

## PANORAMA DA AUTO-IMAGEM VIDEOGRÁFICA NO BRASIL

Leandro Vieira \*

Pode se dizer que a auto-imagem do autor, na década de 70, configura a primeira grande escola do vídeo experimental brasileiro, considerando que, além da questão conceitual propriamente dita (a discussão sobre gênero, identidade e política, que caracterizaram fortemente a produção deste período e que configuram uma estreita relação com o corpo), os reduzidos recursos técnicos de que os artistas brasileiros dispunham na época para trabalhar com a imagem eletrônica acabaram por determinar uma certa estilística. Minimais e auto-referentes, boa parte dos vídeos realizados nos anos 70 explicitam na tela a presença de seus autores. Entre outras coisas, não havia a possibilidade de editar satisfatoriamente o material gravado, de modo que os processos de produção e pós-produção acabavam por se fundir, justificando a utilização predominante do plano-seqüência, tomado em tempo real para que não houvesse a necessidade de uma posterior edição. O depoimento da artista plástica Regina Silveira (1939) dá o tom da situação:

Era muito difícil fazer vídeo nos anos 70. Na época, eram raros os equipamentos de vídeo no Brasil e o interesse dos artistas aparecia com o conhecimento do que se estava fazendo no exterior. Nós procurávamos um equipamento para nos juntarmos em torno e para poder fazer nossas experiências. Tudo era entendido como uma questão de experimentar arte. Naquele momento ninguém estava pensando em produtos de nada. Nós estávamos querendo estudar a linguagem daquele meio, o tempo, incluir aquilo dentro de nosso repertório que, na época, era ligado à manifestação gráfica conceitual. Então, a gente tinha que procurar equipamento. Procurou-se em muitos lugares, até o departamento de polícia tinha! Mas não esqueça que eram os anos 70, uma coisa muito difícil... e a gente tinha que escapar o máximo

---

\* Artista multimídia, é Mestre em Mídias pela Unicamp.

possível de instituições, de coisas que a gente não pudesse ter completo controle sobre o que queria dizer".<sup>1</sup>

Os empecilhos técnicos, a sintonia com o panorama artístico internacional, a coletividade, a fascinação com a possibilidade de trabalhar com o tempo presente e a situação política ditatorial ajudam a esboçar um quadro deste período. Alia-se a isso o fato de que a maioria dos trabalhos produzidos por essa primeira geração de realizadores consistia na ação performática do artista e no registro desse mesmo gesto. Uma performance potencializada pela câmera de vídeo e realizada em diálogo com as possibilidades técnicas propiciadas pela tecnologia de captação e difusão da imagem. É o caso, por exemplo, de **M 3x3**, trabalho pioneiro realizado por Analívia Cordeiro em 1973, com o apoio da TV Cultura de São Paulo. Trata-se de uma coreografia para as câmeras, baseada no método Laban, na qual Analívia e outras dançarinas realizam movimentos que remetem ao ritmo repetitivo das máquinas.<sup>2</sup>

Na década seguinte, a auto-representação do autor manifestou-se, por um lado, nos vídeos de Rafael França (1957-1991) - um dos poucos artistas que deram continuidade à tradição auto-referencial dos pioneiros ao longo dos anos 80 - e também, ainda que por uma outra via, na produção de grupos independentes como a TVDO e a Olhar Eletrônico, assim como em diversas videocriaturas de Otávio Donasci.



Rafael França. Frames do vídeo "Reencontro" (1984).

---

<sup>1</sup> Depoimento cedido pela artista. São Paulo, novembro de 2001.

<sup>2</sup> Além de **M 3x3**, Analívia Cordeiro realizou outros trabalhos nesse período, sempre pesquisando as intersecções entre dança e arte eletrônica, como em **Gestos** (1974) ou **Cambiantes** (1976). Essas obras foram originalmente captadas em 16 mm e posteriormente telecinadas. Cf. o catálogo da exposição **ARTE novos meios/multimeios - Brasil 70/80**, coordenada por Daisy Valle Machado Peccinini de Alvarado, realizada no Salão Cultural da FAAP, São Paulo, de 24 de outubro a 24 de novembro de 1985. Ver também o livro/vídeo de Analívia Cordeiro: **A escrita eletrônica dos movimentos do corpo baseada no método Laban**.

Já nos anos 90, com a crescente popularização das câmeras domésticas (e, logo mais, da tecnologia digital), a auto-imagem videográfica irá proliferar em trabalhos de novos autores, como **Privacy invasion** (Inês Cardoso, 1995); **As leis da variação** (Fábio Carvalho, 1996); **Pica de borracha** (Ida Feldman, 1997); **Carlos Nader** (Carlos Nader, 1998); **Máscaras** (Lourdes Colombo, 1999); **Entrevista, Intervalo** (Neide Jallageas, 2000); **Fotográfica memória** (Clarissa Borges, 2000); **Máscara branca** (Lourdes Colombo, 2000); **Concepção** (Carlos Nader, 2001); **Projeto umidades** (Brígida Baltar, 2001); **Espelho diário** (Rosangela Rennó, 2001); **33** (Kiko Goifman, 2002); entre tantos outros. Nestas produções mais recentes, percebe-se, por um lado, uma revisão da estilística formal minimalista, da carga conceitual e performática do vídeo da década de 70 (operada agora, em alguns casos, com recursos de edição não-linear); e, por outro, uma retomada das discussões acerca das relações de gênero, da auto-representação do autor e de sua própria identidade fragmentada na condição contemporânea, realçando as preocupações com o espaço e o tempo da tomada de cena, em especial nos modos de relacionamento que o sujeito estabelece com sua própria imagem quando mediada pela câmera.

### **O vídeo como função metalingüística**

O vídeo experimental brasileiro, desde seu surgimento no início dos anos 70, tem passado por rumos diversos e interesses distintos, mas, dentro dessa variedade de propostas, destaca-se uma vertente auto-referencial. Essa tendência direcionou, e direciona ainda hoje, o vídeo para si mesmo em um duplo aspecto: o vídeo enquanto dispositivo metalingüístico; e o vídeo enquanto a(u)tor performatizado para a câmera. Antes de tudo, é justo definirmos o que estamos entendendo, aqui, por dispositivo metalingüístico, ou melhor, por função metalingüística. Conforme Joan Ferrés:

"Fala-se de função metalingüística quando, no ato comunicativo, o interesse centra-se fundamentalmente no próprio código. Quer dizer, quando se utiliza um código para fazer um discurso sobre o próprio código. No caso do vídeo, fala-se de função metalingüística quando se utiliza a imagem em

movimento para fazer um discurso a respeito da linguagem audiovisual ou, simplesmente, para facilitar a aprendizagem dessa forma de expressão".<sup>3</sup>

Essa função metalingüística, da qual Ferrés nos fala, é o que viria iluminar o aspecto processual da construção do texto audiovisual, aproximando-se assim das formulações de Bill Nichols acerca dos modos de representação do documentário, especificamente do modo "reflexivo",<sup>4</sup> no qual as marcas da enunciação são evidenciadas em contraposição ao projeto estético, e ideológico, da imagem renascentista "transparente." É a partir desta "estratégia reflexiva" que o autor pode inserir-se no discurso como o próprio sujeito da enunciação, a fim de colaborar para esse efeito de desmascaramento do enunciado clássico, tal qual nos foi legado pela narrativa griffithiana, no cinema ficcional, e pela retórica da persuasão do comentário "Voz-de-Deus", no documentário "expositivo".<sup>5</sup>

No caso do vídeo, o comportamento do autor diante da própria câmera (do autor como personagem) já foi tomado como uma manifestação do narcisismo (isto é, do investimento do sujeito sobre a própria libido), o que hipoteticamente poderia, de fato, constituir uma matriz do próprio meio. Vale recordar que Rosalind Krauss, em 1976, propõe a expressão "estética do narcisismo", ao referir-se à produção videográfica experimental contemporânea (Vito Acconci, Richard Serra, Nancy Holt, Bruce Nauman e Lynda Benglis), enquanto que, dois anos depois, na França, Jean-Paul Fargier reafirmará que "o narcisismo encontra um instrumento privilegiado no vídeo." Em maior ou menor grau, nota-se que essa reflexividade<sup>6</sup> pela auto-imagem do autor é um dos principais modos de enunciação da imagem em movimento, em particular nas propostas que buscam problematizar questões referentes à identidade e memória individual ou social do sujeito.

---

<sup>3</sup> Joan Ferrés. "Funções do vídeo no ensino", in: **Vídeo e Educação**. p. 59.

<sup>4</sup> Sobre o modo de representação reflexivo, ver Bill Nichols: "Documentary modes of representation", in: **Representing Reality**, pp. 56-75.

<sup>5</sup> Ibid. Op. cit. pp. 34-38.

<sup>6</sup> Rosalind Krauss, considerando o aparato triangular da auto-imagem em vídeo (autor, câmera e monitor em circuito fechado), pergunta se não é essa "reflexão-espelho" uma variante do modo reflexivo, na qual a pintura, a escultura e o filme contemporâneo têm se colocado. Cf. "Video: the aesthetics of narcissism", publicado originalmente na revista **October** nº1, em 1976; ver ainda Jean-Paul Fargier, "Vidéo et Narcissisme", in: **Cahiers du Cinéma**, nº 292, 1978.

## Corpos performáticos

A auto-representação do corpo marca presença desde os primeiros tempos da videoarte brasileira, um corpo que já vinha adquirindo cada vez mais visibilidade e ressignificação através de propostas performáticas no cenário norte-americano e europeu dos anos 60. Um projeto estético e político toma, conforme Frederico Moraes, "o corpo como motor da obra", a qual se dá (se é que se pode falar aqui de "obra") a partir de acontecimentos efêmeros, *happenings* que punham em crise o aspecto mercadológico da arte e situavam o autor em contato direto com o público. Essas ações eram performadas muitas vezes sobre o próprio corpo, como as realizadas pelo Grupo Acionista Vienense (Hermann Nitsch, Gunter Brus, Otto Muehl e Rudolph Schwartzkogler), e registradas em fotografias, filmes e vídeos.

É ainda nos anos 60 que o alemão Wolf Vostell (1932-1998) e o sul-coreano Nam June Paik (1932) realizam as primeiras experiências sobre o suporte videográfico. Experiências que, inicialmente, consistiam em intervenções sobre o próprio aparelho de TV. Vostell desde 1958 inseria o televisor ligado em suas assemblages; enquanto que Paik, cinco anos depois, apresentará na Galeria Parnass, em Wuppertal, treze televisores com a imagem do tubo catódico distorcida pelo contato com ímãs. <sup>7</sup> Os dois estavam sintonizados com as idéias do Fluxus (um grupo de artistas de várias nacionalidades, encabeçados por George Maciunas, que colaboravam entre si na Europa, Estados Unidos e Japão) e engajados, entre outras coisas, na aproximação entre a arte e a vida. Evidentemente, ainda não há auto-imagem aqui, pois as poéticas do vídeo não esperaram pela câmera para surgirem. É somente com o lançamento do Portapack (gravador de rolo de 1/2 polegada, da Sony), em 1965, que as imagens passarão a ser veiculadas com uma maior

---

<sup>7</sup> Nam June Paik intervém de forma renovadora sobre a imagem vídeo em Wuppertal, em 1963, e em 1965, em Nova Iorque. "Estas duas datas são importantes, ainda que seja da segunda que, em geral, se considera o surgimento da arte-vídeo". Vittorio Fagone. "Vídeo frente a vídeo", in Guido e Teresa Aristarco. **O novo mundo das imagens eletrônicas**. p. 112.

desenvoltura no cenário internacional. O vídeo passará então a registrar a já comentada movimentação dos corpos performáticos.

No Brasil, conforme as pesquisas de Walter Zanini, o segundo semestre de 1974 vai marcar o começo de uma atividade efetiva para a videoarte nacional, ocasionando a "8ª JAC - Jovem Arte Contemporânea", a primeira exposição de videoarte brasileira, realizada no MAC, Museu de Arte Contemporânea da USP, onde foram apresentados ao público os trabalhos de Anna Bella Geiger, Ângelo de Aquino, Sônia Andrade, Ivens Machado e Fernando Cocchiarale.<sup>8</sup> Um ano antes, a XII Bienal de São Paulo já trazia ao público os trabalhos de artistas suíços e franceses (como Jean Otth, Gerald Minkoff e Fred Forest), por intermédio de Vilém Flusser; e norte-americanos (com curadoria de Regina Cornwell<sup>9</sup>), denotando a legitimação do meio eletrônico como ferramenta poética no cenário das artes. Ainda assim, Zanini observa que a videoarte no Brasil dos anos 70 foi "sem exagero, um ato de heroísmo diante da limitação de equipamentos, a frieza institucional e a oposição da crítica conservadora".<sup>10</sup> Então diretor do Museu de Arte Contemporânea da USP, Zanini foi um prestigiador das experiências com novos meios. Sua intervenção junto à já citada instituição contribuiu deveras para esse primeiro tempo da videoarte nacional.

Em 1974, Zanini recebe um convite do Instituto de Arte Contemporânea da Universidade da Pensilvânia (EUA) para selecionar alguns trabalhos para a exposição internacional **Video Art**, organizada por Suzanne Delehanty, que seria realizada em Filadélfia, de 17 de janeiro a 28 de fevereiro, no ano seguinte. É nesse momento que o crítico e historiador passa a organizar duas comitivas para representar o Brasil nesse evento:

*"Tinha-se vago conhecimento das pesquisas de Gabriel Borba e Artur Matuck na ECA-USP em 1971, de vídeos de Antonio Dias realizados no exterior nesse ano, de tentativas, nesse começo de década, na galeria Ralph Camargo, de Aguilar (que fez vídeos em Nova York, em 1975) e Gerchman. Devia-se partir do zero. Com certa rapidez, conseguiu-se articular dois grupos de artistas multimídia dispostos à*

---

<sup>8</sup> Walter Zanini. "Vídeo-arte: uma poética aberta". p. 90.

<sup>9</sup> Acerca dos trabalhos selecionados por Regina Cornwell consta, no catálogo da exposição, apenas o seguinte: "Memória: vídeo-tape de 17 artistas norte-americanos. Explorações em vídeo do concreto e do ilusionístico até o abstrato, isoladamente ou combinando esses elementos entre si". Cf. XXII Bienal de São Paulo. **Catálogo da exposição realizada em outubro/novembro de 1973**. p. 214.

<sup>10</sup> Walter Zanini. "Duas décadas difíceis: 60 e 70". p. 319.

*arefa. De um deles fazia parte Anna Bella Geiger, Sônia Andrade, Leticia Parente, Ivens Olinto Machado, Fernando Cocchiarale e, de outro, Regina Silveira, Donato Ferrari, Júlio Plaza e Gabriel Borba Filho. Mais feliz, tendo acesso ao equipamento Sony de 1/2 polegada em preto-e-branco e contando com os préstimos de Jom Tob Azulay, a equipe do Rio pôde levar a termo seus projetos, exibidos pelo MAC na JAC-74 (o primeiro programa de videoarte visto publicamente no país) e a seguir no instituto de arte americano".* <sup>11</sup>

Conforme depoimento de Anna Bella Geiger:

*"Ninguém sabia o que ia acontecer com aquilo tudo, era tudo uma dificuldade. O que houve foi seguinte, eu soube de uma pessoa que tinha vindo de Los Angeles naquele ano, 1974, que tinha estudado cinema lá, essa pessoa é o Jom Tob Azulay, e ele estava trazendo o que na época, não sei se era a última palavra, não sei dizer, mas era um Portapack da Sony, a máquina era de 1969, acredito que em 1974 já tinham outras máquinas, mas provavelmente não era tão simples. O Portapack pesava uns 40 kilos, então ele tinha que ser carregado uma noite inteira para poder dar meia hora de função externa. Ligado na eletricidade, tudo bem...mas se fosse função externa, nem meia hora agüentava. Então era uma série de dificuldades."* <sup>12</sup>

Em 1977, Walter Zanini adquire a aparelhagem necessária para instalar o Setor de Vídeo do MAC, sob coordenação de Cacilda Teixeira da Costa, possibilitando finalmente a concretização dos projetos não realizados pelos artistas paulistas, assim como o desenvolvimento de novas experiências com a imagem eletrônica <sup>13</sup>. Situados em um



Anna Bella Geiger. Frame do vídeo "Passagens nº1" (1974)

contexto social caracterizado pela sensibilidade às intensas transformações culturais e de padrões de comportamento, em que valores e conceitos são revistos e reformulados (e o próprio sistema de arte é questionado), os autores fazem uso de seus corpos para "mudar as relações do artista consigo mesmo, com o objeto de arte e com o espectador", <sup>14</sup> de modo que a história da videoarte

---

<sup>11</sup> Ibid. Op. cit. p. 319.

<sup>12</sup> Anna Bella Geiger. Depoimento cedido pela artista em março de 2003, Rio de Janeiro.

<sup>13</sup> Sobre a produção desse período, ver o depoimento de Cacilda Teixeira da Costa, "Videoarte no MAC", in: Arlindo Machado (org.), **Made in Brasil: Três Décadas do Vídeo Brasileiro**. pp. 69-73.

<sup>14</sup> Stella Senra. A tela e a pele. p. 7.

brasileira coincide, e se confunde, com a própria história da auto-imagem na produção audiovisual.

Em dezembro de 1978 acontece no Museu da Imagem e do Som de São Paulo o "I Encontro Internacional de Vídeo-Arte", com organização de Marília Saboya de Albuquerque. São apresentados cerca de cem trabalhos, incluindo diversos vídeos habitados por seus autores, como os de Anna Bella Geiger (série **Mapas elementares**, 1977), Gabriel Borba (**Me**, 1978), Gastão de Magalhães (**Tipology of my body**, 1977), Geraldo Anhaia Mello (A situação, 1978), José Roberto Aguilar (**Where is South America?** e **The trip**, ambos de 1975), e Paulo Herkenhoff (**Estômago embrulhado**, 1975).

No texto do catálogo **Vídeo-arte: uma poética aberta**, Walter Zanini observa que:

*"No Brasil, a linguagem do vídeo tem sido geralmente uma ação programada pelo artista, valendo-se do sistema portátil de 1/2 polegada. Performances de auto-análise, intervenções na tela do televisor, análises das condições de vivências do meio e ainda registros de atividades conceptuais que exploram o espaço/tempo do vídeo assinalam uma parte essencial desse processo".*<sup>15</sup>

E reconhece que a videoarte brasileira existe.

---

<sup>15</sup> Walter Zanini. "Vídeo-arte: uma poética aberta". In: **I Encontro Internacional de Vídeo-arte de São Paulo, catálogo da exposição realizada de 13 a 20 de setembro de 1978, no Museu da Imagem e do Som.**

## Referências Bibliográficas

ARISTARCO, Guido e Teresa. **O novo mundo das imagens eletrônicas**. Rio de Janeiro: Edições 70, 1985.

CORDEIRO, Analivia. **Nota-Anna**: A escrita eletrônica dos movimentos do corpo baseada no método Laban. São Paulo: Annablume/FAPESP, 1998.

COSTA, Cacilda Teixeira da. Videoarte no MAC. In: MACHADO, Arlindo (Org.). **Made in Brasil**: Três Décadas do Vídeo Brasileiro. São Paulo: Itaú Cultural, 2003. pp. 69-73.

FERRÉS, Joan. Funções do vídeo no ensino. In: **Vídeo e Educação**. Porto Alegre: Artes Médicas, 1996. pp.45-62.

FUNDAÇÃO BIENAL. XII Bienal de São Paulo. **Catálogo**. Fundação Bienal de São Paulo, 1973.

KRAUSS, Rosalind. Video: the aesthetics of narcissism. In: JONES, Amelia e WARR, Tracey (Eds.). **The artist's body**. London: Phaidon, 2000. pp. 277-280.

MACHADO, Arlindo. Uma experiência radical de videoarte. In: COSTA, Helouise (Org.). **Sem medo da vertigem**: Rafael França. São Paulo: Marca d'Água, 1997. pp. 75-81.

NICHOLS, Bill. Documentary modes of representation. In: **Representing reality**: issues and concepts in documentary. Indianapolis: Indiana University Press. 1991. pp. 32-75.

SENRA, Stella. A tela e a pele. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 30 abr. 2000. Caderno Mais, n. 429, pp. 04-09.

ZANINI, Walter. Duas décadas difíceis: 60 e 70. In: AGUILAR, Nelson (Org.). **Bienal Brasil Século XX**. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1994. pp. 306-321.

\_\_\_\_\_. Vídeo-arte: uma poética aberta. In: ALBUQUERQUE, Marília Saboya de (Org.). **Catálogo do I Encontro Internacional de Vídeo-arte de São Paulo**, Museu de Imagem e do Som, 13 a 20 de dezembro de 1978; e In: PECCININI, Daisy V. M. (Coord.) **Arte: novos meios-multimeios, Brasil 70/80**. São Paulo: Fundação Armando Álvares Penteado, 1985. pp. 87-92.