, como *Costa Pereira* (1995), de Clóves Mendes, um “docudrama” sobre a praça homônima, localizada no centro de Vitória; *Cachoeiro em três tons* (1994), roteirizado por Luiz Trevisan e dirigido por Clóves Mendes, sobre três gerações da família que trouxe ao mundo os compositores Raul Gonçalves Sampaio, Raul

Sampaio e Sérgio Sampaio; *Uacataca Tinguilim* (1998), de Federico Nicolai, cujo título vem do barulho produzido pelo vendedor de quebra-queixo, ao anunciar seu produto pelas ruas da cidade; *Moda* (1993), estreia na direção de Sásksia Sá, egressa do Balão Mágico; e *Na parede, na toalha, no lençol* (1998), premiado documentário sobre o movimento cineclubista dos anos 1970, dirigido por Lizandro Nunes, Luciana Gama, Ursula Dart e Virgínia Jorge. Todos esses trabalhos tiveram o vídeo como suporte, tendência que iria se ampliar nacionalmente na década seguinte, graças à praticidade e aos baixos custos, possibilitando aos documentaristas gravarem uma quantidade bem maior de material e experimentar outras estratégias de interação com seus entrevistados, e até mesmo novas linguagens. (VIEIRA JR; ALBUQUERQUE, 2015. p. 84).

Na Pós-retomada, com as novas tecnologias digitais surgidas a partir da segunda metade dos 1990, novas possibilidades de produção se abriram para os realizadores, que de forma independente, exploraram as potencialidades do vídeo digital, e acrescentaram à essa perspectiva uma linguagem própria e uma relação mais íntima com o equipamento.

Já na virada dos anos 1990 para os 2000, uma nova geração de videomakers surgiria, tendo como principal vitrine as mostras competitivas do Vitória Cine Vídeo: Jean R., Rodrigo Linhales, Tati Rabello, Larissa Machado, Joel Vieira Junior, Cristiano Amigo Vidal e Sanny Lys são alguns desses nomes. Em comum, seus trabalhos exploravam as diversas potencialidades do vídeo digital, do videografismo e dos dispositivos de produção e exibição, além das diversas formas de apropriação dos signos da cultura de massa. Uma declaração de Tati Rabello, proferida num debate realizado no Museu de Arte Dionísio Del Santo (Maes), em 2003, sintetiza esse estado das coisas: “Mais que a edição, o que mais me interessa é a manipulação da imagem, os efeitos da mesa.” (VIEIRA JR; ALBUQUERQUE, 2015. p. 82).

Novos cursos de formação, tanto em nível técnico, quanto para atuação, foram realizados ao longo da década, resultando em novos quadros para a produção de novos filmes e vídeos. Três cursos de longa duração foram responsáveis por formar e revelar novos realizadores para o audiovisual capixaba. O primeiro foi *Corpo e imagem*, realizado em 1992, com apoio da TVE e da TV Gazeta, e coordenado por Amylton de Almeida. Dele surgiu o videodocumentário *Cupido no ar* (2002), escrito e produzido por alunos do curso, e dirigido por Roberto Partelli, Raquel Lucena e Fabiano Gonçalves. Desse curso também sairia parte da equipe capixaba que atuaria na produção do filme *O amor está no ar*.

Outros dois cursos, de *Realização Cinematográfica*, tiveram como resultado curtas-metragens ficcionais em película 16 milímetros. O primeiro deles ocorreu em 1994 e deu origem ao filme *Gringa Miranda* (1995), cujo roteiro foi escrito por Valentina, Ricardo Sá e Luiz Tadeu Teixeira. O segundo curso aconteceu em 1997 e resultou no curta *Labirintos móveis* (1998), que revelou uma nova geração para o audiovisual, em sua maioria estudantes de Jornalismo ou Publicidade da Ufes, e no começo dos anos 2000, lançaram seus primeiros filmes e vídeos.

Se a década iniciara em meio às trevas e à incerteza para o cinema brasileiro, seu final apresentava-se bastante promissor para o audiovisual capixaba. Um panorama bastante otimista desenhava-se para os anos seguintes, fortalecido por uma série de novos fatores: barateamento dos custos de produção, a ampliação dos canais de financiamento e patrocínio e a incessante atividade de numerosos realizadores, técnicos e atores – sendo que muitos deles iniciaram sua trajetória em algum momento dos anos 1990. (VIEIRA JR; ALBUQUERQUE, 2015. p. 86).



Figuras 233, 234, 235 e 236 - Frames de videoarte produzidos entre os anos 1990/2000: *TV Reciclada*, *Moda, C.3.3.* e *A autobiografia de todo mundo*, Vitória/ES.

O vídeo, com o seu poder de produzir imagens a partir de uma câmera portátil, abriu caminhos novos. Assim, se comprehende a produção do primeiro ciclo videográfico, que propiciou experiências inéditas a até então estagnada produção audiovisual capixaba. Não se trata apenas do uso de um meio, pois, revelou também uma nova linguagem videográfica. Linguagem, essa que se impôs inicialmente, como tecnicamente precária, seja pelo uso inevitável do equipamento analógico; seja pelo tratamento dado à edição dos vídeos; ou ainda, pelo comportamento transgressor dos primeiros realizadores que dialogavam com as mais diversas referências artísticas. Os meios audiovisuais, com sua instantaneidade, carregam características do cinema, da fotografia e do som, constituindo-se como uma linguagem híbrida, plástica e mutante, e, segundo Machado, “aberta à manipulação do artista, resultando, portanto, mais suscetível às transformações e anamorfoses” (MACHADO, 2007, p. 25-26).

O audiovisual capixaba ocupou um lugar de destaque no panorama nacional, com uma produção que tempos atrás seria inimaginável, com filmes e vídeos com diversidade de propostas e olhares. A perspectiva é de que a produção se firme cada vez mais, cabendo aos realizadores dar continuidade a essa trajetória. A década de 1990 pode cada vez mais confirmar essa trajetória ascendente do audiovisual capixaba. Em entrevista à Revista *Milímetros*, em 2008, a artista plástica e diretora de arte de vários filmes e vídeos capixabas Rosana Paste, fala sobre o panorama audiovisual capixaba.

[...]. Não acho o movimento amador, mas não é encarado como Indústria Cultural. Basta ver as pesquisas que rolam por aí para perceber o quanto gera de grana, emprego, educação, autoestima, preservação de bens materiais e imateriais, dentre outros. Estamos no século 21, globalizados, somos iguais a todo mundo, não devemos nada a ninguém, nem somos melhores que ninguém. Só queremos ser. (PASTE, 2008, p. 35).

As possibilidades que o vídeo ofereceu com as câmeras eletrônicas e pelas ilhas de edição, e, segundo Machado (1993), com uma imagem fluida, ruidosa, escorregadia e infinitamente manipulável, o tornou uma tecnologia enunciadora, e nesse sentido, as possibilidades dessa tecnologia estão em permanente mutação e crescem na mesma proporção de seu repertório de obras. A tecnologia digital possibilitou um avanço significativo no campo da produção audiovisual, ampliando a oferta de equipamentos de alta resolução e programas de computador para edição e finalização de som e imagem, superando os formatos analógicos tradicionais de cinema (16 e 35 mm) e vídeo, abrindo caminho para que novos realizadores produzissem filmes e vídeos em grande escala.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A arte e as novas tecnologias no contexto contemporâneo, são um fenômeno diretamente ligado à disruptão. Os imensos avanços tecnológicos não poderiam deixar de tocar a arte, nem de ser tocados por ela. O surgimento de novos e interessantes formatos para a criação artística foi possível com a substituição de procedimentos tradicionais utilizados na produção artística por dispositivos tecnológicos. Na arte, o indivíduo passou a integrar a obra de um ponto de vista diferente, o seu papel deixou de ser passivo e passou a ser ativo. Da contração das palavras *picture* e *element* (pi-x-el) apareceu o termo *pixel*, que acabou por revolucionar a forma de desconstruir as imagens.

A partir dos anos 1960 se inicia um período onde a busca por novas referencializações parte de desreferencializações totais da arte e da vida. A fragmentação do ser-tempo e a desterritorialização do ato artístico são convertidas numa experiência artística total que envolve o espectador no processo, não apenas através da contemplação, mas apelando à utilização de todos os seus sentidos.

Ocorre uma profunda transformação produzida pelos diversos movimentos sociais, culturais e políticos, como o feminismo, a liberação sexual e a criação de um novo imaginário com a emergência das questões ecológicas que se entrelaçaram na arte, na política e no cotidiano das pessoas, e o uso das novas tecnologias e sua hibridização com as linguagens artísticas como pintura, gravura, escultura, fotografia e o cinema, em uma inter-relação dinâmica de materiais, métodos, conceitos e temas.

Desta forma e até de modo um pouco paradoxal, se começou a criar um campo altamente interessante para o discurso e prática evolutiva da atividade artística. O desenvolvimento das novas tecnologias proporcionou aos artistas novos instrumentos,

criando-se novos paradigmas no que diz respeito à própria definição de arte, assim como à sua forma de produção.

Nesse contexto, a videoarte surgiu nos EUA como forma de expressão artística, na qual o vídeo é o elemento principal, e, em grande parte, graças ao barateamento das tecnologias de gravação de áudio e vídeo, ela explodiu em exposições a partir do final dos anos 1960 em todo o mundo. Nas primeiras experiências, os gestos de diversos artistas, empreendiam investigações para realizar a “antitelevisão”, com uma grande contundência experimental que marcou essa fase. No Brasil, a videoarte teria tido início em 1973, como uma alternativa para artistas plásticos experimentarem novos meios em suas obras, pois, segundo Arlindo Machado, a maioria dos trabalhos produzidos pela primeira geração de realizadores de vídeo consistia basicamente no registro do gesto performático do artista.

O acesso aos equipamentos videográficos era muito restrito, e os procedimentos artísticos se relacionavam em sua maior parte a vídeos experimentais, performance e a instalação. Esse movimento chamou a atenção para o fato de que o vídeo era uma nova linguagem que estava sendo descoberta, e o processo de produção videográfico rapidamente deixa de ser visto somente como elemento marginal, e se torna ferramenta de inovação.

Embora o videocassete já tivesse chegado desde os anos 1970 no Brasil, ele era ainda um equipamento importado e de difícil acesso. Em 1982, foram lançados pela Sharp os primeiros videocassetes domésticos fabricados no Brasil utilizando o formato VHS. Posteriormente, há também o lançamento no mercado nacional, pela própria Sharp, das primeiras câmeras VHS de vídeo. Essa nova possibilidade de produção de imagens em movimento permitiu que pouco a pouco houvesse a substituição dos processos caseiros de captação e edição de imagens em Super-8 pela captação e edição de imagens em vídeo. Tal tipo

de fenômeno permitiu também um maior acesso por artistas e realizadores cinematográficos que perceberam as potencialidades e começaram as explorações com o meio eletrônico.

Assim, nasce a geração do vídeo independente, como define Arlindo Machado. E também é o momento em que os artistas começam a experimentar mais com as possibilidades da tecnologia do vídeo. É neste sentido que Machado também contrapõe esta geração à dos pioneiros dos anos 1970. Segundo ele, a geração da década de 1980 abandona a ênfase sobre a precariedade e parece se desprender de um conteúdo mais explicitamente político. A produção videográfica dos grupos independentes nos anos de 1980 traduzia em sua maior parte uma crítica à TV e aos canais hegemônicos de comunicação de massa. Essa nova geração de produtores de vídeo estava interessada em mostrar as suas propostas renovadoras por meio do sistema comercial e aberto de TV. Suas inquietações buscavam novas formas de utilização da imagem eletrônica.

Esse movimento independente repercute em Vitória, com as primeiras experiências videográficas na década de 1980. O primeiro momento se caracteriza pelos registros videográficos, sem ainda explorar as possibilidades expressivas do meio em si. Rapidamente se iniciou o primeiro ciclo videográfico, com produções de ficções, documentários, videoinstalações, videoperformance e vídeos experimentais. As obras produzidas nesse período foram o resultado do trabalho obstinado de realizadores, apaixonados pela ideia de criar e ousar. Mesmo quando as condições eram precárias e completamente desfavoráveis. O mapeamento cartográfico do primeiro ciclo videográfico nos anos 1980, em Vitória nos leva a questões fundamentais. Não há fronteiras e não há impossibilidades que não possam ser transpostas. A linguagem videográfica que se desenvolveu não foi feita somente da precariedade instrumental,

ela é muito mais, e por isso sobreviveu e avançou com as novas condições de produção e circulação artísticas impostas pelas tecnologias digitais.

Os vídeos produzidos em Vitória nos anos 1980, se tornaram fundamentais no desenvolvimento e na consolidação da produção audiovisual contemporânea capixaba. Não se trata apenas do uso de um meio, pois, revelou também uma nova linguagem, a videográfica. Linguagem, essa que se impôs inicialmente, como tecnicamente precária, seja pelo uso inevitável do equipamento analógico; seja pelo tratamento dado à edição dos vídeos; ou ainda, pelo comportamento transgressor dos realizadores pioneiros, que como verdadeiros criadores de qualquer história, gravaram, regravaram, cortaram, e sintonizaram a produção audiovisual capixaba com a contemporaneidade.

Nesse sentido, ficou claro que após o primeiro ciclo videográfico houve uma expansão da linguagem videográfica em Vitória, que proporcionou uma ampla produção audiovisual possibilitando o surgimento de mais realizadores. No período da pós-retomada, nos anos 1990, o ambiente digital que hoje conhecemos, surgido a partir do desenvolvimento da tecnologia digital, e o também avanço da convergência dos meios, potencializaram a atuação do vídeo, criando narrativas em diálogo não só com as práticas artísticas, mas, com a computação gráfica e com a facilidade de produção, manipulação, armazenamento, e principalmente com as possibilidades de divulgação em festivais de âmbito local, nacional e internacional, bem como pela Internet.

A linguagem videográfica é definida por alguns autores de natureza ambígua, por derivar de um meio que por vezes é tratado como um dispositivo, uma técnica ou um processo. Philippe Dubois recorre à etimologia da palavra vídeo para esclarecer essa dupla face do que ele trata como “antiga última tecnologia”. Segundo o autor, video, sem acento, é um verbo em

latim conjugado na primeira pessoa do singular do presente do indicativo que significa “eu vejo”. A natureza do vídeo é também lugar de flutuações, de indefinições, do que o autor define como “incomensuráveis problemas de identidade”.

O lugar do vídeo na contemporaneidade, ainda continua de certa forma à margem do sonho de muitos realizadores de posicionar o vídeo independente em local de destaque nas emissoras de TV. Porém, grande parte do experimentalismo e da linguagem das produções videográficas é incorporada por programas televisivos acessíveis ao grande público. A abertura para o novo se articula com as experimentações; é o aqui-agora. Testar um território inexplorado foi se mostrando no processo videográfico em Vitória um desconstruir-construir. Mas, transformar uma estrutura não é apenas testar, é se perceber ativo, é também trazer para o plano da experiência, se intensificar e se jogar na percepção das novidades.

O que fica como um instigante estímulo é que a precariedade instrumental não deteve o surgimento de uma linguagem videográfica em Vitória, que deve, a meu ver, ser entendida à luz de um sentido muito crítico sobre a maneira como se produzia uma imagem em movimento, inicialmente atrelada à experimentação, como disse, o professor Cleber Carminati, um dos pioneiros do primeiro ciclo videográfico, que mesmo carregando o insólito estigma imposto em decorrência de sua imagem precária, o movimento vídeo surgido em Vitória conseguiu realizar alguns experimentos que entraram para a história do audiovisual no Espírito Santo.

REFERÊNCIAS

I. Referências bibliográficas

ALMEIDA, Paulo Sérgio de. Audiovisual Capixaba - Estudo da Cadeia Produtiva do Audiovisual do Estado do Espírito Santo - Relatório de Pesquisa. Instituto Gênesis PUC-Rio, 2010.

ARCHER, M. Arte Contemporânea: uma história concisa. Tradução Alexandre Krug, Valter Lellis Siqueira. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

BHISE, Cristiane; KNOCLHAUCH, Gabriela. Superfantástico. In: Balzaquiano: trinta anos do Curso de Comunicação Social da Universidade Federal do Espírito Santo, 1975-2005. MARTINUZZO, José Antônio (org.). Vitória: Universidade Federal do Espírito Santo, Centro de Ciências Jurídicas e Econômicas, Departamento de Comunicação Social, Projeto Comunicação Capixaba - CoCa, 2005.

BRITO, H. Balão Mágico: movimento estudantil e a formação em Comunicação Social na Ufes. Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Educação. Vitória: PPGE/Ufes, 2013.

BRITO, Ronaldo. O moderno e o Contemporâneo: o novo e o outro novo. Arte Brasileira Contemporânea – Caderno de Textos 1, Funarte, Rio de Janeiro, 1980.

BURKE, Peter. Hibridismo cultural. São Leopoldo: Editora Unisinos, Rio Grande do Sul, 2006.

CANCLINI, Néstor Garcia. Culturas híbridas: estratégias para

entrar e sair da modernidade. Tradução de Ana Regina Lessa e
Heloísa Pezza Cintrão. São Paulo: EDUSP, 2003.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil platôs – Capitalismo e esquizofrenia*. São Paulo, Editora 34, 2000.

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

GODARD, Jean Luc. *História (s) del cine*, Buenos Aires: Caja Negra, 2014.

GUATTARI, Félix. *Caosmose: um novo paradigma estético*. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992.

_____. *Revolução molecular: pulsações políticas do desejo*. 3. ed. São Paulo: Brasiliense, 1987.

HANHARDT, John G. *Los mundos de Nam June Paik*. Bilbao: Museo Guggenheim, 2001.

JAMESON, Frédric. *Pós-Modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio*. 2.ed. São Paulo: Ática, 2007.

JUNGLE, T. *Vídeo e TVDO: Anos 80*. In: MACHADO, A. (org.) *Made in Brasil. Três décadas do vídeo brasileiro*. São Paulo: Iluminuras: Itaú Cultural. p. 203-208, 2003.

KASTRUP, Virgínia. *A invenção de si e do mundo: uma introdução do tempo e do coletivo no estudo de cognição*. Belo Horizonte: Autêntica, 2007.

_____. Políticas Cognitivas na Formação do Professor e o Problema do Devir-Mestre. *Revista Educação & Sociedade*, Campinas, vol. 26, n. 93, p. 1273-1288, set. /dez. 2005.

LIPOVETSKY, G. *A tela global: mídias culturais e cinema na era hipermoderne*. Porto Alegre: Sulina, 2009.

MACHADO, Arlindo. *Perspectivas da Vídeo-arte no Brasil. Guia de Vídeo no Brasil*. São Paulo: Olhar Eletrônico, 1984.

_____. *A Arte do Vídeo*. São Paulo: Brasiliense, 1995.

_____. *Máquina Imaginário: o desafio das poéticas tecnológicas*. São Paulo: EDUSP, 1999.

_____. *Pré-cinemas e Pós-cinemas*. Campinas: Papirus, 1997.

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

_____. *A Televisão Levada a Sério*. São Paulo: Editora Senac, 2003.

_____. *Arte e mídia*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2007. Coleção Arte Mais.

MELLO, Christine. *Extremidades do vídeo*. São Paulo: Ed. Senac São Paulo, 2008.

PASSOS, Eduardo; KASTRUP, Virgínia; ESCÓSSIA, Liliana da. (Orgs.) *Pistas do método da cartografia: Pesquisa-intervenção e produção de subjetividade*. Porto Alegre: Sulina, 2010.

POPPER, Frank. *Art of the Electronic Age*. New York: Thames & Hudson, 1997.

QUEIROZ, Maria Isaura Pereira de. Relatos orais: do “indizível” ao “dizível”. In: *Experimentos com histórias de vida: Itália-Brasil*, 1988.

RUSH, Michael. *Novas mídias na arte contemporânea*. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

SANTAELLA, Lucia. *Por que as comunicações e as artes estão convergindo?* São Paulo: Paulus. 2005.

_____. *Culturas e artes do pós-humano: da cultura das mídias à cibercultura*. 4^a edição. São Paulo: Paulus. 2010.

_____. (org.). *Novas formas do audiovisual*. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2016.

SILVA, M. F. da. *A poética do Teatro Urgente: no eixo do Teatro Pós-Dramático*. Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Federal do Estado do Espírito Santo. Vitória: PPGA/Ufes, 2018.

TATAGIBA, Fernando. *História do cinema capixaba*. Vitória: PMV, 1988.

ZANINI, W. Primeiros tempos da arte/tecnologia no Brasil. In: DOMINGUES, D. (org.). *A arte no século XXI: a humanização das tecnologias*. São Paulo: Unesp, 1997. p. 233-242.

II. Referências em meio eletrônico

BARRETO, J. A ‘década perdida’ dos historiadores foi um período de euforia e perspectiva para os cineastas capixabas. In: OSÓRIO, Carla (Org.). Catálogo de filmes: 81 anos de cinema no Espírito Santo. Vitória: ABD&C/ES, 2007.

Disponível em: <https://issuu.com/abdcapixaba/docs/catalogo_filmes_revisado_atualizado>. Acesso em: 10 out. 2019.

CARMINATI, Cleber. Rumo ao audiovisual: os anos 80 entre o cinema e o vídeo. In: OSÓRIO, Carla (Org.). Catálogo de filmes: 81 anos de cinema no Espírito Santo. Vitória: ABD&C/ES, 2007. Disponível em: <https://issuu.com/abdcapixaba/docs/catalogo_filmes_revisado_atualizado>. Acesso em: 10 out. 2019.

DELEUZE, Gilles. Entrevista sobre Mil Platôs. *Liberación*: 23 out. 1980. Entrevista concedida a Christian Descamps, Didier Eribon e Robert Maggiori. Disponível em: <http://www.letras.ufrj.br/veralima/eventos/sieag_2012/entrevista_sb_1000_platos.pdf>. Acesso em: 10 mar. 2019.

Fluxus Black White. Disponível em: <[fluxusfestival.com/bw/_pdf/FLX_Catalogo.pdf](http://www.fluxusfestival.com/bw/_pdf/FLX_Catalogo.pdf)>. Acesso em: 24 out. 2019.

MAGALHÃES, Ana. O surgimento e a evolução da videoarte no Brasil. Disponível em: <<http://www.dw.com/pt-br/o-surgimento-e-a-evolução-da-videoarte-no-brasil/a-16164844>>. Acesso em: 20 dez. 2017.

NENNA. O destino após o cais: ensaio sobre a arte contemporânea na região capixaba. Disponível em: <<https://>

issuu.com/universonenna/docs/nenna_odestinoaposocais. Acesso em: 28 jul. 2017.

NENNA. Cine Vento Sul, uma viagem aos 70. In: OSÓRIO, Carla (org.). Catálogo de filmes: 81 anos de cinema no Espírito Santo. Vitória [s.n.], 2007.

OSÓRIO, Carla. (Org.). Catálogo de filmes: 81 anos de cinema no Espírito Santo. Vitória: ABD&C/ES, 2007.

Revistas eletrônicas. Disponível em: <<http://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/revistafamecos/article/%20viewFile/4795/3599>>. Acesso em: 21 ago. 2019.

Revista Milímetros (impressa e online). Vitória: ABD&C/ES, ed. 0, 2008. Disponível em: <https://issuu.com/abdcapixaba/docs/milimetros_0>. Acesso em: 26 set. 2019.

Revista USP <Machado, A. (1993). O vídeo e sua linguagem. Revista USP, (16), 6-17. Disponível em: <<https://doi.org/10.11606/issn.2316-9036.v0i16p6-17>>. Acesso em: 26 jun. 2019.

SESC. Centro Cultural Sesc Glória. Plano Geral - Panorama histórico do cinema no Espírito Santo. 1. ed. Vitória, 2015. Disponível em: <<https://issuu.com/sescgloria/docs/issuu>>. Acesso em: 01 out. 2017.

SILVEIRINHA, P. A Arte Vídeo: Processos de abstracção e domínio da sensorialidade nas novas linguagens visuais

tecnológicas. Biblioteca on-line de Ciências da Comunicação, p. 31. 1999. Disponível em: <A_arte_video_processos_de_abstracao_e_d.pdf>. Acesso em: 20 abr. 2019.

SIMONETTI, M. G., & ALVES, G. S. (2013). A produção audiovisual no Espírito Santo entre as décadas de 1960 e 1990. Revista Brasileira de Iniciação Científica em Comunicação Social. Disponível em: <<http://portcom.intercom.org.br/revistas/index.php/iniciacom/search/authors/>>. Acesso em: 10 nov. 2018.

Videoarte pioneira volta ao Rio com estilo. Disponível em: <<https://www.estadao.com.br/noticias/geral,videoarte-pioneira-volta-ao-rio-com-estilo,490102>>. Acesso em: 16 set. 2019.

© 2025, Ernandes Zanon Guimarães
© 2025, Editora Pedregulho
www.editorapedregulho.com.br
Edição digital: 2005

Todos os direitos reservados e protegidos
pela Lei nº 9610/98. É proibida a reprodução
total ou parcial sem a expressa anuência do autor.
Este livro obedece às normas do
Acordo Ortográfico da Língua Portuguesa.
Impresso no Brasil

ISBN: 978-65-6098-032-7

Produção editorial, projeto gráfico,
preparação de originais e editoração eletrônica
Marília Cafe | @mariliacafe

Coordenação de Produção
Maria Marta Tomé | @mariamartatome

Capa
Colagem de Ernandes Zanon

Revisão do texto
Gilson Soares

Reportagens e fotografias:
Acervo do autor

DADOS INTERNACIONAIS DE CATALOGAÇÃO NA PUBLICAÇÃO (CIP)
(Bibliotecária responsável: Bruna Heller – CRB 10/2348)

Z33s Zanon, Ernandes.
Superfícies e (des)construções no processo
videográfico na década de 1980, em Vitória/ES /
[recurso eletrônico] / Ernandes Zanon. – Vitória, ES:
Pedregulho, 2025.
Dados eletrônicos (1 PDF ; 11,7mb).

ISBN 978-65-6098-064-8

1. Videografia. 2. Cinema – Vitória (ES).
3. Arte. I. Título.

CDU 791.43

Índice para catálogo sistemático: 1. Cinema 791.43



APOIO



Fundo Municipal de Cultura



Lei Comendador
Paulo Negreiros



PREFEITURA DA
SERRA

**SECRETARIA DE
TURISMO, CULTURA,
ESPORTE E LAZER | SETUR**

REALIZAÇÃO

FUNCULTURA

GOVERNO DO ESTADO
DO ESPÍRITO SANTO
Secretaria da Cultura



MINISTÉRIO DA
CULTURA

GOVERNO FEDERAL
BRASIL
UNIÃO E RECONSTRUÇÃO