

## **Vídeo e Cinema: rupturas, reações e hibridismo**

*Ivana Bentes*

O diálogo com o vídeo foi um momento decisivo, de embate, “crise”, reação e deriva no campo do cinema. Transformações, virtualização e desterritorialização das imagens que culminaram na constituição de um novo campo: o do audiovisual. De um lado, o cinema sonhou o vídeo e “antecipou” alguns de seus procedimentos, “informando” a nova linguagem (as vanguardas históricas, o cinema experimental, a história do documentário), de outro, a potência do vídeo trouxe novas técnicas e procedimentos, desconfigurando o cinema e sendo incorporado por ele, trazendo fôlego à grande indústria cinematográfica e ao cinema contemporâneo .

No Brasil, a passagem e o diálogo entre cinema e vídeo reflete esse amplo contexto, mas trata-se de uma relação conflituosa, em um meio, o cinematográfico, que ainda busca sua legitimação e viu no vídeo e na televisão, nas formas de consumo e difusão das imagens domésticas, menos um aliado que uma ameaça.

Dessa forma, o diálogo cinema e vídeo no Brasil, num primeiro momento, se fixa menos nas discussões sobre as potencialidades estéticas do vídeo ou numa desejável potencialização do cinema pelo novo meio (como iremos acompanhar nos anos 90) para girar em torno de um embate por legitimação e “hierarquia” reivindicada por parte do meio cinematográfico diante do novo campo. A emergência do vídeo, sua linguagem, e mais especificamente a produção de filmes para televisão e o consumo doméstico de cinema em casa, tornam-se signo de uma “crise”, reforçando a idéia de que estávamos assistindo a “desaparição” do cinema enquanto linguagem e hábito social (diminuição das salas de cinema, consumo de filmes na TV e no ambiente doméstico, substituição da linguagem do cinema pela estética “enfraquecida” do vídeo).

Um momento francamente reativo que tem como correlato as tentativas de “afastamento” e mesmo desconhecimento ou desinteresse de parte da geração vídeo (formada pela TV) pelo que já tinha sido experimentado no cinema. Uma estratégia de afirmação que viu no vídeo uma “tabula rasa”, um começar do zero. As duas posturas “reativas” enfatizaram as rupturas, sem sublinhar as linhas de continuidade entre os meios, as fronteiras fluídas entre cinema e vídeo, as invenções estéticas canibalizadas pelos dois meios.

O resultado dessa mútua hostilidade entre cineastas e *videomakers* foi, de um lado, a desqualificação do vídeo, visto como mero suporte, incapaz de desenvolver uma linguagem própria, apresentando como novidades processos e experiências que o cinema já teria experimentado com maior radicalidade e teorizado ao longo de sua história. Por outro lado, uma desqualificação do “cinematográfico” como sinônimo de uma linguagem em desaparecimento, signo de um século e de uma modernidade que se esgotava.

Hoje, a percepção da hibridação entre os meios é dominante, assim como sua dupla potencialização. É essa linha de continuidade que nos interessa. O vídeo aparecendo como potencializador do cinema e vice-versa.

Podemos destacar cineastas que mesmo fazendo cinema já trabalhavam com princípios (a não-linearidade, a colagem, o “direto”, a deriva) que se tornariam característicos da video-arte e da linguagem do vídeo. O cinema de Jean-Luc Godard ou os procedimentos do cinema direto (para ficarmos nos anos 60) já traziam algumas dessas questões, caras ao novo meio, e que iriam influenciar fortemente o moderno cinema brasileiro.

Uma linha de continuidade entre cinema e vídeo bem mais longa pode ser traçada (<sup>1</sup>), principalmente se pensarmos em processos e procedimentos ao invés de suportes. Nesse sentido é que vamos destacar alguns cineastas brasileiros que efetivamente irão transferir seu capital estético para o novo meio, levando para o vídeo as experimentações consolidadas no cinema e vice-versa.

### **O vídeo como cinema ao vivo**

Pensando na convergência dos processos, o aparecimento das técnicas de captação em “direto” de som e imagem, que marcaram o cinema nos anos 60, será decisivo na percepção do filme e do vídeo como fluxo audiovisual. A experiência, constituinte dos cinemas novos no mundo todo, e que renovou o documentário, tinha como base essa captação, simultânea, do registro do momento e sua enunciação, que vai caracterizar e definir a própria linguagem da televisão e do vídeo. O cinema já tinha descoberto a fluidez do real e do aqui-agora, explorando a duração por meio do plano-sequência e da “camera stylo”, procedimentos que sublinhavam o gesto da câmera e o olho livre que explora o espaço. O que se tornaria ainda mais visível com o vídeo, pensado como rascunho e “bloco

---

<sup>1</sup> Arlindo Machado (1997). Pré-cinemas e Pós-Cinemas. São Paulo. Ed. Papirus. 1997

de anotações”.

A câmera de vídeo, ao fazer coincidir o real e sua encenação, ao criar um continuum, uma duração, um registro sem interrupção, reencontrava o frescor da presença e do “ao vivo”. A câmera tornada personagem, aberta ao real, ao acaso e ao mundo, marca o estilo do direto (ele mesmo influenciado pela reportagem de TV <sup>2</sup>) e será um dos procedimentos marcantes do vídeo.

É nesse sentido que seria preciso pensar a linha de continuidade e singularidade que marca algumas experiências e estéticas desenvolvidas em diferentes suportes. As câmeras de cinema portáteis em 16mm, com som direto vão fazer florescer o cinema de intervenção (o documentário, o cinema militante, de “câmera na mão” e corpo-a-corpo com o real), assim como, posteriormente, o super-8, reservado ao registro doméstico, vai, nos anos 70, criar um cinema individual e subjetivo, que transforma o consumo de imagens domésticas num movimento de resistência e criação.

Os Festivais de super-8 no Brasil dos anos 70, a exibição desses filmes em espaços alternativos, cineclubes e mesmo apartamentos, sua “marginalidade” como bitola e como proposta anárquica e desconstrutiva (Rubens Machado Jr.); toda essa efervescência em torno de uma apropriação tecnológica, seu “desvio”, iria se repetir, em maior escala, com o aparecimento do vídeo e sua difusão planetária. O vídeo já chega como bem de consumo doméstico, “aparelho” e simultaneamente como potencial de renovação estética.

Um real contemporâneo de sua encenação e fabricação. Esse acontecimento captado enquanto se desenrola irá alimentar tanto a renovação do documentário brasileiro quanto a experimentação e anarquia no cinema experimental de ficção, de Glauber ao cinema marginal dos anos 70, passando pelos atos estéticos e performances propostos pelo meio das artes visuais.

O cinema como fabulação e performance já apontava para uma das vertentes mais produtivas do vídeo, o documentário experimental, e sua ancoragem no presente e no aqui agora como ato de intervenção.

Vertente que vamos encontrar na obra de Glauber Rocha, combinando procedimentos híbridos, vindos da ficção e da fabulação, com o documentário, como em *Câncer* (1972), *Di* (1977), *A Idade da Terra* (1981). Filmes experimentais que exploram o fluxo audiovisual, os limites da encenação e colocam o próprio diretor, seu corpo e voz, em cena ou em *off*,

---

<sup>2</sup> Maria Regina de Paula Mota in *A Épica Eletrônica de Glauber: Um estudo sobre cinema e tevê*. Tese de Doutorado apresentada na Pós-Graduação em Comunicação e Semiótica da PUC-SP. 1998

tornam a câmera personagem participativo e se abrem ao acaso do ato cinematográfico.

Esse cinema como performance, em que a intervenção no real é o acontecimento será levado para a TV por Glauber em 1979, no programa *Abertura* que se tornou num marco na linguagem da televisão brasileira. Um estilo de intervenção e provocação. A realidade não é documentada, mas performada, construída a partir da subjetividade do repórter-autor como veremos ressurgir nos primeiros trabalhos da Olhar Eletrônico, na década de 80.

O estilo do “ao vivo” foi absorvido pela linguagem de televisão de forma ampla e generalizada e marca hoje o estilo de apresentação dos VJs da MTV, os apresentadores de programas de auditório e programas populares de *fait divers* até os mais distintos programas de debates da TV.

Constantes que Maria Regina de Paula Mota comentando a “épica eletrônica de Glauber” irá sintetizar como: “incorporação explícita do movimento próprio da imagem eletrônica, com seus ruídos e abstracionismos; operação em tempo real ou presente, denotando o estilo “ao vivo”; limites pouco definidos entre ficção e realidade, entre informação e fabulação; aproveitamento estético dos limites da tecnologia eletrônica; inovação da postura do comunicador, misto de personagem e *doublé* de profissional; montagem feita como colagem”<sup>3</sup>

O que Glauber fez no programa *Abertura (1979/1980 na TV Tupi)* foi abrir a câmera da TV para uma torrente verbal e um fluxo audiovisual inusuais na televisão. O apresentador-entrevistador parece pensar alto, diante da câmera e com a câmera, pensamentos e performances detonados pela situação-TV, pela presença da câmera de vídeo, “forçando” a realidade acontecer.

Glauber alterou a idéia do que é “noticiável”, criando fatos a partir de tempos fracos (hesitações, gaguejos, silêncios dos seus entrevistados), transformando conversas soltas e quase monólogos em “entrevistas”, incorporando sua vida privada (imagens dos amigos, dos bastidores da cena cultural, ou mesmo cenas domésticas com a mulher ao fundo e os filhos no colo) no espaço “profissional” do programa.

Exibindo um visual desleixado, “sujo”, cabelos desgrenhados, roupa comum, barba por fazer, olhos não fixados num tele-prompter, dedo em riste para a câmera, olhar perdido para fora do campo visual ou encarando a câmera e o telespectador de forma quase agressiva, Glauber rompe com quase todas as regras do apresentador “profissional”.

---

<sup>3</sup> Idem pg. 174

Transformando provocações políticas, incidentes na captação, ruídos da rua e dos ambientes, “desacontecimentos”, numa exteriorização visual de um pensamento em ato. Frescor e improvisação que o vídeo-jornalismo dos anos 80 iria buscar e que a televisão transformou, hoje, em quase norma e estilo: a retórica da “espontaneidade”.

### **O Documentário Experimental**

O vídeo documentário brasileiro dos anos 70 <sup>4</sup>, pouco conhecido e analisado, já apontava para essa idéia do “filme ao vivo” que se constrói diante dos olhos do espectador, se afastando do documentário sociológico, explicativo e de denúncia dos anos 60. A atividade de documentaristas e diretores de ficção vindos do cinema e absorvidos pela TV durante o período de 1971 a 1979, no Globo Shell Especial e Globo Repórter, marca a entrada da linguagem cinematográfica na TV brasileira. Um período excepcional em que atuaram os cineastas Eduardo Coutinho, Walter Lima Jr. João Batista de Andrade, Maurice Capovilla, entre outros, em meio a experimentações de linguagem sofisticadas e inusuais na TV e a censura acirrada, da própria emissora e do regime militar. Esses vídeos documentários alteraram a relação do telejornalismo com o cinema e vice-versa. É um período de mútua influência, quando se faz a passagem do 16mm, formato privilegiado no documentário, para a câmera de vídeo e VT portátil, com o advento do vídeo em 1976.

É surpreendente a contemporaneidade estética desses vídeos-documentários, exibidos no horário nobre do “Globo Shell” e Globo Repórter, com grande repercussão <sup>5</sup>. Utilização de atores nas reconstituições de fatos narrados; o som direto como ambientação; a conversa solta ao invés da entrevista; e a incorporação do *making off* e das discussões entre atores e personagens reais que vivenciaram os fatos narrados e encenados. Um momento de incorporação de diferentes procedimentos do cinema moderno de ficção e documental (Godard, Rossellini, Jean Rouch, os filmes do Cinema Novo) na estética emergente do vídeo-documentário.

Em “O Caso Norte”, de João Batista de Andrade, realizado em vídeo (1977), atores vão para o local de um crime na periferia de São Paulo, cometido por um vigia recém

---

<sup>4</sup> A Mostra “Cinema na TV:Globo Shell Especial e Globo Repórter (1971-1979) organizada por Beth Formagini para o 7º. Festival Internacional de Documentários “É Tudo Verdade” (2002) conseguiu reunir alguns desses vídeos trazendo a tona uma discussão decisiva sobre a relação do cinema com a televisão no Brasil. Ver Catálogo do É Tudo Verdade. Centro Cultural Banco do Brasil. 2002

<sup>5</sup> Ver texto de Beth Formagini, “Cinema na TV: Globo Shell Especial e Globo Repórter (1971-1979) in Catálogo do festival de cinema É Tudo Verdade. Centro Cultural Banco do Brasil. 2002 pg. 92-93

chegado do Nordeste, e discutem o perfil dos personagens na presença de testemunhas e participantes da trama. A reconstituição do crime é narrada por um repórter policial, e um ator que representa o vigia interage e dialoga com policiais que participaram do caso, numa oscilação perturbadora de pontos de vista.

O método, atores que discutem os personagens que representam e reencenam a realidade num quase psicodrama, marca outro filme excepcional: *Wilsinho da Galiléia*”, também de João Batista de Andrade, feito em 16mm para ser exibido no Globo Repórter (1979), mas censurado e proibido. Trata-se de um momento excepcional do filme/video político e aberto a experimentação, dentro da própria TV e em plena ditadura.

Essas ficções do real, o vídeo de investigação (diferente da mera reportagem) explora as potencialidades narrativas extraídas de micro e macro acontecimentos. O ponto de partida pode ser “O Último dia de Lampião”, uma reconstrução fabulada da história, de Maurice Capovilla; uma notícia de jornal ou uma fotografia com alunos de uma escola primária, como em *Retrato de Classe*, vídeo de Gregório Bacic (1977).

Todos esses vídeos apontam para o caminho experimental e documental, que só mais recentemente foi retomado. No vídeo *Retrato de Classe*, o diretor, 20 anos depois, vai em busca de cada um dos alunos de uma foto de formatura, escolhida ao acaso. A professora da foto, ao centro e rodeada pelos alunos, torna-se o fio condutor dessa longa investigação que confronta o devir, o que cada um se tornou, com o que a professora imagina e fabula (*voz em off*) diante da imagem fixa.

No mesmo período, o conceito de “anti-documentário” estava sendo proposto por Arthur Omar num texto de referência sobre o tema, “O Anti-documentário, provisoriamente”, publicado na Revista Vozes de 1972, que critica o documentário tradicional, sociológico, antropológico, folclorista, ou explicativo em nome de uma investigação livre, uma etnografia estética que documentasse o “imaginário”, confrontando e dissolvendo a subjetividade do diretor e do espectador com o “objeto” do documentário. A idéia de explorar estruturas do imaginário ao invés de fatos da realidade, num documental transcendido, vai marcar tanto seus curtas-metragens da década de 70 e 80 quanto os trabalhos mais recentes em vídeo, como veremos adiante.

### **Cinema e Videoarte**

Nos anos 70 a videoarte ecoa e prolonga as experiências do cinema experimental, do super-8, do audiovisual (projeção de slides) aproximando-se das propostas do anti-

cinema de Júlio Bressane, Andrea Tonacci, Rogério Sganzerla, Carlos Reichenbach, Ivan Cardoso, Neville D’Almeida, entre outros.

A idéia de um “quase-cinema”, proposta pelo artista plástico Hélio Oiticica, sintetiza esse momento de “passagens” e “contaminações” em que as artes plásticas cruzam com o cinema experimental, criando o “audiovisual”, instalações com slides e música, especialmente ambientadas, como “Cosmococas”, 73 e “Helena Inventa Ângela Maria, 75, de Hélio Oiticica. “Quase-cinema” na fronteira das artes plásticas e anunciando os princípios da vídeo-instalação. Uso das imagens e do suporte vídeo que hoje está presente na obra de artistas contemporâneos os mais distintos.

Como no cinema experimental, o vídeo iria permitir ao autor percorrer e controlar, com custos e tempo reduzidos, todas as etapas de produção da obra, de forma não especializada, da criação à realização. Essa participação do cineasta ou do artista plástico em todos os processos de realização da obra marcou todo o moderno cinema autoral e teria sua continuidade no novo meio.

A videoarte também recriaria e canibalizaria procedimentos de linguagem que remontam às vanguardas históricas e ao cinema experimental dos anos 60 e 70 em todo o mundo\_ a *flicagem*, as cine-colagens, as superposições e fotomontagens, grafismos, imagens simultâneas no quadro, tripticos, telas duplas\_ iriam reaparecer com o vídeo.

Certos efeitos das primeiras ilhas de edição, tornados programas e de experimentação fácil, invadiram o vídeo nos seus primórdios. Olhando em conjunto certos vídeos dos anos 80 é possível perceber claramente o estágio da técnica no momento da sua realização: solarizações, incrustações e “croma-key”, cores ácidas e artificiais. O espectador podendo ser visualmente soterrado por um excesso de signos encadeados, superpostos ou fundidos.

### **A imagem sensorial e a narrativa sem história**

Entre os cineastas que trazem para o vídeo uma contribuição estética consistente e original, podemos citar o trabalho de Arthur Omar, que realizou, no período de 1984 a 2002, cerca de 30 vídeos ao lado dos 11 filmes que compõe sua obra. Fazendo um percurso que vai do cinema às artes plásticas, passando pelo vídeo, fotografia e video-intalações, a obra de Arthur Omar é um importante ponto de convergência e passagem entre os meios, os gêneros e entre diferentes gerações. .

Mobilidade e fluidez no domínio de diferentes meios e tecnologias que afasta seu trabalho do gueto cinematográfico, que ainda sustenta certo fetiche pela “película” como “garantia” de um pensamento ou estética mais rigorosos. A “materialidade” da película sempre foi cara a Omar, mas de uma forma sensorial, não “ontológica”, nem asseguradora de qualquer “verdade” cinematográfica.

Omar sempre levou às últimas consequências o tratamento da imagem na sua materialidade e volatibilidade, característica que marca seus filmes e vídeos, que criam uma estética a partir das especificidades do suporte.

Em *Vocês* (1979), os olhos do espectador são bombardeados por metralhadoras de luzes. A imagem, ofuscante é utilizada como arma. Em *Tesouro da Juventude* (1977), imagens de velhos filmes etnográficos são ampliadas, granuladas, estouradas e tornam-se magníficas texturas e volume. .Imagens geológicas, topográficas, todas "garimpadas", extraídas de outros filmes, desnaturadas. Materialidade que em *O Som: ou Tratado de Harmonia* (1984) ou no vídeo *Nervo de Prata* (1987), torna-se som e corpo.

Nos vídeos mais recentes, *As Férias do Investigador* (1994), *Derrapagem no Éden* (1997), *A Última sereia* (1997) , *Pânico Sutil e Lógica do Êxtase* (1998), Omar radicaliza alguns procedimentos dos filmes e atinge uma materialidade (texturas, peles, cores, imagens abstratas) e uma fluidez narrativa inusual. Cria um fluxo audiovisual, sensorial, e disparador de sentimentos e conceitos. Trata-se de criar uma narração sem história que produz um movimento do pensamento através da fusão e associação de imagens ou da sucessão acelerada ou “ralentada” de imagens. Fluxo audiovisual que simula e estimula ou “exterioriza” modos de pensamento e sua recriação estética através das imagens.

Outra característica da sua obra cinematográfica, que leva para o vídeo são os princípios do documentário experimental, uma etnografia estética que marca vídeos como *A Coroação de uma Rainha* (1993) e o longa-metragem em vídeo *Sonhos e Histórias de Fantasmas*, de 1997.

Na passagem entre os meios, fotografia, cinema, vídeo e vídeo-instalação, destacamos o vídeo *Atos do Diamante* (1998), que dá continuidade ao trabalho com imagens fixas e fotográficas presentes no filme *Ressurreição* (1989), onde o autor anima fotografias de corpos chacinados tiradas de arquivos policiais. Aqui, a relação entre violência social e estética é investigada através da tecnologia do vídeo digital e da composição de quebra-cabeças e painéis móveis e fluídos que formam imagens quase abstratas, mas de extrema violência. Essas imagens se alternam com cenas de êxtase e beleza do carnaval e

de ritos religiosos brasileiros. Cores, vermelho, roxo, branco, e imagens sensoriais, formam um "painel", numa releitura videográfica do muralismo latino-americano e do jornalismo popular brasileiro, numa síntese de violência social e estética.

### **Vanguardas no Cinema e no Vídeo**

A postura desconstrutiva que marca o cinema experimental dos anos 70 no Brasil e no mundo (cinema underground, cinema estrutural) terá um desdobramento interessante se pensarmos nas primeiras video-experimentações do grupo TVDO (Tadeu Jungle, Walter Silveira, Pedro Vieira, Roberto Sandoval ou nos vídeos do cineasta Júlio Bressane.

É possível aproximar as invenções formais e experimentalismo do grupo paulista TVDO com o cinema e as experiências em vídeo de Bressane. Algumas referências e procedimentos se aproximam.. Em especial nos vídeos [Rythm(o)z] (1986), Caipira In (Local Groove) (1987), VT Preparado: AC/JC (1986) da TVDO. Vídeos que reclamam a herança vanguardista nacional, Oswald de Andrade e os concretistas, e internacional, Jean Luc Godard e Nam June Paik, além de referências comuns que vão de John Cage aos irmãos Augusto e Haroldo de Campos. Um diálogo com a alta cultura modernista e a utilização no novo meio dos conceitos de “transcrição”, antropofagia, ruído, informação, processos poéticos “verbovisuais”.

Já os filmes de Bressane, uma referência no cinema underground brasileiro, sempre tematizaram o próprio cinema e o estatuto da imagem, criando diálogos intertextuais e experimentações visuais tendo como ponto de partida obras pré-existentes. A música popular brasileira em *Tabu* (1986) e *O Mandarim* (1997); a literatura de Machado de Assis em *Brás Cubas* (1989); o texto do Padre Vieira em *Os Sermões* (1992); Oswald de Andrade e o autobiográfico em *Miramar* (1999) e a vida e obra de personagens como "São Jerônimo" (2000) e Nietzsche em *Turim* (2001), obras e personagens relidos pela modernidade do cinema.

Seus primeiros filmes, começou em 1967, com *Cara a Cara*, fez *O Anjo Nasceu* (1969), *Matou a Família e Foi ao Cinema* (1970), deram visibilidade (junto com Rogério Sganzerla) ao chamado "cinema marginal", com baixos orçamentos, equipes reduzidas, uma estética irreverente e um diálogo com a cultura pop urbana e a cultura de massas brasileira. Algumas dessas características e propostas retomadas e celebradas pela geração do vídeo.

A produção de Bressane em vídeo vai dar continuidade a esse projeto vindo do cinema, e temos a impressão que, no vídeo, ele radicaliza ainda mais certas experimentações. É o caso dos vídeos *Galáxia Albina* (1992) em parceria com Haroldo de Campos e *Infernário Logodédalo e Galáxia Dark*, de 1993.

Em *Galáxia Albina*, a relação entre texto, imagem e música é investigada a partir da "encenação" de fragmentos do texto-poema "Galáxias", livro do poeta concretista Haroldo de Campos. O texto é "transfilmado" e "colado" a cenas de filmes como *Macbeth*, de Orson Welles, ao texto *Moby Dick*, de Melville, e ao filme *Moby Dick*, de John Huston. A colagem poesia concreta-literatura-cinema é realizada através da tecnologia do vídeo, e incorpora a elaboração e roteirização do texto e das imagens, seu próprio "making off", como parte do trabalho, além da encenação da atriz Giulia Gam. Outros elementos como telas e objetos de artes plásticas são usados na composição desse filme/poema/fluxo.

*Infernário Logodédalo e Galáxia Dark*, de 1993 funcionam como a segunda e terceira parte do diálogo entre o texto/poema "Galáxias" de Haroldo de Campos e as imagens do cinema. Nesse segundo movimento, encenações da atriz Bete Coelho e cenas da história do cinema servem de rimas visuais para o texto de Haroldo de Campos. Novos sentidos do texto e da imagem surgem desse diálogo com cenas de filmes de Jean-Luc Godard, Elvis Presley, James Williamson, Hitchcock e cenas do diretor brasileiro de filmes de horror, José Mojica Marins. A intertextualidade, a colagem e a citação, elementos do cinema de Julio Bressane, são processos redescobertos no suporte vídeo.

Recentemente, o vídeo reaparece em seu cinema de forma significativa. Em *Dias de Nietzsche em Turim* (2001), uma câmera adicional de vídeo, traz texturas, movimentos, deslocamentos subjetivos pela cidade de Turin, quase como num vídeo caseiro ou mesmo turístico que contrasta com as imagens elaboradas e compostas, em planos muitas vezes frontais e fixos, no restante do filme. A textura- vídeo acompanhando o olhar subjetivo nietzchiano pelas ruas de Turim

É difícil, hoje, falar na "esterilidade" das vanguardas contemporâneas ou do chamado cinema experimental, quando a publicidade, o vídeo-clip, a ficção televisiva, operam diluições e incorporações desses mesmos processos e linguagens ditas "herméticas", difíceis, "sem público".

A cultura capitalista precisa desse laboratório estético que alimenta uma busca pelo "novo" e pela novidade que também alavanca o consumo cultural. Linha que vem de *Limite*, de Mário Peixoto, passa por Luis Sérgio Person, Glauber Rocha, Carlos Reichenbach,

Bressane, Sganzerla, Andrea Tonacci Arthur Omar, Sérgio Bernardes entre tantos outros, para chegar, no cinema contemporâneo, a uma geração mais jovem de realizadores \_ Jorge Furtado, Tata Amaral, Lírio Ferreira e Paulo Caldas, Joel Pizzini, Eduardo Nunes, Phillipe Barcinski, etc. \_ que buscam estéticas diferenciadas no cinema, passivei de serem transferidas para as experiências em vídeo

Na passagem cinema-vídeo destacamos o trabalho de Sérgio Bernardes, que em 1968 fez o longa-metragem *Dezesperato*, um filme de ficção com longos travellings laterais e uma imobilidade estilizada, alternada com cenas de documentários com as passeatas estudantis de 68. Bernardes prossegue com uma série de vídeos a partir de 1987 e recentemente apresenta uma síntese dessas imagens na instalação (super 16mm e DVD) *Nósenãonós3telas* (2003), em que compõe um triptico com imagens grandiosas (travellings aéreos) e detalhes de paisagens, situações, gestos, potências da natureza, conflitos, registrando regiões do Brasil e situações (MST, hip hop, florestas, imagens dos Lençóis maranhences, favela, moto-serras, arquitetura urbana e natureza, etc.). Um painel-sobrevôo, com música sinfônica de Guilherme Vaz, que busca, uma "síntese" grandiosa do Brasil. preocupação dos cineastas brasileiros desde os anos 60,

O vídeo *Nósenãonós3telas* aponta para certa tendência no vídeo-documentário experimental em direção ao ensaio visual, fazendo analogias visuais e recobrando grandes territórios ou períodos, sínteses espaço-temporais. O resultado pode ser potente ou cair num esvaziamento da imagem e dos acontecimentos, como no filme de montagem *Nós que aqui estamos por vós esperamos* (1998), longa de Marcelo Mazargão que comprime a memória do século 20 em fragmentos e iguala todos os acontecimentos na edição-fluxo das imagens de arquivo, as vidas reais, ficcionais, banais e célebres acabam se anulando e perdendo sua singularidade.

A experimentação mais radical no cinema encontra no curta-metragem um espaço privilegiado. Uma referência desse nicho de experimentalismo é a pequena e significativa obra do cineasta Carlos Adriano que valoriza os processos de colagem, interferências sobre o negativo, congelamento, aceleração e distendimento do tempo, privilegiando o trabalho da montagem e da percepção da materialidade dos suportes. Em filmes como *Militância*, *A Voz e o Vazio - A Vez de Vassourinha*, *O Papa do Pulp* e *Remanescências* dá prosseguimento a uma investigação sobre a matéria e a memória cinematográfica. Imagens em desapareção,

o cinema das origens no Brasil e as primeiras experiências com a fotografia e a lanterna mágica aqui, apontam para essa arqueologia estética do meio.

### **O Experimental na TV**

Na passagem dos 70 para os 80 surgem novas configurações no diálogo cinema e vídeo. Foram poucos os cineastas dos 70 que constituíram uma obra singular no novo meio. A realização em vídeo surge, para grande parte dos cineastas, como possibilidade de viabilização econômica, num meio cronicamente deficiente de recursos, antes de qualquer problematização estética.

Por outro lado, a nova geração de *videomakers* dialoga primeiro com a televisão e com o cinema industrial do que com a tradição experimentalista brasileira (conhecida e cultuada apenas nos cursos de cinema, entre cineclubistas e só recentemente incorporada pelo circuito dos centros culturais<sup>6</sup>). Esse impulso desconstrutor dos anos 70 reaparece, mas ganha outro sentido no trabalho do grupo pioneiro Olhar Eletrônico. Aqui o diálogo não é mais com o cinema, nem com as vanguardas, nem como o modernismo, mas com a própria linguagem da TV, alheia às invenções formais e a alta cultura.

Reverendo a proposta da Olhar Eletrônico na TV (1983) de “transformar o programa de televisão em um verdadeiro programa de televisão” fica claro que a desconstrução aqui vem de dentro da TV, não de fora, não do cinema ou das vanguardas, o que permitiria inclusive que a televisão incorporasse boa parte dessas experimentações, mesmo que aos poucos e depois de testadas.

Exibido na Gazeta, em 1983, num espaço cedido por Goulart de Andrade, para um grupo de *videomakers* inquietos (Marcelo Tass, Marcelo Machado,, Fernando Meirelles, Paulo Morelli e Renato Barbieri), o programa Olhar Eletrônico na TV já aponta para uma série de procedimentos que só recentemente viriam a ser incorporado pela TV aberta, como, por exemplo:

a) entregar o microfone às pessoas comuns no meio da rua, para falarem não importa sobre que assunto: metafísicos, especializados, banalidades, confissões, questões públicas e privadas. Esse “o povo fala”, feito sem ironia ou “superioridade” dos

---

<sup>6</sup> Nesse sentido, as retrospectivas recentes do Cinema Marginal, da obra em filme e vídeo de Arthur Omar, Júlio Bressane, Sérgio Bernardes, foram decisivas para dar visibilidade ao diálogo cinema e vídeo.

entrevistadores do Olhar Eletrônico se tornaria, infelizmente, na TV aberta, uma forma frequente de “desqualificar” e ridicularizar quem fala.

b) mostrar os bastidores da TV, o making off do programa, as câmeras, a ilha de edição, a fabricação das imagens, os eventuais erros cometidos, os “ruídos” e quem está por trás da técnica. Outro recurso amplamente usado hoje como retórica da transparência e produção de cumplicidade com o espectador.

c) fazer uma crítica da TV “formal”, desmistificando a idéia de que a TV só pode ser feita por “especialistas”, indicando uma reversibilidade e alternância das funções: o repórter vira editor, o câmera pode ser apresentador e vice-versa, destituindo a idéia do diretor-mentor e dos técnicos, especialistas sem idéias próprias. O “amadorismo”, o “erro”, o experimentalismo aparecem como algo positivo na construção de uma outra TV.

d) a fragmentação e sampleamento das imagens e sons compondo uma narrativa contínua, fluxo visual vertiginoso que produz menos um entendimento do que uma sensação ou impressão

e) O repórter-performer que é tão ou mais importante que aquilo que ele mostra, funcionando como um VJ que modula a realidade de acordo com seu humor e intenções (Marcelo Tas como “o repórter Varela” ou como o apresentador do programa Crig-Rá, será a referência de toda uma geração)

Vídeo-documentários como *Garotos de Subúrbio* (1981) ou *Do Outro Lado de Sua Casa* (1986), vídeos-experimentais como *Os tempos* (1981), o programa *Olhar Eletrônico na TV* (1983), ou o *Crig-Rá* (1985), “o melhor programa de rádio na TV”, apresentado por Marcelo Tas, que antecipa o que seria o estilo MTV, são algumas referências importantes criadas pela Olhar Eletrônico nesse momento em que a TV pôde se reinventar. Alguns programas de TV dos anos 90 iriam incorporar ou retomar as experiências dessa primeira geração do “vídeo independente”: *Netos do Amaral*, com o próprio Marcelo Tas (no início da MTV no Brasil), *Brasil Legal*, de Regina Casé (TV Globo), *Vitrine* (TV Cultura), também com Tas, entre tantos outros programas humorísticos, quadros, até mesmo os programas de colonismo social ou de fofocas na TV.

Fora da televisão, o vídeo-independente não tinha para onde florescer, pois não era exibido nas salas de cinema e as salas de vídeo, com uma programação regular, como a pioneira Magnetoscópio no Rio, após algumas tentativas esparsas desapareceram, junto com a moda dos “vídeo-bares”. Os Festivais de cinema também custaram para exibir vídeos, o que só iria acontecer nos 90.

Os cineastas se lançariam ao vídeo como forma de dar continuidade a sua produção, nos momentos de crise do cinema. Isso se dá especialmente com o fim da Embrafilme em 1990, nesse período nem o cinema, nem a produção dos cineastas em vídeo tiveram visibilidade. Vídeos como *Boca do Lixo* (1992), e *Santa Marta: duas semanas no Morro*, de Eduardo Coutinho ou *Uma Casa para Pelé*, (1992), de Walter Lima Jr. feito para o Channel Four tiveram circulação restrita. A questão ainda se coloca, onde exibir vídeos? Nas salas dos Centros Culturais, mostras e festivais. O espaço para esta produção só vai se ampliar com a entrada das televisões a cabo e uma abertura, mesmo que pequena para as co-produções com os realizadores independentes.

### **O momento “reativo” do cinema.**

Relendo a história podemos nos perguntar se a linha desconstrutiva vinda do cinema vai realmente influenciar a chamada segunda geração do vídeo, nos anos 80. Temos aqui um curto-circuito. Uma geração de cineastas experimentais extremamente prolíficos e com obras radicais que se identificaram e dialogaram com a video-arte dos anos 70, mas que viram nas primeiras propostas do vídeo, nos 80, uma mera diluição do que já tinha sido experimentado no cinema e nas artes plásticas.

De modo geral e do ponto de vista dos diretores de cinema mais tradicionais, e mesmo de alguns teóricos deste campo, essa foi uma postura recorrente ao longo dos anos 80, dentro e fora do Brasil. Questão que não desapareceu por completo, apesar de ter perdido força numa cultura da hibridação. De forma quase cíclica as discussões retornam e giram em torno de certo fetiche pela película cinematográfica e da legitimação social e institucional do cinema, incorporado, finalmente no Brasil, às políticas públicas.

A postura “reativa” não é uma novidade na história da arte, e é reiterada com o surgimento de cada novo suporte, meio ou técnica nova. A crise de legitimidade do vídeo no seus primórdios é reencenada hoje no campo da “net. arte” ou “web-arte”, quando os conceitos, o arsenal teórico e principalmente os “criadores”, artistas que vão configurar ou dar visibilidade ao meio, ainda estão surgindo.

A “reação” do cinema ao vídeo pode ser vista ainda como uma apaixonada tentativa de salvaguardar a “especificidade” desse campo diante do novo. Nesse sentido muitas discussões teóricas e práticas em torno desse “específico” foram produtivas no seu esforço de singularização. As distinções entre a montagem e a edição (e depois entre a edição linear e a não-linear), o ato cinematográfico, a decisão de filmar no cinema (luz, câmera, ação!) e a

câmera de vídeo co-extensiva ao real, incorporando seu próprio making-off, o grão do cinema e a textura, linhas e pixels, do vídeo e da imagem eletrônica, as distinções entre o quadro cinematográfico e a tela sem bordas, fluída do vídeo<sup>7</sup>, entre tantas outras questões foram intensamente discutidas nessa busca de diferenciais.

### **O vídeo e o cinema de ficção**

Nos anos 80 o vídeo era ao mesmo tempo uma ameaça e uma possibilidade de saída e renovação para o meio cinematográfico. No Brasil, a incorporação do vídeo e sua linguagem no cinema ficcional foi restrita. Como estética ou suporte são raros os diretores de cinema que vão incorporá-lo. Podemos citar os filmes *Anjos da Noite*, de Wilson Barros (1987), *Eu Sei que Vou te Amar* (1986) e *Eu te Amo* (1981) de Arnaldo Jabor. Um cinema que faz do vídeo um aliado de uma sensibilidade urbana, dilacerada e ao mesmo tempo fascinada pelo universo do artifício, do falso e da metalinguagem. A São Paulo mágica de Wilson Barros ou os apartamentos estilizados (“playground psicológico”) de Jabor tornam-se cenários de jogos de fingimento e verdade e a câmera de vídeo, sua textura e imagens, apontam para esse duplo regime de ficção e realidade.

O vídeo, usado como retórica no cinema de ficção (trechos em vídeo inseridos nos filmes) foi uma das marcas do “pos-modernismo” no cinema dos anos 80 e não só no Brasil. Quase um “pisar de olhos” do cineasta sobre a exaustão das narrativas clássicas, que a câmera de vídeo ajudava a desconstruir, apontado para uma potencial renovação da narrativa e a popularização do vídeo, como nova tecnologia e modo de consumo das imagens (video-locadoras)

A ficção nos curta-metragens e no vídeo independente viveu um momento de explosão nos anos 80. Os dramas-de-sala-de-estar da televisão brasileira foram levados para o vídeo de forma irônica, mimética ou como exercícios de estilo. Mas entre o mimetismo e a ironia, essas vídeo ficções raramente alcançaram um diferencial. *Marly Normal* (Olhar Eletrônico. 1982) se propunha a descrever com imagens e som ambiente, o cotidiano monótono de uma jovem desde que acorda até o final de um dia de trabalho, um tipo de microdramaturgia que seria uma constante nesses vídeos, assim como o uso de

---

<sup>7</sup> Para ficarmos com duas referências cito Arlindo Machado em “A Arte do Vídeo” (Brasiliense. 1988) e Arthur Omar em “Cinema, vídeo e tecnologias digitais: as questões do artista” (Catálogo do Forum BHZ Vídeo. Belo Horizonte, 1991 e Revista USP n.19. 1993)

citações, o pequeno insight de roteiro, a paródia aos gêneros clássicos, mas nada disso chegou a constituir uma estética marcante na video-ficção.

A grande renovação na dramaturgia do vídeo se daria quando confrontada com a ficção cinematográfica. Fora do Brasil com a explosão do movimento do Dogma dinamarquês. Em filmes como *Ondas do Destino* e *Os idiotas*, de Lars von Trier ou *Festa de Família*, de Thomas Vinterberg e é o uso “deslocado” das técnicas do documentário, “registrando” uma ficção cinematográfica, que vai provocar estranhamento no espectador. A forma documentária (e a câmera de vídeo) assume em alguns desses filmes uma função desreguladora, desrepressora buscando uma renovação dos recursos ficcionais tradicionais.

É interessante observar que a aceitação dos filmes do Dogma, com suas imagens sujas, escuras, instáveis, essa aceitação de um olho “amador”, não-adestrado, não-profissional, está diretamente ligada a crescente proliferação, no regime da produção audiovisual industrial, das imagens privadas, a imagem “doméstica”, o vídeo caseiro, o registro familiar, a foto de família, invadindo o domínio do profissional e industrial.

Essas imagens “falhadas” estão, com todos os seus ruídos e pouca definição, na televisão, no cinema, no vídeo, na Internet. Trata-se da destituição ou enfraquecimento de um dos mais arraigados “dogmas” do cinema clássico: o fetiche pela perfeição técnica e pela alta definição da imagem, que apenas um olho tecnológico poderia realmente “apreciar” (depois de uma resolução x não percebemos mais nenhum ganho na imagem, a “alta definição” torna-se culto).

O cinema de ficção só viria incorporar o vídeo como estética em filmes recentes, *Um Céu de Estrelas* (1997), de Tata Amaral, *Amores* (1998) e *Separações* (2002), de Domingos Oliveira, *O Invasor* (2002), de Beto Brant, *Cidade de Deus* (2002), de Fernando Meirelles.

## **Experiências no Documentário Digital**

Desde o início dos anos 90, assistimos a uma explosão da produção documentária em vídeo, possibilitada pelo barateamento do equipamento (câmeras digitais, programas de edição profissionais em computadores pessoais), ampliação para 35mm, edição não-linear e a veiculação nas salas de cinema e festivais, além das televisões a cabo e DVD. O vídeo possibilitou a volta ao cinema de cineasta como Eduardo Coutinho, com uma carreira reconhecida (*Cabra Marcado para Morrer*), mas quase paralisada, tornaria a ganhar projeção com a possibilidade de transferir vídeo para película. Santo Forte, 1999; Babilônia

2000; Edifício Master; 2002; são documentários, em que o despojamento do vídeo torna-se aliado numa escuta atenta do outro.

Uma experiência radical no vídeo-documentário vem sendo feita por Vincent Carelli, com vídeos como *O Espírito da TV* (1990), *a Arca de Zo'É* (1993). Ao levar uma televisão, um videocassete e uma câmera de vídeo para a tribo dos Waiápi, a equipe do projeto "Vídeo nas Aldeias" desencadeia uma reflexão originária sobre a função da imagem numa sociedade, captando a emoção e lucidez fulminante do grupo diante da esfinge tecnológica.

"É bom conhecer os outros pela TV", diz um índio Waiápi diante das primeiras imagens que lhes chegam da tribo dos Zo'É, revelando numa frase, a ética da TV e da janela eletrônica em que o mundo vem ao nosso encontro antes mesmo que o desejemos e com toda a segurança da mediação.

É desse confronto tecno-antropológico que, em *O Espírito da TV*, as mais diferentes funções da imagem e do registro eletrônico vão surgindo com sua lógica própria. "Não tive imagens dos meus parentes; agora, com a TV, os jovens verão os velhos". O registro do vídeo é um suplemento de memória, meio de transporte "que traz a pessoa e a sua fala". A televisão, verdadeira terapia e vício entre nós, também tem entre os Waiápi uma função mágica: *poltergeist* doméstico, canal aberto que transporta o corpo e os espíritos da tela para a realidade e vice-versa. Assistindo a um ritual mágico de outra tribo, o pajé Waiápi se apressa em montar guarda diante do aparelho de TV dizendo: "Eles [os espíritos] não vão passar daqui, vieram pela TV, mas não vão passar".

O zelo pela sua imagem, a intuição de sua importância, também se mostra crucial para o grupo filmado. "Não queremos que vejam imagens dos índios bêbados"; "Não é bom mostrar que somos poucos"; "É bom mostrar que ficamos perigosos quando bebemos, que arrancamos e comemos cabeça de branco, bem gostoso". A imagem é investida e vivida em todos os níveis, meio de reconhecimento e estranhamento do outro. Diante das imagens dos Zo'É, os Waiápi forjam parentescos e distâncias: "Têm a mesma fala, a mesma pele, mas os lábios são diferentes".

A função pedagógica da imagem, de registro e transmissão de rituais, mitos e histórias, também aparece. Em *A Arca de Zo'É*, segundo documentário da série, o vídeo torna-se instrumento antropológico e elo decisivo no processo de pensamento e conhecimento.. Os Waiápi decidem encontrar-se com a tribo que conheceram pela TV, os Zo'É e levam o vídeo para documentar e confrontar ritos e mitos, numa meta-antropologia em que o grupo passa de objeto a sujeito de conhecimento.

Nos vídeo mais recentes da série, *Antropofagia Visual* (1995), Vincent Carelli mostra como os índios do Mato Grosso reagem com performances e encenações, humor e comicidade, à chegada dos cineastas. Esses novos sujeitos do discurso, e a inversão do pontos de vista. tradicional da antropologia marca a nova fase do projeto que tem formado videastas índios. Em *Wapté Mnhõ: Iniciação do Jovem Xavante*, de 1999, entre outros trabalhos coletivos, são videastas xavantes e suyá no Mato Grosso que usam a câmera.

Esse trabalho experimental de Carelli cruza com a proposta de um cineasta que vem dos 70 e do cinema marginal, Andrea Tonacci, no seu trabalho em vídeo, o diretor do filme-laboratório *Bang Bang* (1971), vem montando, na produtora Extrema, um material dos anos 70, filmado por ele, sobre o primeiro contato com uma tribo de índios.

Outro tema perseguido por Andrea Tonacci, na série *At any time*, vídeo que vem filmando há anos, como um diário, marca a cena contemporânea do vídeo documentário experimental. O documentário auto-biográfico, na fronteira do vídeo-diário, parece hoje ocupar um lugar de destaque, criando uma ponte entre o documentário de investigação, a autobiografia e a performance. Podemos citar *Notas do Céu e do Inferno* (vídeo, 1998), de Arthur Omar, 33, de Kiko Goifman (vídeo 2001), Um Passaporte Húngaro, de Sandra Kogut (vídeo 2001).

Essa etnografia experimental sobre si mesmo, meta-antropologia ganha com o vídeo digital um fôlego novo. Com a possibilidade da transferência para película, toda uma geração que começou com o vídeo passa agora ao longa-metragem com o “cinema digital” e entra no circuito dos filmes e festivais de cinema. Em 33, Kiko Goifman faz uma investigação para tentar localizar sua própria mãe, desconhecida, e passa do vídeo-diário a um diálogo com o filme noir e de detetive, numa proposta de documentário como performance e acontecimento, laboratório e auto-investigação.

Do vídeo para o cinema, também destacamos o documentário *O fim do sem fim* (2001), de diretores que vieram da video-arte, Lucas Bambozzi, Beto Magalhães, Cao Guimarães. O estilo experimental, a visualidade cambiante e fluída é explorada para investigar, Brasil a fora, as profissões em extinção, num documentário-ensaio sobre artesanaria, tecnologia e os mundos em desaparecimento.

O documentário como registro do imaginário também marca o filme *Rocha que Voa* (2001), de Eryk Rocha. A estética vídeo, a instabilidade das imagens, o tratamento não realista das cores, marca a proposta de mergulhar no ideário político de Glauber Rocha, no seu período cubano (entre 1971 e 1972). O resultado, em 35mm, confronta esse passado

cinematográfico (moderno) e a estética-vídeo do presente, num fluxo vivo que tira Glauber do passado e coloca suas falas e imagens numa surpreendente atualidade.

### **Publicidade, Videoclip e Cinema**

Se o vídeo traz uma atualidade ao cinema, a estética cinematográfica é uma forma de legitimação do vídeo. Os filmes publicitários iriam se alimentar da linguagem do cinema, filmando em película, buscando a qualidade da imagem analógica e o “estilo cinema”: o filme em preto e branco, a referência aos gêneros consagrados, a temas e a dramaturgia cinematográfica.

Com a possibilidade da digitalização do cinema e a partir das gerações que tem como referência o vídeo, a televisão e a publicidade, essa influência vai se inverter: o cinema passa a incorporar a linguagem do vídeo desenvolvida na publicidade.

O cinema ainda está se digitalizando, mas o processo de finalização eletrônica do filme, vem alterando a sua estética. Alguns fotógrafos e montadores resistiram ao processo, a discussão da montagem X edição e uma primeira postura “reativa” dos cineastas se deu, para ser abandonada na última década com a popularização e viabilização dos novos processos.

Tendo a publicidade incorporado a finalização eletrônica e os processos digitais cerca de 20 a 10 anos antes do meio cinematográfico, seus diretores, fotógrafos, editores puderam experimentar e dominar esses processos lentamente incorporados pelos cineastas. Os equipamentos sofisticados, a colorização, a alteração na velocidade da imagem, nas texturas, os movimentos de câmera, passariam da publicidade à dramaturgia cinematográfica.

“Cinema publicitário” ainda é a forma de reagir a essa incorporação dos publicitários ao meio cinematográfico. Mas uma geração começa a se impor. Cineastas que saíram da publicidade para o cinema: Beto Brant, Ugo Giorgetti, Walter Salles e João Moreira Salles, Fernando Meirelles, Paulo Morelli, os diretores da Conspiração (Andrucha Waddington, Lula Buarque de Holanda, Arthur Fontes, Cláudio Torres e José Henrique Fonseca), Cao Hamburger, Kátia Lund, João Jardim, Pedro Goulart, Mara Mourão, Nando Olival, Flávia Moraes, Clóvis Mello, entre outros.

Como grupo, a produtora Conspiração, fundada em 1991, quando o cinema vivia sua pior crise, é significativa dessa proposta de um cinema de “releitura” de temas clássicos e decisivos do cinema e da cultura brasileira com uma estética mais “clean”, próxima de um público amplo. Uma brasilidade perseguida nos temas \_ *Traição*, longa a partir de Nelson Rodrigues, o documentário *Viva São João, Eu, Tu, Eles*, os documentários sobre o carnaval, a música brasileira pop-culta de Gilberto Gil, Caetano Veloso, etc. \_ e trabalhada dentro de uma estética internacional, investindo numa espécie de cinema brasileiro para exportação. Proposta que também aparece na produtora paulista 02 e na Videofilme de Walter Salles e João Moreira Salles, matriz da nova estética.

O cruzamento da linguagem da publicidade com o filme de ficção, o documentário e a linguagem do videoclipe não qualifica nem desqualifica a priori nem um desses meios e linguagens. Mas sem dúvida há consequências estéticas nessa hibridação que não são “neutras” ou irrelevantes.

O cinema de Beto Brant se destacaria nesse meio, como a trajetória mais consistente, a nosso ver, na passagem publicidade-cinema como a criação de uma dramaturgia e estilo originais em *Os Matadores* e *O Invasor*. Brant também irá incorporar a estética do videoclipe na dramaturgia de forma significativa.

*O Invasor* incorpora a experiência de Beto Brant, no início da década de 90, na direção de três videoclipes do grupo Os Titãs para o disco “Titanomaquia”, entre eles o clipe *Será que É Isso que Eu Necessito?*, premiado pela MTV como o melhor de 1991. Esses clipes iriam colocá-lo não apenas em contato com Paulo Miklos vocalista do grupo, tornado ator em *O Invasor*, mas marcaria a estética do filme, ao fazer das músicas do rapper Sabotage e de grupos de rap e hip hop (Pavilhão Nove, Tolerância Zero) um lugar de comentário e narração do filme. As sequências de passeio pela periferia paulista, com o comentário musical, funcionam quase como videoclipes autônomos e ao mesmo tempo decisivos na narrativa.

“O Invasor”, de Beto Brant, foi filmado em Super-16mm e finalizado em digital. O filme obtém uma nova textura ao transpor do super 16mm para 35mm, usando o “blow up eletrônico”, um recurso digital. Os diferentes processos de transferência do digital para película (Transfer Tape to Film, o processo digital em HD, com DataShow, entre outros) marcam a estética do cinema.

As possibilidades estéticas do “cinema digital” (denominação que valoriza o suporte final, menos que o processo, as filmagens em vídeo digital) são amplas. Dois exemplos contrastantes: *Um Céu de Estrelas*, de Tata Amaral, de 1997, que tira sua força dramática de uma câmera-invasora e participativa que persegue e acompanha os personagens, uma câmera quase “íntima”, e narrativa épica, que amarra elementos de combinatória e de aleatório em *Cidade de Deus* (2002). Um filme que explora multinarrativas, várias histórias que saem uma das outras, uma decorrência da estrutura do livro homônimo, de Paulo Lins, mas também das facilidades da edição não-linear, da busca de movimentos virtuosos de câmera, como a guinada de 180° no início, só possível digitalmente.

*Cidade de Deus* se divide em três etapas temporais – anos 60, 70 e 80 – que deveriam se diferenciar no tratamento estético, na colorização, na decupagem, nos movimentos de câmera, da montagem e som, buscando estilos distintos e servindo à narrativa. A questão do filme sendo o uso de uma estética “embelezadora” ou agradável e sedutora para falar de temas sociais complexos e polêmicos, como a violência e o tráfico de drogas. A montagem vertiginosa, as múltiplas histórias, a estética próxima do videoclipe, conseguiram levar ao cinema mais de 3 milhões de espectadores.

Ainda pouco absorvido (em termos de uma estética original) pelos cineastas, o mercado digital já se prepara para um novo desafio, integrar o digital, o cinema e a internet. A edição não-linear, as câmeras digitais e as novas formas de difusão, como na Internet de banda larga, já apontam para novas questões.

A digitalização do cinema permitiu que uma televisão como a rede Globo entrasse no negócio do cinema, como seu novo braço, a Globo Filmes. A princípio apenas apoiando filmes de diretores brasileiros consagrados, como em *Orfeu e Deus é Brasileiro* de Cacá Diegues. Mas desde o sucesso comercial da versão cinematográfica da minissérie *O Auto da Compadecida* (2000), de Guel Arraes \_ primeiro longa-metragem produzido pela Globo, filmado em película para ser exibido na TV e depois remontado, para o cinema\_ a emissora aposta numa linha própria de filmes. *O Auto* teve mais de 2 milhões de espectadores. A questão é que, quando finalmente uma emissora que sempre hostilizou o cinema brasileiro decide entrar no negócio é para otimizar seus produtos e promover os autores e atores da casa. *O Auto da compadecida* e *Caramuru: a invenção do Brasil* (2001), são dirigidos por

Guel Arraes , *Luna Caliente*, a ser lançada, tem direção de Jorge Furtado, *A partilha*, direção de Daniel Filho. A televisão chega às telas de cinema com “autores” e produtos de qualidade, mas só depois de receber o aval da audiência televisiva.

## Filmeclipes

O trânsito de cineastas para a publicidade, as experiências com a MTV brasileira, a possibilidade de músicos assumirem (com as câmeras digitais) a direção de vídeoclipes, tudo isso vai resultar numa renovação do gênero. Fizemos referência a Beto Brant e os vídeoclipes premiados dos Titãs. De forma igualmente original, podemos citar a direção de vídeoclipes feitas por Lírio Ferreira e Paulo Caldas, diretores de *Baile Perfumado* .

O vídeoclipe *Sangue de Bairro* realizado a partir do cd *Afrociberdelia* (1996), dirigido pela dupla, é uma referência. Tomando como base a estética do cangaço, tematizada no cinema, os diretores farão uma analogia com a cultura urbana do Recife e do manguebeat. Desta forma, a performance de Chico Science e a Nação Zumbi são igualadas a de Lampião e seu bando de cangaceiros, num cruzamento de temporalidades e espaços.

O clip combina trechos de filmes de época, as célebres imagens de Lampião filmadas por um cinegrafista anônimo, as imagens do pioneiro fotógrafo Benjamin Abraão, encenações com atores de O Baile, com registro das performances, em estúdio e shows de Science e Nação Zumbi. O resultado é uma analogia Science/Lampião e a idéia de guerrilha urbana e rural, novo/arcaico, e rebeldia como atitude e estilo.

O cinema de Júlio Bressane seria a referência para o vídeoclipe *Bob*, a partir de música de Otto, dirigido por Lírio Ferreira. As brincadeiras visuais de Bressane com o cinema mudo e as imagens em reverso (experimentadas no filme *Miramar*) estão no clip, premiado pela MTV. Lírio Ferreira dirigiu trabalhos para Zé Ramalho, Geraldo Azevedo, Otto, Daúde (em parceria com a cineasta Rosane Svartman), entre outros .

A referência cinematográfica ao sertão nordestino que marcou a estética o Cinema Novo será retomado pelo vídeoclipe em *Segue o Seco* (1995), a partir de música de Marisa Monte, com direção de Cláudio Torres e José Henrique Fonseca, da Conspiração. Aqui a “cosmética da fome” realmente é explorada, uma glamourização do sertão e da paisagem

nordestina que apontou para o que seria uma tendência no cinema brasileiro. Em diferentes níveis e com resultados estéticos e consequências éticas diversas, outros filmes se voltariam para esse Brasil rural sertanejo *Guerra de Canudos*, *Central do Brasil*, *Eu, Tu, Eles*, *O Auto da Compadecida*, *Abril Despedaçado*.

O fascínio por esse “outro” Brasil, não tanto fossilizado, mas atravessado pela cultura de massas e integrado ao mundo global, surge no documentário *2000 Nordestes*, longa realizado em vídeo e em digital, de Vicente Amorim e David França Mendes, que vai dialogar diretamente com as imagens de filmes clássicos do Cinema Novo que descobriram o sertão, numa tentativa de renovar essa iconografia pelo documentário.

O cinema funcionaria como “banco de dados e estilos” para o vídeo e o videoclipe. Em *Ela Disse Adeus*, videoclipe dos Paralamas do Sucesso, o diretor Andrucha Waddington “envelhece” a imagem em preto-e-branco para dar uma aparência de filme antigo. Na sua ida para o cinema em *Eu, Tu, Eles*, faz o contrário, leva certa estetização para a paisagem do sertão. Andrucha vem de uma carreira premiada na direção de videoclipes: *Uma brasileira*, 1995; *Lourinha Bombril*, 1996; *Busca vida*, 1997, *Ela disse adeus*, 1998, todos do Paralamas do Sucesso; e ainda *Garota Nacional*, do Skank, 1996; *Música Para Ouvir*, dirigido com Toni Vanzolini, 1999, receberam prêmios na MTV. O grupo Conspiração deixa claro que pretende uma espécie de “tradução estética”, para audiências mais amplas, das questões decisivas colocadas pelo moderno cinema brasileiro.

Outro exemplo de troca entre cinema e videoclipe é o trabalho de Laís Bodansky que na trilha sonora do filme *Bicho de Sete Cabeças*, utilizou várias músicas de Arnaldo Antunes e depois dirigiria o videoclipe de *Essa Mulher*, de Antunes, premiado em 2002.

### **A politização da Estética MTV**

O videoclipe assumirá um papel fundamental de inovação estética e comentário social nos últimos cinco anos influenciando o cinema e tornando-se uma referência de debate político para além do marketing da música. Um filme que incorporara a linguagem do videoclipe no tema e estilo é *O Rap do Pequeno Príncipe contra as Almas Sebosas*, de

Paulo Caldas e Marcelo Luna (2000). Um rapper e um justiceiro acusado de assassinato de 56 pessoas, são os narradores, numa Recife que sintetiza problemas da cena urbana brasileira.

Não deixa de ser irônico que a novidade na representação da pobreza e os novos discursos sobre ela surjam no campo da música e do videoclip. Quando o rapper MV Bill canta em ritmo hipnótico sua canção de guerra, ``Soldado do Morro``, falando na primeira pessoa, torso nu, um cordão de ouro no pescoço, uma arma pendurada no ombro e um tênis “de marca” no pé, capitaliza numa só postura a rebeldia juvenil em estado puro, a moda, a virilidade, a “atitude” rapper e hip hop vendida no mercado, e o mais legítimo discurso político. Uma música e imagem de “protesto” criadas por jovens vindos das favelas e periferias e que funciona hoje como um contra-discurso.

MV Bill brinca com os discursos tradicionais e se auto-intitula MV, mensageiro da verdade, podendo se apresentar encarnando um traficante-pensador, como no polêmico videoclip *Soldado do Morro*, premiado pela MTV em 2001 e acusado de fazer apologia ao crime.

Da moda ao ativismo, da “atitude” à música e ao discurso político, vemos emergir esses novos sujeitos do discurso, que saem dos territórios reais, morros, periferias, guetos e ascendem à esfera midiática, trazendo o germe de um discurso político renovado, fora das instituições tradicionais: o Estado, o partido, o sindicato, o movimento estudantil, etc. e próximos da cultura urbana jovem: música, show, TV, internet, moda.

O videoclipe atinge nesse momento um outro estatuto, de discurso urgente. Em *Diário de um Detento* (filmado em 16mm. 1998), dos Racionais MC's, a canção fala do cotidiano de um presidiário. O videoclipe, também premiado na MTV, coloca o vocalista Mano Brow no papel de um presidiário, as músicas são narrativas roteirizadas e o videoclipe é como um pensamento visual, dirigido por Maurício Eça.

Alguns diretores iriam levar as experiências do videoclip para o cinema. Kátia Lund, diretora de clipes de MV Bill (*Traficando Informação*) e de *A Minha Alma*, do grupo O Rappa persegue os mesmos temas sobre a cultura periférica e a violência na co-direção do filme *Cidade de Deus* ou na co-direção do documentário *Notícias de Uma Guerra particular*. Usaria o curta-metragem *Palace II*, clipado e violento, um filme ambíguo sobre crianças no tráfico, como piloto para o longa-metragem *Cidade de Deus*.

A questão decisiva é que a MTV e o videoclipe podem recolocar na mídia questões significativas e repolitizar o cotidiano de jovens formados não só pela televisão, mas pelas novas mídias, internet e videogame. No videoclipe há espaço para o diálogo com artistas visuais experimentais, que circulam apenas em centros culturais, galerias, Bienais e museus, que podem sair do gueto da arte. Nos melhores momentos, o videoclipe incorporou a estética e atitude surrealista, as experimentações das vanguardas e agora o “documental”, quando o rapper MV Bill decide fazer um “documentário” sobre a participação dos jovens no tráfico de drogas, o vídeo *Falcão* em realização, que deve virar filme.

O vídeo expande o cinema e o confronta seus limites: os objetos se tornam sujeito do discurso, a experimentação rompe as fronteiras do gueto artístico, a política pode ser pensada no cotidiano. Esse devir cinema do vídeo e esse redirecionamento do cinema para o digital não constitui uma ruptura, trata-se de diferentes processos e etapas de um pensamento visual cada vez mais complexo e decisivo na cultura contemporânea.

## BIBLIOGRAFIA

- BENTES, Ivana. “Vídeo nos anos 90” in Revista da USP nº 19. São Paulo. 1994
- \_\_\_\_\_. “O Cinema do Presente: novos sujeitos do discurso político” in De Olhos Bem Abertos: mostra internacional de cinema engajado. Centro Cultural Banco do Brasil. 2002
- \_\_\_\_\_. “H.O and Cinema World” in Hélio Oiticica: quase-cinemas (org. Carlos Basualdo. Ed. Ohio. Kölnisher Kunstverein. EUA, 2002
- \_\_\_\_\_ e HERSCHMAN, Micael. “O Espetáculo do Contradiscursos” in suplemento Mais! Folha de São Paulo 18 de agosto de 2002.
- \_\_\_\_\_”Guerrilha de Sofá: Televisão realidade” in Suplemento Mais. Folha de São Paulo de 31 de março de 2002
- \_\_\_\_\_. “O dogma, a bruxa, a câmera na mão e as vanguardas contemporâneas no Brasil” in Revista Cinemais número 19. Rio de Janeiro. 1999.
- \_\_\_\_\_. “Sertões e Subúrbios no cinema brasileiro contemporâneo” in *A Missão e o Grande Show: políticas culturais no Brasil dos anos 60 e depois*; Editora Tempo Brasileiro. Rio de Janeiro. 1999.

\_\_\_\_\_. Glauber e o Fluxo audiovisual antropofágico in *A Missão e o Grande Show: políticas culturais no Brasil dos anos 60 e depois*; Editora Tempo Brasileiro. Rio de Janeiro. 1999.

FORMAGINI, Beth "Cinema na TV: Globo Shell Especial e Globo Repórter (1971-1979) in Catálogo do 7º. Festival de Cinema É Tudo Verdade. Centro Cultural Banco do Brasil. 2002

JR. MACHADO, Rubens "A Marginália 70 e O Cinema Experimental" in Panorama do Super 8. Cinema e vídeo in [www.itaucultural.com.br](http://www.itaucultural.com.br)

LISCHI, Sandra. "Era uma Vez Cinema e Vídeo" in Revista da USP nº 19. São Paulo. 1994

MACHADO, Arlindo. "A Experiência do Vídeo no Brasil". Máquina e Imaginário: o Desafio das Poéticas Tecnológicas. Edusp. São Paulo. 1993

\_\_\_\_\_. Pré-cinemas e Pós-Cinemas. Ed. Papyrus. São Paulo. 1997

\_\_\_\_\_. "O diálogo entre Cinema e Vídeo" in Revista da USP nº 19. São Paulo. 1994

\_\_\_\_\_. "Vídeo" in Cinema e Vídeo. [www.itaucultural.com.br](http://www.itaucultural.com.br)

MOTA, Maria Regina de Paula. *A Épica Eletrônica de Glauber: Um estudo sobre cinema e tevê*. Tese de Doutorado apresentada na Pós-Graduação em Comunicação e Semiótica da PUC-SP. 1998.

OMAR, Arthur. *A Lógica do Êxtase: Os filmes e Vídeos em Mil Imagens*. Centro Cultural Banco do Brasil. 2001

\_\_\_\_\_. "Cinema, vídeo e tecnologias digitais: as questões do artista" (Catálogo do Forum BHZ Vídeo. Belo Horizonte, 1991 e Revista USP n.19. 1993)

PUPPO, Eugênio e HADDAD, Vera. *Cinema Marginal e suas fronteiras: filmes produzidos nas décadas de 60 e 70*. Catálogo. Centro Cultural Banco do Brasil. 2001

Panorama do Documentário Brasileiro (1995/2001). Catálogo. Ministério da Cultura. Secretaria do Audiovisual. 2002.

Retrospectiva Júlio Bressane: Cinema Inocente. Catálogo. Centro Cultural Banco do Brasil. 2002

Nóse NãoNós3telas: uma vídeo-sinfonia de Sérgio Bernardes com música de Guilherme Vaz. Catálogo. Centro Cultural Banco do Brasil. 2003.

[www.itaucultural.com.br](http://www.itaucultural.com.br) - Enciclopédia de Artes Visuais

## NOTAS

1. Arlindo Machado (1997). Pré-cinemas e Pós-Cinemas. São Paulo. Ed. Papirus. 1997

2. Maria Regina de Paula Mota in A Épica Eletrônica de Glauber: Um estudo sobre cinema e tevê. Tese de Doutorado apresentada na Pós-Graduação em Comunicação e Semiótica da PUC-SP. 1998

3. Idem pg. 174

4. A Mostra "Cinema na TV:Globo Shell Especial e Globo Repórter (1971-1979) organizada por Beth Formagini para o 7º. Festival Internacional de Documentários "É Tudo Verdade" (2002) conseguiu reunir alguns desses vídeos trazendo a tona uma discussão decisiva sobre a relação do cinema com a televisão no Brasil. Ver Catálogo do É Tudo Verdade. Centro Cultural Banco do Brasil. 2002

5. Ver texto de Beth Formagini, "Cinema na TV: Globo Shell Especial e Globo Repórter (1971-1979) in Catálogo do festival de cinema É Tudo Verdade. Centro Cultural Banco do Brasil. 2002 pg. 92-93

6. Nesse sentido, as retrospectivas recentes do Cinema Marginal, da obra em filme e vídeo de Arthur Omar, Júlio Bressane, Sérgio Bernardes, foram decisivas para dar visibilidade ao diálogo cinema e vídeo.

7. Para ficarmos com duas referências cito Arlindo Machado em “A Arte do Vídeo” (Brasiliense. 1988) e Arthur Omar em “Cinema, vídeo e tecnologias digitais: as questões do artista” (Catálogo do Forum BHZ Video. Belo Horizonte, 1991 e Revista USP n.19. 1993)

(Texto retirado do catálogo *Made in Brasil. Três décadas do vídeo brasileiro*. Arlindo Machado (org.). Itaú Cultural. São Paulo. 2003. pg 113-132)