UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO INTERUNIDADES
EM ESTÉTICA E HISTÓRIA DA ARTE

EMANUELLE SCHNEIDER ATANIA

ESTÉTICA DA PROVOCAÇÃO
Cartografias do Audiovisual em São Paulo:
Anos 80 e tendências atuais
(TVDO, Olhar Eletrônico e Tadeu Jungle)

São Paulo
2019

EMANUELLE SCHNEIDER ATANIA

ESTÉTICA DA PROVOCAÇÃO
Cartografias do Audiovisual em São Paulo:
Anos 80 e tendências atuais
(TVDO, Olhar Eletrônico e Tadeu Jungle)

Versão Original

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação Interunidades em Estética e História da Arte da Universidade de São Paulo, para obtenção do título de Doutora em Estética e História da Arte.

Orientadora: Profa. Dra. Cristina Freire

São Paulo
2019

Nome: ATANIA, Emanuelle Schneider. Estética da Provocação. Cartografias do Audiovisual em São Paulo: Anos 80 e tendências atuais (TVDO, Olhar Eletrônico e Tadeu Jungle)

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação Interunidades em Estética e História da Arte da Universidade de São Paulo, para obtenção do título de Doutora em Estética e História da Arte.

Aprovado em:

Banca Examinadora

Prof. Dr. _____

Instituição: _____

Julgamento: _____

Prof. Dr. _____

Instituição: _____

Julgamento: _____

Prof. Dr. _____

Instituição: _____

Julgamento: _____

Prof. Dr. _____

Instituição: _____

Julgamento: _____

Prof. Dr. _____

Instituição: _____

Julgamento: _____

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo

A862e Atania, Emanuelle
Estética da Provocação. Cartografias do
Audiovisual em São Paulo: Anos 80 e tendências
atuais (TVDO, Olhar Eletrônico e Tadeu Jungle) /
Emanuelle Atania ; orientadora Cristina Freire. -
São Paulo, 2019.
315 f.

Tese (Doutorado)- Programa de Pós-Graduação
Interunidades em Estética e História da Arte da
Universidade de São Paulo. Área de concentração:
Estética e História da Arte.

1. Estética da Provocação. 2. Cartografias do
Audiovisual em São Paulo. 3. Anos 80 e tendências
atuais. 4. TVDO e Olhar Eletrônico. 5. Tadeu Jungle.
I. Freire, Cristina , orient. II. Título.

Para Julia, por todo o amor

*estamos sob o mesmo teto
secreto
onde o sol indesejável é barrado
eu e você
sob o mesmo nós
dois, sóis
sob o mesmo pôr
(o enigma do amor)
do sol
onde todo contorno finda
estamos
sob a mesma pálpebra
agora
já e ainda
intactos de aurora*

(Arnaldo Antunes)

AGRADECIMENTOS

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES) pela bolsa concedida sem a qual não teria sido possível desenvolver esta pesquisa.

À Profa. Cristina Freire, minha orientadora, pela oportunidade e pela confiança em mim depositada em mais esta etapa de meu percurso acadêmico.

A todos os funcionários do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, em especial a Fernando Piola (Documentalista de Acervo), Anderson Tobita (Biblioteca) e Sara Vieira (Secretária da Divisão de Pesquisa).

Aos funcionários da Associação Cultural Videobrasil, em especial à arquivista Juliana Costa e ao coordenador de pesquisa Ruy Ludovice.

Aos funcionários do Museu da Imagem e do Som MIS SP, em especial ao pessoal da midiateca.

Ao Programa de Pós-graduação em Estética e História da Arte e todos os funcionários da secretaria.

Aos meus colegas e amigos do GEACC (Grupo de Pesquisa em Arte Conceitual e Conceitualismo nos Museu) pelas trocas e aprendizados compartilhados ao longo de todos esses anos.

Ao queridíssimo Tadeu Jungle, pela generosidade e acolhimento em ambas as ocasiões em que nos encontramos. Seu entusiasmo e êxtase com o humano, com a vida e tudo o que ela concerne, sempre serão fonte de inspiração.

Acredito que a construção do conhecimento se dá também pela via das relações que traspassam e se consolidam no processo desta construção. É o substrato humano, aquele que tudo permeia e que é capaz de nos aquecer mesmo nos momentos mais solitários da vida, e consequentemente da pesquisa, que dá sentido à caminhada.

A caminhada, no caso a acadêmica, nem sempre consegue acompanhar o mesmo ritmo da vida, pois esta às vezes nos atravessa como um fluxo desvairado, nos tirando os sentidos e nos deixando marcas de difícil cicatrização. Mas, novamente, é o humano que surge, que estende a mão, que oferece abrigo e que, com o elevado gesto de reconhecimento de si em nós, se doa e partilha conosco da nossa dor, tornando o confronto mais possível para que possamos retornar à estrada e seguir caminhando.

Desse modo, quero aqui dirigir meus agradecimentos a esses humanos e humanas especiais que o universo colocou em meu caminho, cujas mãos me resgataram muitas vezes da queda livre e as quais continuam a me impulsionar no sentido sublime da experiência humana, que é viver.

Erika Uehara e Marta Pereira, minhas amigas, minhas irmãs, minha família. Obrigada pela morada, pelo amor, pelos cuidados, por toda a preocupação e pelos infinitos incentivos. Sem vocês nada disso teria sido possível.

Di (Dicezar), meu nego, meu chêro, meu curió dourado. A verdade em teu cantar sempre trouxe a lucidez que faltava quando a insanidade me acercava. Obrigada pela paciência em meus momentos mais difíceis, obrigada pelos cuidados e pela presença perene em minha vida desde sempre.

Gus (Gustavo Arthur), meu sobrinho, meu amigo, meu orgulho maior na vida. Você é o melhor de mim, a parte mais linda da minha história. Obrigada por ser essa fonte inesgotável de admiração. Tua dedicação e entrega ao ideal de mundo que acredita ser possível me dão esperanças de um futuro melhor para a humanidade.

Vandia Leal, você foi esteio, razão e afeto quando eu menos achei que merecia. Obrigada pela persistência, obrigada pela lealdade que teu nome carrega.

Julia Gumieri, razão dos meus melhores sorrisos, minha melhor companhia de todos os momentos. Obrigada por não ter desistido de mim em nenhum instante desde o nosso encontro. Pelos incentivos, pela paciência, por ter feito do teu lar meu ninho de produção e acolhimento, pelo apoio incondicional no processo de pesquisa e escrita desta tese, sem tua ajuda e teu amor eu não teria conseguido.

Marina Viana, vizinha, amiga, companheira das conversas mais lúcidas e lúdicas. Obrigada pela partilha do acadêmico e das cotidianidades. Você me entendeu, durante este processo, em instâncias únicas.

RESUMO

ATANIA, Emanuelle Schneider. ESTÉTICA DA PROVOCAÇÃO. Cartografias do Audiovisual em São Paulo: Anos 80 e tendências atuais (TVDO, Olhar Eletrônico e Tadeu Jungle). 2019. Tese (Doutorado em Crítica e História da Arte). Programa de Pós-graduação Interunidades em Estética e História da Arte. Universidade de São Paulo, São Paulo, 2019.

O objetivo central desta tese consiste na investigação crítica da produção e da evolução de práticas audiovisuais dentro de um recorte específico da história do audiovisual brasileiro. Tomamos como ponto de partida algumas realizações em vídeo e projetos televisivos das produtoras independentes TVDO e Olhar Eletrônico. Tais produtoras estão circunscritas no contexto dos movimentos de contracultura da cidade de São Paulo na década de 1980, período marcado por grandes transformações dado o processo de abertura política para o sistema democrático pós golpe militar de 64. A pesquisa abarca ainda a produção individual do multiartista Tadeu Jungle, um dos idealizadores e integrantes da TVDO, realizada entre as décadas de 1990 até a atualidade. As análises, tanto das produtoras quanto de Tadeu Jungle, se dão a partir do conceito de uma *estética da provocação* a permear todas as obras apresentadas independentemente de suas temporalidades, pois este conceito se desenvolve, em nossa defesa, como uma universalidade crítica e criativa sustentada pelos princípios norteadores de: alteridade, conflito e anti-hierarquização narrativa.

Palavras-chave: Estética da Provocação. Audiovisual Brasileiro. Anos 80 e tendências atuais TVDO e Olhar Eletrônico. Tadeu Jungle.

ABSTRACT

ATANIA, Emanuelle Schneider. Aesthetics of Provocation. Audiovisual Cartographies in São Paulo: 1980s and current trends (TVDO, Olhar Eletrônico e Tadeu Jungle) 2019.

The main objective of this thesis is the critical investigation of the production and evolution of audiovisual practices within a specific period in the history of Brazilian audiovisual. As the starting point, we analyse some video and television projects of the independent producers TVDO and Electronic Look. These producers emerge in the context of the counterculture movements of the city of São Paulo in the 1980s. Such period is characterised by deep transformations spurred by the process of re-democratisation following the end of the dictatorship. The research also focuses on the individual work of the multi-artist Tadeu Jungle, one of the creators and members of TVDO, produced since the 1990s until the present. The analyses, both of the producers and of Tadeu Jungle, are based on the concept of the aesthetic of provocation. This aesthetics permeates the analysed oeuvres presented independently of their temporalities. Such interpretation is supported by an understanding of the concept as a sustained critical and creative universality by the guiding principles of alterity, conflict and anti-hierarchical narrative.

Keywords: Aesthetics of Provocation; São Paulo Audiovisual Cartographies. 1980s and current trends. TVDO and Olhar Eletrônico. Tadeu Jungle.

LISTA DE IMAGENS

Figura 1: Trajetória do Curativo, Coletivo Viajou sem Passaporte, 1979	62
Figura 2: Grupo 3NÓS3 - Rafael França, Mario Ramiro e Hudinilson Junior	65
Figura 3: Intervenções do Grupo 3NÓS3 em São Paulo	66
Figura 4: Roteiro para as Intervenções Ensacamento, 3NÓS3, 1979	67
Figura 5: Ensacamentos, 3NÓS3, 1979	67
Figura 6: Poema HORA H de Tadeu Jungle, 1978.....	71
Figura 7: Graffiti do poema HORA H, Tadeu Jungle, 1978.....	72
Figura 8: Poesia-Grafite TIGANHO_GATINHA, Tadeu Jungle, 1980.....	73
Figura 9: Graffiti Bota Preta (1978) e Alex Vallauri usando máscara de estêncil (1979).....	74
Figura 10: Graffiti Ah! Beije-me! de Hudinilson Jr., 1979	75
Figura 11: Porta do Teatro Lira Paulistana	84
Figura 12: Estreia da peça É Fogo, Paulista! no Lira Paulistana, 1979.....	86
Figura 13: Capa do jornal Lira Paulistana “Homenagem especial à Elis Regina”, 1982	88
Figura 14: Capa do livro Minorias do Glauco publicada pela Edições Lira Paulistana, 1982	90
Figura 15: Frames de videocliques da Olhar Eletrônico para Língua de Trapo e Grupo Rumo	91
Figura 16: Programação do Madame Satã no jornal Folha de São Paulo, 1985.....	93
Figura 17: Espaço térreo do Madame Satã com o famoso letreiro em neon.....	95
Figura 18: Divulgação da programação da Carbono 14, produzida pela própria casa.....	98
Figura 19: Apresentação da Banda Akira e as Garotas que Erraram na Carbono 14.....	98
Figura 20: Divulgação da Napalm. 1º show na capital paulista da banda Legião Urbana, 1983.....	101
Figura 21: Passeio Estético-Sociológico no Brooklin de Fred Forest, São Paulo, 1973.....	111
Figura 22: Capa da exposição Multimedia Internacional na ECA USP, 1979	118
Figura 23: Programa do Ratão, 1980.....	120
Figura 24: Matéria de jornal sobre o I Encontro Internacional de Vídeo Arte de São Paulo, 1978.....	125
Figura 25: Un Coup de dés. Poema de Stéphane Mallarmé, 1897	132
Figura 26: O Lance do Gago, Tadeu Jungle, 1982-83.....	133
Figura 27: Frames do vídeo VT Preparado AC/JC, TVDO, 1986	142
Figura 28: Frames do vídeo VT Preparado AC/JC, TVDO, 1986	142

Figura 29: Poema Pulsar de Augusto de Campos, 1975.....	144
Figura 30: Frame do vídeo Pulsar. Animação videodigital da Olhar Eletrônico, 1984.....	145
Figura 31: Glauber e Severino no Quadro Máscaras do Programa Abertura.....	147
Figura 32: Frame de Santos Urgente com o Anti-repórter Ernesto Varela, Olhar Eletrônico, 1983	151
Figura 33: Frames de Vencido e Vencedor com Ernesto Varela, Olhar Eletrônico, 1986	153
Figura 34: Frames do Programa Fábrica do Som, no SESC Pompéia, 1983.....	158
Figura 35: Frames de Avesso Vê o Circo, Tadeu Jungle e colaboração da TVDO, 1984.....	165
Figura 36: Frames de Duvideo, Olhar Eletrônico, 1986.....	168
Figura 37: Frames do vídeo Do Outro Lado da sua Casa, Olhar Eletrônico, 1985	175
Figura 38: Frames de Quem KISS Tevê, TVDO, 1983.....	179
Figura 39: Frame de Garotos do Subúrbio, Olhar eletrônico, 1983.....	182
Figura 40: Frame da abertura de NON PLUS ULTRA, TVDO, 1985.....	185
Figura 41: Frames de NON PLUS ULTRA, TVDO, 1985.....	186
Figura 42: Frames do vídeo Marly Normal, Olhar Eletrônico, 1983.....	191
Figura 43: Frame dos créditos do vídeo Marly Normal, Olhar Eletrônico, 1983	192
Figura 44: Frame de Heróis da decadên(s)ia, TVDO, 1987	195
Figura 45: Frames de Heróis da decadên(s)ia, “Entrevistas Zen”, TVDO, 1987	197
Figura 46: Frames do vídeo FRAU, TVDO, 1983	201
Figura 47: Frames do vídeo Brasília, Olhar Eletrônico, 1983	206
Figura 48: Frames do Programa Mocidade Independente, 1981	211
Figura 49: Frame da performance de Wally Salomão, Programa Mocidade, 1981	211
Figura 50: Frames do 1º Programa "23ª Hora" com a participação da Olhar Eletrônico	216
Figura 51: Frames do vídeo “Sun in Your Head” - Décollage TV de Wolf Vostell, 1963	224
Figura 52: Frames do vídeo Isto Teve Roteiro? Homenagem a Nam June Paik, Tadeu Jungle, 2007	226
Figura 53: Frames do vídeo U.S., Tadeu Jungle, 2004	229
Figura 54: Frames do vídeo U.S., Tadeu Jungle, 2004	230
Figura 55: Frame final do vídeo U.S. de Tadeu Tadeu Jungle, 2004	230
Figura 56: Foto da obra Moças de Porcelana, Tadeu Jungle, 2008	235
Figura 57: Frames do curta Passarela, Tadeu Jungle, 2001	237
Figura 58: Frames do filme Pesar, Tadeu Jungle, 2002.....	240

Figura 59: Frames do filme Evoé: Retrato de um Antropófago, Tadeu Jungle e Elaine Cesar, 2011 ..	245
Figura 60; Frames do filme Amazônia Niemeyer, Tadeu Jungle, 2008	249
Figura 61: Frames do filme Amazônia Niemeyer, Tadeu Jungle, 2008	250
Figura 62: Frames do filme Amazônia Niemeyer, Tadeu Jungle, 2008	251
Figura 63: Frames do filme Amazônia Niemeyer, Tadeu Jungle, 2008	252
Figura 64: Imagens da videoinstalação Sleeping Television, Tadeu Jungle, 1993	255
Figura 65: Frames do vídeo Eye Blink (Fluxfilm Anthology nº9), Yoko Ono, 1966	255
Figura 66: Cadernos/Diários de Memórias e Estudos, Tadeu Jungle, datas diversas	258
Figura 67: Estradas, Camas, Reflexões. Tadeu Jungle, 2001	259
Figura 68: Frames do vídeo Choro, Tadeu Jungle, 2004	261
Figura 69: Frame do vídeo Oxum, Tadeu Jungle, 2006	264
Figura 70: Imagens veiculadas pelos telejornais dos ataques do PCC em maio de 2006	267
Figura 71: Poema visual Olho por Olho, Augusto de Campos, 1964	268
Figura 72: Frames do vídeo Medo, Tadeu Jungle, 2006	269
Figura 73: Óculos Vr Box 2.0 Realidade Virtual 3D 360°	276
Figura 74: Frames do vídeo A chegada em Bento Rodrigues em 12 dezembro 2015	280
Figura 75: Frames iniciais do filme 360° Rio de Lama, 2015	281
Figura 76: Frames do filme 360° Rio de Lama, 2015	283
Figura 77: Frames do filme 360° Fogo na Floresta: um dia na aldeia dos índios Waurá, 2017	288
Figura 78: Frames do filme 360° Fogo na Floresta: um dia na aldeia dos índios Waurá, 2017	288
Figura 79: Frames do filme 360° Fogo na Floresta: um dia na aldeia dos índios Waurá, 2017	289
Figura 80: Frames do filme 360° Ocupação Mauá, 2018	295
Figura 81: Frames do filme 360° Ocupação Mauá, 2018	295
Figura 82: Frames do filme 360° Ocupação Mauá, 2018	297

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	15
Capítulo I - A metrópole é palco.....	25
1.1 Panorama político do regime militar.....	27
1.2 Engajamento político nas artes plásticas	35
Um Novo Cinema.....	40
Experiências plurais: o Teatro	44
Música de protesto: os Festivais	46
Comunicação de massa: a Televisão	50
1.3 Intervenções urbanas e Coletivos Independentes durante a Abertura	60
Coletivo Viajou sem Passaporte	61
Grupo 3NÓS3.....	64
Carimbando a Cidade: Graffiti	69
1.4 Uma Movimentação Plural: A Vanguarda Paulista	76
1.4.1 Espaços de Sociabilidade: Entre a USP e as Casas Noturnas	82
O Teatro Lira Paulistana.....	84
Um Casarão Muito Louco: o <i>Madame Satã</i>	92
O Carbono 14.....	96
Napalm: O som da Cidade Industrial	99
Considerações sobre o capítulo	102
Capítulo II - Tudo pode ser um programa de TV na televisão do 3º Milênio.....	103
2.1 A videoarte no Brasil e o papel das instituições	107
O Museu de Arte Contemporânea da USP	109
A Escola de Comunicações e Artes da USP	117
As Bienais de Arte de São Paulo	122
O Museu da Imagem e do Som e o Festival Videobrasil	124
2.2 Confluências Poéticas.....	128
2.2.1 Poesia Concreta	135
VT Preparado AC/JC (TVDO, 1986).....	139
Pulsar: Augusto de Campos, 1975 / Olhar Eletrônico, 1984	144
2.2.2 Programa Abertura com Glauber Rocha (TV Tupi, 1979)	146
O anti-repórter Ernesto Varela, Olhar Eletrônico	150
A Fábrica do Som da TV Cultura	154
2.3 O avesso da vida e o mito da verdade construída	158
O Averso Vê o Circo (TVDO, 1984).....	160
Duvideo: Renato Barbieri e Olhar Eletrônico, 1987	165

2.4 A voz de quem não tem voz: rompendo hierarquias narrativas e discursivas.....	169
Do Outro Lado da Sua Casa (Olhar Eletrônico, 1985)	172
Quem Kiss Tevê (TVDO, 1983)	176
Garotos do Subúrbio (Olhar Eletrônico, 1983)	179
2.5 Arte política e a crítica ao “estado das coisas”	184
NON PLUS ULTRA (TVDO, 1985)	185
Marly Normal (Olhar Eletrônico, 1983)	189
Heróis da decadên(s)ia (TVDO, 1987).....	193
Frau (TVDO, 1983)	200
Brasília (Olhar Eletrônico, 1983)	204
2.6 Experimentalismo nas redes e a construção de novos formatos.....	206
Mocidade Independente na Rede Bandeirantes com a TVDO	207
23ª Hora na TV Gazeta com a Olhar Eletrônico	212
Considerações sobre o capítulo	216
Capítulo III – Um artista sintonizado com o seu tempo: Tadeu Jungle	220
3.1 Vídeo <i>Décollage</i>	222
Isto Teve Roteiro? Homenagem a Nam June Paik (2007)	225
U.S. ou US (2004).....	227
3.2 O peso social do corpo feminino	232
Passarela (2001)	236
Pesar (2002)	238
3.3 “A Antropofagia é a minha filosofia”	240
EVOÉ: Retrato de um Antropófago (2001)	242
Amazônia Niemeyer: Uma viagem pela estrada Belém-Brasília (2008)	247
Sleeping Television (1993)	253
3.4 Fragmentos afetivos e a memória do artista.....	256
Choro (2004)	259
Oxum (2006).....	263
Medo (2006).....	265
3.5 Novas formas narrativas: a Realidade Virtual e a potência da empatia	270
Rio de Lama: a maior tragédia ambiental do Brasil (2015)	278
Fogo na Floresta: um dia na aldeia dos índios Waurá (2017).....	286
Ocupação Mauá (2018)	290
Considerações sobre o capítulo	299
Considerações Finais	303
Referência Bibliográfica	306

INTRODUÇÃO

Esta tese é fruto de um desdobramento da pesquisa de mestrado¹, realizada entre os anos de 2008 e 2012, quando me dediquei à análise das práticas artísticas conceituais de *Fluxus* a partir das obras de artistas que haviam sido atuantes no coletivo e que compõem o acervo do Museu de Arte Contemporânea da USP. Durante o período que concerniu tal estudo tive a oportunidade de entrar em contato, tanto através do acervo do MAC quanto da densa bibliografia de referência, com as mais diversas poéticas e linguagens exploradas/experimentadas pelo grupo ao longo das décadas de 1960 e 1970.

Desde então produções artísticas que rememoram as estratégias e pressupostos de atuação de *Fluxus* – tais como a reaproximação da arte com as práticas sociais, a experimentação anárquica dos suportes e tecnologias, a radicalidade de discursos, a subversão da lógica dos meios de comunicação, o engajamento político, a crítica aos sistemas instituídos de arte, a não linearidade das narrativas artísticas, a mescla de linguagens criando obras de caráter híbrido (intermídia) e o acaso – sempre estiveram em meu espectro de interesse para possíveis novas pesquisas.

Dentre as 116 obras *Fluxus* catalogadas à época e pertencentes ao acervo MAC USP não há nenhuma em audiovisual e isso possivelmente pelo fato de que na ocasião de seus envios, pelos próprios artistas, para integrarem as mostras de arte conceitual promovidas pela instituição nos anos 70² o museu não dispunha de aparatos tecnológicos³ para exibição das mesmas. Porém, a história do vídeo enquanto território de experimentação estética está intrinsecamente relacionada com a história de *Fluxus*. Datam de 1962 as duas primeiras gravações em vídeo realizadas pelo coletivo⁴, no ano seguinte os *fluxartists* Nam June Paik e Wolf

¹ ATANIA, Emanuelle. *InFluxus: Ressonâncias Fluxus no Acervo do MAC USP*. Dissertação (Mestrado em Crítica e História da Arte). Programa de Pós-graduação Interunidades em Estética e História da Arte. Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012. Disponível em: <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/93/93131/tde-04042013-093542/pt-br.php>

² Cf. Ibidem, p.12.

³ Veremos no decorrer da tese como se deu o processo de aquisição dos primeiros equipamentos de filmagem e exibição de vídeos do MAC e o ano.

⁴ *Fluxfilm Anthology* é uma coletânea organizada por George Maciunas composta por 37 curtas-metragens que variam de 10 segundos a 10 minutos de duração. Estes filmes (alguns dos quais foram feitos para serem exibidos como *loops* contínuos) foram mostrados como parte dos eventos e acontecimentos do coletivo em seus festivais. *Fluxfilm n°37* Ben Vautier - Regardez moi cela suffit

Vostell, ambos considerados pioneiros da *Media Art*, da Arte Eletrônica e da Videoarte, realizaram suas primeiras exposições individuais envolvendo aparelhos de televisão manipulados que exibiam imagens eletrônicas distorcidas⁵.

A produção de videoarte, desde Fluxus, me despertava curiosidade e uma certa inquietação como uma linguagem ainda a ser compreendida, destrinchada, absorvida. Me tornei frequentadora assídua dos Festivais de Arte-Contemporânea Sesc_Videobrasil, dos quais sempre saía instigada e certa de que em algum momento a linguagem perpassaria minha trajetória de estudos. Em 2014, em processo de preparação para o projeto de pesquisa do Doutorado, cheia de proposições diversas acerca de temáticas que meus interesses acadêmicos abarcavam (dentre elas a videoarte), e em conversa com minha orientadora Profa. Cristina Freire, recebi como sugestão a verificação no acervo do MAC de uma doação, à época recente, realizada pelo artista Tadeu Jungle. O conjunto de obras doadas ao museu incluía poesia visual, objetos e material audiovisual, dentre o último, produções individuais do artista e algumas realizadas no período em que ele integrara um coletivo independente de vídeos durante a década de 80. O impacto com o material foi imediato e se deu, naquele momento, o início de uma relação frutífera.

Muitas similaridades com a produção de *Fluxus* foram identificadas de imediato, o que nos permitiria usufruir do escopo teórico levantado na pesquisa anterior, mas uma série de novos contingentes potenciais e circunstanciais se apresentavam, despertando ainda mais interesse pelo objeto, dentre eles destacamos: o momento social-político-econômico dos anos 80 (fim da ditadura civil-militar e início da abertura democrática); a cidade de São Paulo como palco de uma efervescente cena de cultura alternativa; a Universidade de São Paulo como centro aglutinador dos jovens futuros *videomakers*; referências e influências das vanguardas brasileiras das décadas anteriores, sobretudo àquelas que atuaram sob a insígnia da criação nos meandros da antropofagia; o desembarcar de novas tecnologias de gravação e edição em vídeo no mercado nacional e, principalmente,

(1962) e *Fluxfilm* nº Nam June Paik - Zen For Film (1962-64). Filmes disponíveis em: <http://www.ubu.com/film/fluxfilm.html>.

⁵ Mais informações sobre estas exposições aparecerão no Capítulo 2 quando falaremos sobre a história da videoarte.

a latente vontade de invadir as programações de televisão do período com propostas radicalmente inovadoras.

Além da produtora da qual Tadeu Jungle fez parte, uma outra produtora independente, também formada por alunos da USP no mesmo período, teve projeção na cena paulistana dos 80. Com propósitos parecidos de *revolucionar a televisão do 3º milênio* ou *transformar tudo em um programa de TV* e com estratégias que a maior parte do tempo se assemelhavam, a TVDO e a Olhar Eletrônico mantiveram, durante suas existências, uma relação de saudável rivalidade e conseguiram com irreverência e audácia demarcar território na história do audiovisual brasileiro.

É preciso destacar que entendemos que os vídeos e programas realizados pelas duas produtoras em questão durante a década de 80 se situam na dobradiça entre a *videoarte* das gerações anteriores – que remontam às vanguardas das primeiras décadas da segunda metade do século XX quando estas passaram a explorar as novas tecnologias para criação de imagens eletrônicas com fins estéticos e narrativos e começaram a fazer uso dos dispositivos audiovisuais disponíveis para registro de seus trabalhos ou mesmo como parte do corpo compositivo de suas obras – e as experiências que resignificam a produção e a fruição de obras audiovisuais no século XXI.

Peter Lunenfeld⁶, no artigo *Art Post-History: Digital Photography & Electronic Semiotics*, aponta para a urgência de se refletir a história da arte na era digital sob a prerrogativa de uma pós-história da arte. Tomando como aporte para sua análise a história da fotografia, o autor alude para o fato de que, embora a prática fotográfica exista desde os anos 1830, foi abarcada pela história da arte apenas a partir de 1960. Segundo ele a tardia introdução da fotografia nas teorias da história da arte é um aspecto sintomático de quanto essa disciplina resiste em absorver novas práticas como intensificadoras das formas e linguagens de seu tempo. Tal evento pode facilmente ser percebido com relação às mídias eletrônicas, como é o caso do vídeo que, embora venha sendo explorado como uma linguagem artística desde o final dos anos 50, passa a ser analisado e estudado como forma de

⁶ LUNENFELD, Peter. *Art Post-History: Digital Photography & Electronic Semiotics*, 04 set. 1997. Disponível em: <http://www.nettime.org/Lists-Archives/nettime-l-9709/msg00015.html>. Acesso 18 fev. 2016.

expressão estética apenas a partir da segunda metade dos anos 70 e ao longo da década de 80. Demos destaque em nossa pesquisa para publicações norte-americanas⁷ dos anos 70 e 80 e no Brasil para os primeiros artigos sobre o tema produzidos por Walter Zanini⁸, Roberto Pontual⁹, Frederico Moraes¹⁰ e Cacilda Teixeira Costa¹¹ ainda na década de 70, e a partir dos 80 as publicações de Fernando Barbosa¹² e Arlindo Machado¹³.

Retomando o artigo de Lunenfeld, o autor aponta ainda para o fato de que o contexto das mídias eletrônicas e digitais vai para muito além dos suportes e instrumentos técnicos, pois é responsável pela construção de um corpo de experiências simbólicas e sistemas enunciativos do contemporâneo. Nesse sentido, percebe-se a necessidade de se expandir as fronteiras de pesquisa e análise acerca das poéticas midiáticas a partir da crítica, da teoria e da história da arte.

⁷ Cf. GILL, Johanna (ed). *Video: A State of the Art*. New York: Rockefeller Foundation, 1976; DAVIS, Douglas and SIMMONS, Allison (ed). *The New Television: A Public/Private Art*. Cambridge, MA: MIT Press, 1977; BATTCOCK, Gregory (ed). *New Artists Video: A Critical Anthology*. New York: E.P. Dutton, 1978; HANHARDT, John. *Video Culture: A Critical Investigation*. Rochester, NY: Visual Studies Workshop Press, 1986.

⁸ Cf. ZANINI, Walter. A videoarte no seu limiar. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 23 de nov. 1975, p.38; ZANINI, Walter. Videoarte: uma poética aberta. In: Museu da Imagem e do Som. Encontro Internacional de Videoarte, São Paulo, 1, 13 a 20 de dez.1978. São Paulo, 1978; FREIRE, Cristina (org). Walter Zanini: Escrituras Poéticas. Annablume: São Paulo, 2013; ZANINI, Walter. "Atuação do vídeo". *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 01 de jan. 1978.

⁹ Cf. PONTUAL, Roberto. Presença do vídeo. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 04 set. 1975a; PONTUAL, Roberto. Vídeo-evidente. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 05 nov. 1975b; e PONTUAL, Roberto. Vídeo-arte, um novo canal. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 28 jan. 1976a.

¹⁰ Cf. MORAIS, Frederico. Vídeo-arte norte-americana no MAM. *O Globo*, Rio de Janeiro, 25 jan. 1976a. e MORAIS, Frederico. A vídeo-arte no Brasil. *O Globo*, Rio de Janeiro, 29 jan. 1976b. MORAIS, Frederico. Vídeo-arte: Revolução cultural ou um título a mais no currículo dos artistas. *O Globo*, Rio de Janeiro, 29 jan. 1976c. e MORAIS, Frederico. Vídeo-arte: tempo e contratempo. *O Globo*, Rio de Janeiro, 10 fev. 1976d.

¹¹ Cf. COSTA, Cacilda T. da. Vídeo no MAC. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 11 set. 1977a; COSTA, Cacilda T. da. As vídeo-reportagens de duas amazonas. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 16 out. 1977b. e COSTA, Cacilda T da. Vídeo fora dos museus. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 01 jan. 1978.

¹² Cf. BARBOSA, Fernando. *Televisão em vídeo*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1985.

¹³ Cf. MACHADO, Arlindo (Org.). *Made in Brasil: Três décadas de vídeo no Brasil*. São Paulo: Ed. Iluminuras, 2007; MACHADO, Arlindo. *Arte e mídia*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2007; MACHADO, Arlindo. *A arte do vídeo*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1990; MACHADO, Arlindo. As linhas de força do vídeo brasileiro. In: MACHADO, Arlindo (org.). *Made In Brasil: Três décadas do vídeo brasileiro*. São Paulo: Iluminuras: Itaú Cultural, 2007; MACHADO, Arlindo. *Os anos de chumbo: mídia, poética e ideologia no período de resistência ao autoritarismo militar (1968 – 1985)*. Porto Alegre: Sulina, 2006; MACHADO, Arlindo. Pioneiros do vídeo e do cinema experimental na América Latina. *Significação. Revista de cultura audiovisual*, n. 33, 2010, USP, Brasil. pp. 21-40; MACHADO, Arlindo. *Pré-cinemas & pós-cinemas*. São Paulo: Papirus, 1997; MACHADO, Arlindo. Notas sobre uma televisão secreta. In: LIMA, Fernando B. et al. *Televisão & Vídeo*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, pp. 53-75, 1985; e MACHADO, Arlindo. Adote um Satélite. Texto Catálogo. *VII Festival Fotoptica Videobrasil*, 1989.

Ainda segundo o autor, os meios de comunicação de massa e as artes são áreas que caminham lado a lado, mas que, no entanto, não receberam historicamente a atenção devida nos estudos concernidos no âmbito da teoria, da crítica e da história da arte. Registros apontam que os artistas fizeram e fazem uso dos mais diversos suportes e linguagens, que encontram em seu tempo e à sua disposição, para construir e resignificar o gesto expressivo e estético, logo, é mais do que compreensível e esperado que os meios de comunicação de larga abrangência, que hoje não se restringem teoricamente aos simples instrumentais tecnológicos de emissão e transmissão de mensagens, se voltem à busca, nos mais diversos campos – inclusive o artístico –, de outras e inovadoras formas de significação para seus conteúdos.

Walter Benjamin, em seu texto *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*¹⁴, aponta para as transformações ocorridas na produção da obra de arte e, conseqüentemente, na fruição da obra e dos novos significados a partir da possibilidade de sua reprodutibilidade técnica. A argumentação de Benjamin se mostra convergente com a atualidade e vem sendo discutida de forma ampla e considerável nos meandros artísticos e comunicacionais. A obra perde sua aura e ganha espaço nos meios de grande abrangência.

Para além das obras disponíveis no acervo do MAC USP, que contemplam parte da produção da TVDO e da individual de Tadeu Jungle, e a fim de constituir um corpo de análise que abarcasse também a produção da Olhar Eletrônico, partimos para a pesquisa em outros dois acervos: no Museu da Imagem e do Som (MIS) e na Associação Cultural Videobrasil. A partir de um mapeamento dessas experiências, e sob uma perspectiva crítica, nossa intenção foi a de identificar, em meio aos discursos estéticos e visuais, a exploração das novas potencialidades tecnológicas e a construção de narrativas radicais dos anos 80; bem como identificar as possíveis relações com a peculiar movimentação pela qual o Brasil passava com o início da abertura política, após duas décadas de ditadura militar; e os fatores que levaram essa geração de artistas a desejar a inserção de conteúdos criativos e experimentais na televisão considerada, à época (e ainda hoje), por

¹⁴ BENJAMIN, Walter. *Magia e Técnica, arte e política*. Ensaios sobre a literatura e história da cultura. Volume 1. Editora Brasiliense: São Paulo, 1994.

muitos críticos e teóricos um meio não erudito, incapaz de promover, criar e veicular mensagens artístico-estéticas de qualidade.

Vale ressaltar, contudo, que, durante o processo de pesquisa, e a partir de duas entrevistas¹⁵ realizadas com o artista Tadeu Jungle, tivemos a possibilidade de entrar em contato com a sua produção mais recente, principalmente a do início dos anos 2000 até os dias atuais, e isso acabou por nos revelar uma nova hipótese discursiva: de que um artista sintonizado com o seu tempo¹⁶ dificilmente deixará de se posicionar frente aos fluxos, inundações e potencialidades do meios e das novas tecnologias a fim de construir novas narrativas audiovisuais. Desse modo, buscamos através da abordagem dos trabalhos individuais do artista, desde aqueles presentes no acervo do MAC até os mais recentes em Realidade Virtual 360°, vislumbrar o que seria um dentre os possíveis desdobramentos e encaminhamentos que o audiovisual sofreu depois da geração dos 80 (seria o *lado de cá* da dobradiça supracitada).

Nos cabe aqui, portanto, reiterar que o escopo desta pesquisa é a investigação crítica da produção e da evolução das práticas audiovisuais dentro de um recorte específico da história do audiovisual brasileiro tomando como ponto de partida algumas realizações, em vídeo e projetos televisivos, das produtoras TVDO e Olhar Eletrônico – compreendidos pela crítica como *independentes* e circunscritos no período do movimento de contracultura da cidade de São Paulo (entre final dos anos 70 e ao longo dos 80) – e, posteriormente, um conjunto de obras individuais de Tadeu Jungle, idealizador e membro da TVDO, realizadas entre 1990 e 2010.

Essa investigação não perde de vista o fato de que as duas produtoras de vídeos independentes abordadas estão inseridas no campo dos “alternativos” e “experimentais” dos anos 80 e dialogaram sensivelmente com as obras e produções das vanguardas artísticas das décadas anteriores. Referenciados e auto reconhecidos como contemporizadores do espírito antropofágico em seu tempo, esses *videomakers* foram fortemente influenciados por Oswald de Andrade, pelo Cinema Novo e as inserções de Glauber Rocha na televisão, pelo teatro de José

¹⁵ A primeira entrevista aconteceu em 17 abr. 2017, na Casa-ateliê do artista, São Paulo; e a segunda em 02 ago. 2018 no MAM, São Paulo.

¹⁶ MACHADO, Arlindo. *Arte e Mídia*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2007.

Celso Martinez Corrêa e o Oficina, pelas inovações radicais do Tropicalismo e pela Poesia Concreta.

Importante ressaltar que ao utilizarmos o conceito de antropofagia enquanto argumento analítico para a produção audiovisual das duas produtoras a serem aqui abordadas, TVDO e Olhar Eletrônico, e conseqüentemente para as obras mais contemporâneas de Tadeu Jungle, não estaremos nos apoiando na ideia de uma tendência estética ou estilo restrito a um determinado movimento artístico abalizado por um tempo histórico específico, mas a uma universalidade crítica e criativa que se sustenta a partir de três princípios norteadores: a alteridade, o conflito e a anti-hierarquização narrativa.

Partimos da hipótese de que as produções audiovisuais a serem enunciadas por meio de análise neste estudo são, por natureza, baseadas em uma intenção disruptiva, ou seja, são obras de ruptura, fratura e de interrupção da lógica tanto do ponto de vista da técnica quanto da linguagem e das temáticas do audiovisual em voga em seus períodos de concepção. Tais produções se propõem a estabelecer uma interação e um diálogo direto com o espectador (ainda que por meio do despertar de sensações de inquietude, estranhamento ou mesmo pelo despertar de profunda empatia com o tema abordado através de uma experiência imersiva) e, nesse sentido, tratam-se, em nosso entender, de obras que podem ser lidas a partir da ideiação de uma *estética da provocação*.

O caminho que percorremos ao longo da pesquisa se apresentará na forma de três capítulos, sendo eles:

A metrópole é palco: neste primeiro capítulo buscamos reconstruir o cenário de efervescência cultural durante o conturbado processo de abertura política após duas décadas de forte repressão, censura e perseguições, quando São Paulo converteu-se, nos anos 80, mais uma vez em palco e cenário para uma gama diversa de manifestações artísticas inovadoras. Foi a década na qual a cidade abarcou e fomentou movimentos de contracultura de naturezas distintas, configurando uma cena de latente agitação nos mais diversos segmentos artísticos, dentre eles a música, a poesia, o teatro e as artes performáticas, as intervenções urbanas e as artes visuais. Para tanto, para que pudéssemos abarcar essa cena instigante e férvida promovida pela geração dos anos 80 na capital paulista, sobretudo os independentes, precisamos traçar primeiro um panorama do contexto político e histórico da ditadura civil-militar que teve início em primeiro de abril de 64

após o presidente João Goulart ser deposto, perdurando até o ano de 1985. Neste capítulo, buscamos ainda criar uma trajetória do espírito criativo compartilhado pelos jovens paulistanos nos espaços de confluências entre as práticas e as produções das diferentes linguagens, nas quais se encaixam as realizações da TVDO e da Olhar Eletrônico.

No segundo capítulo, *Tudo pode ser um programa de TV na televisão do 3º Milênio*, pretendemos apresentar uma contextualização histórica do surgimento e desenvolvimento da videoarte no Brasil destacando o papel que algumas instituições tiveram no processo de conformação da linguagem como um modo de produzir e fruir artísticos. Esta gênese do suporte poético foi fundamental para que a segunda geração de videoartistas, então representadas pelas produtoras TVDO e Olhar Eletrônico, surgisse com propostas transformadoras e críticas não apenas ao sistema de produção audiovisual no campo artístico, circunscrita aos circuitos museológicos e de exposições, como também ao sistema de televisão como produtor e difusor hegemônico de conteúdos de tal natureza. Acerca das obras abordadas buscamos analisá-las não por gênero (documentário, programa de TV, videoarte etc.), mas por temáticas de certa forma subjetivas. É importante que se destaque o fato de que se tratam de produções absolutamente disruptivas, ou seja, cada uma poderia ser analisada/abordada por vieses distintos, desde a questão das temáticas chegando às técnicas utilizadas, como a linguagem visual durante o processo de edição e montagem, ou por gênero, tais como telejornal, entrevista, programa de auditório. Então encontramos denominadores poéticos ou ideológicos comuns que nos pareceram profícuos no processo de análise crítica, a partir do conceito pressuposto de uma *estética de provocação*, e realizamos uma aproximação entre algumas obras para abordá-las a partir dela.

No terceiro e último capítulo, *Um artista sintonizado com o seu tempo: Tadeu Jungle*, buscamos abordar de forma crítica algumas produções audiovisuais de Tadeu Jungle, reconhecido como um multiartista, mas autodenominado “um contador de histórias”. De espírito curioso, agregador e inquieto, sempre com as antenas voltadas para as novidades tecnológicas de sua época e as questões sociais, Tadeu que, junto a TVDO, se propôs a explorar novos meios, novas tecnologias e novos formatos audiovisuais afim de intervir na lógica hegemônica dos meios de comunicação, se coloca ao longo de toda sua carreira como um artista e também como um pensador e agente transformador de seu tempo. O conjunto de

seu trabalho, exposto nesta tese a partir de obras realizadas em diferentes suportes, métodos, linguagens e técnicas, não apenas revelam a consciência do artista para com o papel da arte enquanto instrumento crítico responsável pela ampla e contínua difusão de conteúdos e temáticas sociais, políticas e até mesmo ambientais, mas que também se vale dos avanços forjados de novos e pulsantes sistemas de linguagens e meios para conferir à sua produção o ritmo da vida contemporânea. A trajetória do artista é representada por obras criadas entre os anos 90 e os dias atuais (cabe aqui destacar que buscamos privilegiar a maioria das obras que foram doadas pelo artista ao acervo do MAC USP em 2014). A filosofia antropofágica como norteadora de todos o seu processo criativo conduziu Tadeu Jungle, ao longo dos anos, a ir sempre de encontro com as mais desafiadoras possibilidades de construções narrativas, consequentemente, esbarrando e se apropriando dos meios e aparatos tecnológicos mais avançados para alcançar seus objetivos.

.....

A TVDO (a leitura pode ser feita como TV Tudo), criada em 1980 pelos alunos de Cinema e Televisão da Escola de Comunicação e Artes da USP Tadeu Jungle, Walter Silveira, Ney Marcondes, Paulo Priolli e Pedro Vieira, teve papel fundamental na consolidação da produção brasileira de vídeos experimentais e independentes. Ainda como estudantes produziram o *Programa do Ratão*, realizado como trabalho de conclusão de uma disciplina na ECA/USP. Na ocasião, recebem o apadrinhamento de Antônio Abujamra. O Programa *Bvcetas Radicays* chama a atenção de Nelson Motta, que os convida para co-dirigir o programa *Mocidade Independente* na TV Cultura em 1982, mesmo ano em que se associam a Eduardo Abramovay e criam a produtora Videoverso. A partir de 1983, recebem o prêmio de Melhor Vídeo em três edições consecutivas do Festival Videobrasil. Em 1986, fundam uma escola livre de cinema e vídeo, a The Academia Brasileira de Vídeo. Em 1987, passam a integrar a produtora Fonte Brasil – Vídeo, presidida por Walter Zanini. O coletivo dissolveu-se no final dos anos 80.¹⁷

¹⁷ Cf. <http://site.videobrasil.org.br/pt/acervo/artistas/artista/89720>.

A Olhar Eletrônico teve como primeira configuração, no momento de sua criação em 1981, os recém-formados pela Faculdade de Arquitetura da USP Fernando Meirelles, Marcelo Machado, Paulo Morelli e Beto Salatini, aos quais se juntaram, tempos depois, Dario Vizeu, Marcelo Tas, Renato Barbieri e Toniko Melo. A produtora teve sua sede em uma casa na praça Benedito Calixto no bairro de Pinheiros em São Paulo. O grupo dissolve-se de forma gradual no final da década de 1980 quando seus integrantes começam a trabalhar individualmente. Em 1991, Fernando Meirelles e Paulo Morelli fundaram a produtora *O2 Filmes*, que teve como foco inicial a realização de filmes publicitários, mas que se volta, há mais de uma década, também para produções cinematográficas e televisivas.¹⁸

Tadeu da Fonseca Junges, conhecido como Tadeu Jungle, nasceu em São Paulo, capital, em 25 de março de 1956. Poeta e artista multimídia de trajetória singular, Tadeu iniciou sua obra no final dos anos 70 com grafite-poesia, arte postal e poemas visuais. Formou-se no curso de Comunicação Social com ênfase em Cinema e Televisão pela Escola de Comunicações e Arte da Universidade de São Paulo, lugar onde conheceu os companheiros Walter Silveira, Ney Marcondes, Paulo Priolli e Pedro Vieira, com quem viria a criar a produtora TVDO em 1980. Em quatro décadas de atuação, Tadeu vem sempre buscando incorporar em suas realizações múltiplos meios e diferentes linguagens, mas sempre tendo como aporte a poesia e a busca por novas formas narrativas capazes de expressar problemáticas e despertar em seus espectadores empatia com questões características de seu tempo. Sua produção engloba poesia visual, fotografia, publicidade, performances, videoarte, videoinstalações, produções para televisão, roteiros, direção e produção de cinema. Atualmente realiza, junto com seus sócios da produtora JungleBee, pesquisas e obras em Realidade Virtual, Aumentada e Estendida.

¹⁸ Cf. <http://site.videobrasil.org.br/acervo/artistas/artista/67172>.

Capítulo I - A metrópole é palco

É sempre lindo andar na cidade de São Paulo
O clima engana, a vida é grana em São Paulo
A japonesa loura, a nordestina moura de São Paulo
Gatinhas punks, um jeito yankee de São Paulo
Na grande cidade me realizar, morando no BNH
Na periferia, a fábrica escurece o dia.
Não vá se incomodar, com a fauna urbana de São Paulo
Pardais, baratas, ratos na rota de São Paulo
E pra você criança, muita diversão (e poluição) em São Paulo
Tomar um banho no Tietê, ou ver TV
Pra quebrar a rotina, num fim de semana em São Paulo
Lavar um carro, comendo um churro, é bom pra burro.
Um ponto de partida pra subir na vida em São Paulo
Terraço Itália, Jaraguá ou Viaduto do Chá...
São Paulo, São Paulo, Grupo Premê, 1983

A cidade de São Paulo já foi celebrada em muitas canções, a que se encontra como epígrafe deste primeiro capítulo foi composta pelo grupo paulistano Premeditando o Breque (o Premê), um dos principais expoentes da Vanguarda Paulista, e foi lançada no LP *Quase Lindo*, gravado em 1983 pelo selo independente Lira Paulistana. A melodia foi construída a partir de variações da música “New York, New York”, o clássico jazz eternizado na voz de Frank Sinatra nos anos 1970. A letra de “São Paulo, São Paulo” é um retrato crítico da metrópole dos anos 1980: o mito da cidade do trabalho e da prosperidade, do lazer como forma de alheamento, da pluralidade de origens e estilos, da periferia proletária e dos tão conhecidos pontos que são turísticos, mas são também espaços de convivência e trânsito onde a vida acontece.

Segundo projeções da Organização das Nações Unidas¹⁹ (ONU), a população de São Paulo deve chegar a 22 milhões até 2050, e hoje a metrópole já ocupa a 7ª posição entre as mais populosas cidades do mundo. Aparentemente, estes dados podem não ter nenhuma relação com o universo das produções artísticas, mas, ao se contar a história da arte a partir da história dos lugares (as cidades) que as concernem, é possível refletir sobre suas interdependências, sobre

¹⁹ ONU NEWS. *População de São Paulo deve chegar a 22 milhões até 2050*. Disponível em: <https://news.un.org/pt/story/2018/05/1623352>. Acesso em: 26 ago. 2018.

as influências e experiências partilhadas e sobre as acentuadas transformações que uma esfera pode exercer sobre a outra.

No caso da capital paulista o que se percebe mais incisivamente é a velocidade instalada pela modernidade numa rapidez mais que vertiginosa – a característica atribuída aos tempos modernos, tais como vistos no século XIX. Velocidade que corresponde ao seu crescimento demográfico, à sua escala, e que impõe uma temporalidade outra aos seres que nela habitam. Para além das condições impostas pela cidade às quais seus habitantes se adaptam, São Paulo os condiciona a viver na crise, de modo que encontrem um tênue equilíbrio entre o sublime e o estarrecedor, transformando, enfim, necessidades em virtudes. Neste sentido, a crise econômica, a inflação e o aumento das desigualdades sociais, toraram-se para a geração de artistas paulistanos dos anos 80, facetas dos seus processos criativos. Os espaços de cultura e trocas, subtraídos pelo regime militar nos anos anteriores, voltaram a ser reivindicados, tomados e ocupados.

Durante o conturbado processo de abertura política pós-golpe civil-militar de 1964, depois de mais de uma década de forte repressão, censura e perseguições, São Paulo converteu-se mais uma vez em palco e cenário para uma gama diversa de manifestações artísticas inovadoras. Foi a década na qual a cidade abarcou e fomentou movimentos de contracultura de naturezas diversas, configurando uma cena de latente efervescência cultural. É também no tecido urbano que se desenvolvem modos de vida, que se definem por uma trama em que se entrelaçam questões sociais, culturais, políticas e econômicas. Na sociedade urbana, assentam-se sistemas de objetos e sistemas de valores. Nos objetos incluem-se desde os elementos de infraestrutura básica (saneamento, luz, eletricidade), de comércio, passando pelos meios de transporte e de comunicação. No sistema de valores, estão os lazeres, os costumes, as modas e as manifestações artísticas.

Desse modo, não pretendemos nesta tese realizar prognósticos nem sobre a arte, nem sobre a cultura, nem sobre a cidade, mas apresentar um conjunto de artistas que se mostraram sensíveis às mudanças que a sociedade viveu durante o processo de abertura política, a sociedade que ofereceu os substratos simbólicos para suas criações e manifestações artísticas, de uma arte que conquistou os espaços urbanos alternativos, para além dos lugares tradicionais e de comercialização das mesmas.

No entanto, para que possamos falar dessa cena instigante e fervida promovida pela geração dos anos 1980 na capital, sobretudo os independentes, precisamos traçar um panorama do contexto político e histórico da ditadura civil-militar que teve início em primeiro de abril de 1964, após o presidente João Goulart ser deposto. Durante a ditadura, São Paulo refletiu, como um espelho, a violência do regime, com as torturas, a censura e os desfiles militares. Também a paisagem urbana sofreu inúmeras transformações com grandes obras de engenharia e infraestrutura, que priorizaram as rodovias para automóveis²⁰ e alteraram a trama dos convívios e fruição dos espaços públicos.

1.1 Panorama político do regime militar

O golpe civil-militar de 1964 deu início a um longo período de autoritarismo e de violências no país, interrompendo o desenvolvimento de uma agenda reformista que vinha sendo conduzida pelo governo João Goulart (1961-1964). As chamadas Reformas de Base visavam alterar estruturas econômicas, sociais e políticas do país permitindo um desenvolvimento econômico autônomo e o estabelecimento de uma certa justiça social. Entre as principais reformas propostas se destacavam as do setor bancário, fiscal, urbano, tributário, administrativo, agrário e universitário, além da extensão do voto aos analfabetos e oficiais não-graduados das Forças Armadas.

Mas a importância das reformas propostas também abarcava a vida cultural brasileira ao adensar uma série de iniciativas culturais, artísticas e intelectuais que vinham dos anos 1950 e “apontavam para a necessidade de reinventar o país, construí-lo sob o signo do nacionalismo inspirado na cultura popular e do modernismo”²¹. E, nesse contexto, também o cinema, a música, a literatura, o teatro e as artes plásticas vivenciaram um período fértil de experimentações de novas linguagens artísticas que pudessem agir como promotoras de uma nova

²⁰ Foram construídas entre 1969 e 1973 as seguintes vias: a Avenida 23 de Maio e Radial Leste, a Ligação Leste-Oeste (Minhocão, Praça Roosevelt e Viaduto Jaceguai), as alças e viadutos sobre o Parque D. Pedro II, as Marginais dos rios Tietê e Pinheiros, as obras do metrô Sé, com a revitalização da praça, e o parcialmente implantado projeto *Nova Paulista*. Cf: BRESSER-PEREIRA, Luiz C. *Desenvolvimento e Crise no Brasil: história, economia e política de Getúlio Vargas a Lula*. São Paulo: editora 34, 2003; e NEVES, Deborah R. L. O Minhocão como expressão autoritária em São Paulo. *Clepsidra. Revista Interdisciplinária de Estudos sobre Memória*. Buenos Aires, v.5, n.9, mar. 2018, p.52-67.

²¹ NAPOLITANO, Marcos. *1964: História do regime militar brasileiro*. SP: Contexto, 2014, p.18.

consciência popular. Marcados pela inovação e pelo desejo de mudanças, esses movimentos foram, na avaliação do historiador Marcos Napolitano, “tributários do clima de utopia e debate propiciado pela agenda reformista do governo Jango não como meros reflexos da política na cultura, mas como tentativa de tradução estética e cultural das equações políticas”²². Assim, o fim da década de 1950 e a década de 1960 figuram na história do Brasil como a época dos grandes festivais de música popular brasileira, do Cinema Novo, dos teatros Oficina e Arena, da Jovem Guarda, do Tropicalismo e do Centro Popular de Cultura da União Nacional dos Estudantes (CPC/UNE).

Na década de 50 a cultura, entendida como elemento de “transformação socioeconômica”, já figurava, por exemplo, nas elaborações do Instituto Superior de Estudos Brasileiros (ISEB), órgão criado em 1955 vinculado ao Ministério de Educação e Cultura do governo de Juscelino Kubitschek e grande fomentador do debate entorno do nacional-desenvolvimentismo²³. Segundo a cineasta e socióloga Raquel Gerber, O ISEB foi:

[...] uma frente ampla da *intelligentsia* brasileira na década de 50, envolvendo então uma série de intelectuais independentes das mais variadas linhas e dos mais variados interesses e também envolvendo intelectuais ligados a partidos de esquerda que passaram a desenvolver, nessa década, uma política cultural desenvolvimentista.²⁴

Além das instituições, iniciativas coletivas e movimentos citados, fortemente vinculados aos debates acerca da questão identitária e cultural no contexto do nacionalismo de esquerda, também figurava em cena o Partido Comunista Brasileiro (PCB), que se projetava ideologicamente dentro dos debates e que exercia um marcante potencial de decisão no contexto. “As transformações perseguidas com o ideal de uma nova política, com inovações e limites [...] implicou em que o PCB passasse a ter responsabilidades e papel destacado e marcante nos principais episódios e acontecimento do período em questão”²⁵, e assim muitos intelectuais, artistas e profissionais vinculados ao CPC/UNE e ao ISEB mantinham estreitas relações com o PCB.

²² Ibid., p.20

²³ ORTIZ, Renato. *Cultura brasileira e identidade nacional*. SP: Brasiliense, 1994, p.46.

²⁴ GERBER, Raquel. Glauber Rocha e a experiência inacabada do Cinema Novo. In: GERBER Raquel; et al. *Glauber Rocha*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1977. p.17.

²⁵ SEGATTO, J. A. *Reforma e Revolução: as vicissitudes políticas do PCB (1954-1964)*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1995. p.121.

Todavia, o golpe civil-militar de 1964 pôs fim quase que de imediato à maioria das instituições diretamente comprometidas com o processo de politização da sociedade: o ISEB foi imediatamente fechado a partir de um decreto do governo e a UNE teve sua sede no bairro de Botafogo (RJ) incendiada em 1º de abril de 1964 e colocada na clandestinidade a partir da Lei Suplicy de Lacerda, aprovada no final deste mesmo ano²⁶. No início do novo regime, vários integrantes dos CPC's foram incluídos como réus em Inquéritos Policiais Militares por serem considerados subversivos, ou seja, contrários à ordem vigente. Vale lembrar que as décadas de 1950 e 1960 são fortemente influenciadas pela lógica da Guerra Fria, que dividia o mundo entre capitalistas e socialistas, entre a direita e a esquerda e que embasou a transformação dos divergentes políticos em “inimigos da pátria”. Essa influência ideológica marcou profundamente o processo de consolidação da ditadura no país, alinhando-a, definitivamente, à Doutrina de Segurança Nacional (DSN).

A DSN foi elaborada no início da Guerra Fria baseada na Doutrina Truman de 1947, que combatia o crescimento da URSS e a expansão do comunismo. Oposto a uma concepção de nação orgânica, o “subversivo” era um “inimigo interno”, disseminado em meio à população e que atuava em uma guerra revolucionária articulada internacionalmente pelo comunismo. A certeza da existência desta guerra interna tornava a violência o instrumento do Estado para garantir a segurança nacional. Assim, a definição do termo “subversão” pelos militares abrangia todo tipo de enfrentamento social e estava associada a qualquer comportamento contestatório, questionamento à autoridade e expressão não conformista na arte, cultura ou política²⁷. Mas é importante destacar que é nesse contexto também que lutas sociais, independências políticas e revoluções se multiplicavam vitoriosas pelo mundo, a exemplo da Revolução Cubana (1959); e tal contexto fortalecia o sentimento, entre as esquerdas brasileiras, de que as transformações estruturais no país eram possíveis e tangíveis. Para estes, o comunismo poderia ser a “revolução libertadora e humanitária que abriria acesso ao progresso econômico e social” e para os conservadores, continuava sendo a

²⁶ Respectivamente: Decreto nº 53.884, de 13 de abril de 1964. Extingue o Instituto Superior de Estudos Brasileiros e Lei nº 4.464, de 9 de novembro de 1964. Dispõe sobre os Órgãos de Representação dos estudantes. Disponíveis no Portal da Legislação da Presidência da República. <http://www4.planalto.gov.br/legislacao/>.

²⁷ PADRÓS, Enrique Serra. Usos da memória e do esquecimento na História. Revista *Literatura e Autoritarismo: o esquecimento da violência*. Santa Maria/RS, n.4, p.1-13, 2001.

representação da destruição moral da sociedade, instaurando o caos social e político²⁸.

Uma das grandes preocupações dos conservadores era a possibilidade de, a partir da aliança com o presidente e o apoio às suas propostas reformistas, os comunistas abrissem seu caminho ao poder político. Passava a ser necessária então uma “ação preventiva” para frear a radicalização política esquerdista e pôr fim às políticas reformistas ensaiadas por Goulart. “A questão imediata era depor Goulart e, depois, fazer uma “limpeza” política”²⁹. Assim, o golpe de 1964 foi fruto de uma intensa e antagônica disputa entre setores conservadores frente ao crescimento da atuação e respaldo político da esquerda, que também vinha caminhando rumo a um processo de grande mobilização dos movimentos sociais, fomentando a formulação de seus próprios projetos de nação.

Já nos primeiros anos de regime podemos destacar dois importantes objetivos para os militares: expurgar do aparato estatal a elite política e intelectual defensora das propostas reformistas de Jango; e cortar os laços organizativos entre essa elite e os movimentos de base popular e social³⁰. Tendo como apogeu a edição do AI-5 em 13 de dezembro de 1968, essas diretrizes definitivamente converteram os adversários do regime nos ditos “terroristas” e “subversivos” em um contexto marcado pelo crescimento da “radicalização estudantil e operária, alimentada pelo oposicionismo crescente da classe média e pela pregação esquerdista de artistas e intelectuais”³¹. Para essas pessoas a repressão, alimentada pelos serviços de informação, atuava através de mecanismos de censura, perseguição política, prisão ou sequestro, tortura, assassinato, desaparecimento e/ou o exílio, resultando em milhares de prisões políticas não registradas, 4.862 cassações de mandatos políticos, 1.313 militares expulsos das Forças Armadas, 130 banimentos, e uma cifra incalculável de exilados, refugiados políticos e vítimas de perseguições, seja no meio urbano ou rural³². Neste cenário

²⁸ MOTTA, Rodrigo Patto Sá. *Em guarda contra o perigo vermelho: o anticomunismo no Brasil (1917-1964)*. São Paulo: Perspectiva: FAPESP, 2002.

²⁹ FERREIRA, Jorge; DELGADO, Lucília de Almeida Neves (org.). *O tempo da experiência democrática: da democratização de 1945 ao golpe civil-militar de 1964*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003. (O Brasil republicano; v.3).

³⁰ NAPOLITANO, Marcos. op. cit., p.70.

³¹ Ibid., p.93.

³² A partir do Relatório Final da Comissão Nacional da Verdade (CNV), a ditadura é oficialmente responsável pelo saldo de 434 mortos e desaparecidos políticos no Brasil e no exterior. Para os

é importante ainda destacar que na sequência do AI-5 foi criado em São Paulo, em julho de 1969, a Operação Bandeirante (Oban), um órgão repressivo clandestino instituído ainda em caráter experimental que em 1970 foi oficializado como DOI-Codi, criando uma estrutura nacional de repressão sob o comando do Exército³³.

No âmbito da cultura, de acordo com o teórico Roberto Schwarz em seu conhecido ensaio *Cultura e Política, 1964-1969*, os primeiros anos do regime, entre 1964 e 1968, caracterizaram-se com os governos militares voltados para questões mais específicas em prol do combate e penalização à propaganda socialista, buscando desarticular o engajamento de artistas com as bases populares (próprias, por exemplo, das propostas do CPC's). Mas, ainda assim, a circulação e divulgação de uma produção cultural tida como de esquerda ainda acontecia de forma menos controlada. Em diálogo com essa perspectiva, Napolitano aponta para o fato de que nesses quatro primeiros anos, a cultura crítica e de esquerda era tolerada pelo governo militar na medida em que o artista engajado “ficasse dentro do círculo de giz do mercado e dos circuitos culturais da classe média”³⁴, principal base social do regime e grande movimentadora do mercado de cultura (televisivo e fonográfico) na segunda metade dos anos 1960 – que ganhou impulso, principalmente, com o “milagre econômico” a partir de 1969. Com a promulgação do AI-5, uma dura ação frente à expansão da luta armada, a repressão e a censura tornavam-se cada vez mais acirradas e o cenário cultural brasileiro sofreu sensíveis transformações. “Na leitura dos militares, a livre expansão da arte de esquerda naquele contexto incentivaria a passagem da “guerra psicológica” para a “guerra revolucionária” [luta armada], limite da tolerância conforme os manuais da Doutrina de Segurança Nacional”³⁵. Concomitantemente a estas transformações, no entanto, fez-se notar, também, o surgimento de novas possibilidades de representação e de narrativas

demais dados mencionados, cf. BRASIL. Secretaria de Direitos Humanos da Presidência da República. *Programa Nacional de Direitos Humanos (PNDH-3)*. Secretaria Especial dos Direitos Humanos da Presidência da República - Brasília: SEDH/PR, 2010.

³³ O sistema DOI-Codi contou com unidades em vários estados. Cada Destacamento de Operações de Informações do Centro de Operações de Defesa Interna (DOI-Codi) era responsável pelo planejamento e organização de ações de segurança e informação, incluindo capturas, averiguações e interrogatórios de suspeitos. JOFFILY, Mariana. Verbete DOI-CODI. In: ABREU, Alzira Alves de (org.). *Dicionário Histórico-Biográfico Brasileiro pós-1930*. RJ: CPDOC/FGV, 2009. Disponível em: <http://www.fgv.br/cpdoc/acervo/dicionarios/verbete-tematico/destacamento-de-operacoes-e-informacoes-centro-de-operacoes-e-defesa-interna-doi-codi>. Acesso em 15 set. 2018.

³⁴ NAPOLITANO, Marcos. op. cit., p.101.

³⁵ Ibid., p.106.

artísticas inflamadoras, por assim dizer, de um movimento de contracultura no Brasil seja no cinema, nas artes plásticas e na música popular, que buscaram aproximar a vanguarda da cultura de massa.

Já no plano econômico, os primeiros anos de governo militar foram marcados por programas de estabilização que visavam conter as altas taxas de inflação. O crescimento da economia, chamado "milagre econômico brasileiro" (1969-1973)³⁶, teve como base os resultados obtidos por esta política de controle inflacionário, arrocho salarial, e forte fomento do consumo de bens duráveis por parte da classe média.

[...] O estratégico era o desenvolvimento contínuo no longo prazo, entendido como dinamização da iniciativa privada e expansão industrial à base de expansão do consumo de bens duráveis. Esta opção acabou sendo a base material do ufanismo que tomaria conta do governo e de parte da sociedade, em 1970, e que se revelou importante no isolamento social da luta armada de esquerda. As derrotas impostas às guerrilhas e a retomada de altos índices de desenvolvimento econômico permitiram ao regime contornar a crise política que ameaçava sair do controle em 1968/1969. A censura, o sistema repressivo e a propaganda oficial, é claro, também ajudaram a criar um clima de calma e paz social [...]³⁷

Por volta de 1974, anunciando-se o fim do "milagre", o que se observou foi a acentuação de seus sérios desequilíbrios e desigualdades, com o retorno da alta inflação, o desemprego e a estagnação econômica que ressurgiram com mais intensidade, permanecendo como pano de fundo do processo de transição política. Não é à toa que o final dos anos 1970 também foram fortemente marcados pelo retorno do movimento operário e a rearticulação do movimento estudantil. A partir do ano de 1978, principalmente em São Bernardo do Campo, região metropolitana de São Paulo, os movimentos grevistas passaram a atingir milhares de trabalhadores que aderiam às paralizações na luta por liberdade e autonomia sindical e contra o arrocho salarial e o aumento do desemprego. E, já a partir de 1977, o movimento estudantil passou a se rearticular, reorganizando mobilizações e buscando reconstruir suas entidades – em 1979, por exemplo, os estudantes

³⁶ Neste período o Brasil alcançou altas taxas de crescimento que decorreram, em parte, da política econômica implementada sob a direção do Ministro da Fazenda Antônio Delfim Netto, mas também de uma conjuntura econômica internacional muito favorável. LAGO, Luís A. C. Verbete MILAGRE ECONÔMICO BRASILEIRO. In: ABREU, Alzira Alves de (org.). *Dicionário Histórico-Biográfico Brasileiro pós-1930*. RJ: CPDOC/FGV, 2009. Disponível em: <http://www.fgv.br/cpdoc/acervo/dicionarios/verbete-tematico/milagre-economico-brasileiro>. Acesso em 25 set. 2018.

³⁷ NAPOLITANO, Marcos. op. cit., p.160.

conseguiram reconstruir a UNE no Congresso de Salvador. Em São Paulo, por exemplo, no dia 30 de março de 1977, os estudantes da USP retomaram as ruas da cidade após quase uma década de ações restritas ao campus. Neste dia, cerca de 3 mil alunos partiram da Cidade Universitária para a Secretaria de Educação no Largo do Arouche, mas, impedidos pela polícia, caminharam em direção ao Largo de Pinheiros em uma manifestação em favor da universidade pública, das liberdades democráticas, do direito à organização política e pelo fim das violências.

Este cenário político rearticulado é compreendido como o momento de “abertura” da ditadura militar brasileira, que se iniciou no governo Geisel (1974-79) e continuou no governo Figueiredo (1979-85), tendo como base (ainda que em modos restritivos) a manutenção de um calendário eleitoral e, a partir de 1979, a efetuação da anistia política (com a volta dos exilados) e da reforma partidária (que reinstituiu o pluripartidarismo). No entanto, apesar de algumas conquistas da oposição, a distensão política “lenta, gradual e segura” ditou o ritmo da transformação do regime, que conseguiu manter sua direção conservadora, atribuindo à transição política no país um caráter pactuado³⁸. Um reflexo, ou um símbolo desta característica do processo de abertura é a própria Lei da Anistia de 1979, que aponta para essa “segurança” do governo em negociar os seus termos.

A lei aprovada no início do governo de João Figueiredo, estabeleceu a reciprocidade do perdão a ambas as esferas políticas do contexto, ou seja, aos militantes de esquerda e corporações oficiais (permitindo implicitamente a anistia aos torturadores). Para as Forças Armadas, a lei de 1979 abrange, a partir da concessão da anistia, todos os “crimes praticados pelos militares por motivação política, inclusive aqueles que afrontaram o ordenamento jurídico brasileiro com as diretrizes secretas que criaram o sistema de repressão”³⁹. A transição brasileira conseguiu configurar, por estes termos, um enorme grau de continuidade e segurança política dos militares, que conservaram posições estratégicas no

³⁸ O processo de transição pactuado é denominado quando o próprio governo no poder, diante de desgastes para a manutenção do regime autoritário (crise econômica e político-social) desencadeia seu processo de transição. Objetivam, assim, negociar com a oposição “resguardando algumas de suas prerrogativas e sua sobrevivência política”. ARTURI, Carlos S. O debate teórico sobre mudança de regime político: o caso brasileiro. In: *Dossiê Transição Política. Revista de Sociologia e Política*. Curitiba, n.17, nov. 2001, p.17.

³⁹ FICO, Carlos. A negociação parlamentar da Anistia de 1979 e o chamado “perdão aos torturadores”. *Revista Anistia Política e Justiça de Transição/Ministério da Justiça*. Brasília. n.4, jul/dez. 2010, p.333.

aparelho do Estado - como se viu em 1985 quando representantes do regime juntamente com seus opositores formaram o primeiro governo civil - e mantiveram força política para vetar certas iniciativas dos políticos civis em temas constitucionais e institucionais, lidos sob o genérico termo de “revanchismos”.

A censura e o controle durante o regime

A censura é uma das principais insígnias de uma ditadura. Governos não pautados em um sistema democrático têm por hábito cercear a liberdade de expressão e decidir sobre quais temas devem ser abordados pelos meios de comunicação de massa, pela imprensa, pelas artes, e, se possível, inclusive pelos cidadãos comuns em conversas privadas. Temáticas diversas são consideradas subversivas no instante em que sugerem qualquer tipo de ameaça à ordem estabelecida, isso quando não são considerados um verdadeiro atentado à moral e aos bons costumes, em um viés de moralização da política e da vida privada.

No Brasil, alguns estudos indicam que a história da Censura Oficial teve início já em 1934, ano em que o presidente Getúlio Vargas foi eleito pela Assembleia Nacional Constituinte. Através do decreto-lei 7582 de 25 de maio de 1945, foi criado o Serviço de Censura de Diversões Públicas (SCDP), subordinado ao Departamento Federal de Segurança Pública, uma contradição em si mesma uma vez que o país se encontrava em um novo período democrático (após o declínio do Estado Novo), com a eleição de Eurico Gaspar Dutra. O SCDP foi o principal órgão responsável pela censura após o golpe civil-militar de 1964. Nesse período, o Departamento de Segurança Pública era subordinado ao Departamento de Polícia Federal que respondia ao Ministério da Justiça, como, aliás, é até os dias atuais. Por intermédio da lei nº 5536, de 21 de novembro de 1968, foi criado o Conselho Superior de Censura (CSC), que respondia diretamente ao Ministério da Justiça. O SCDP se transformou, em 2 de junho de 1972, através do decreto de nº 70.665, na Divisão de Censura de Diversões Públicas (DCDP), órgão que se manteve em exercício até a promulgação da Constituição em 1988.

O pesquisador Carlos Fico⁴⁰ alude para o fato de que a censura de diversões públicas existia oficialmente no Brasil, desde 1946, e incluía a presença de um

⁴⁰ FICO. Carlos. A pluralidade das censuras e das propagandas da ditadura. In: FICO. Carlos, et al. 1964-2004, *40 anos do golpe: ditadura militar e resistência no Brasil*. RJ: 7 Letras, 2004.

agente censor durante ensaios gerais de peças de teatro e o monitoramento e controle do rádio, do cinema, da TV, das apresentações de circo e até mesmo dos lugares com apresentação de música ao vivo. Fico afirmando ainda que com AI-5 a censura tornou-se ainda mais rigorosa. Se antes do AI-5 a censura oficial se voltava principalmente para a defesa da moral e dos bons costumes, depois dele passou a se dedicar mais detidamente às questões relacionadas à política, ou seja, músicas de protesto, peças de teatro mais engajadas, exposições de arte, filmes e programas de televisão passaram a ser alvo de vigilância do Estado e, desse modo, não apenas as formas de se consumir arte e cultura mudaram como também as formas de produção e pensar artísticos.

1.2 Engajamento político nas artes plásticas

No âmbito das artes plásticas, cabe lembrar que muitos artistas do período tendiam à novos percursos diretamente relacionados às influências internacionais, inclinando-se, em alguns casos, e especialmente nos anos 1960, para as formas vibrantes da *Op-Art* e, em grande parte, absorvendo dos Estados Unidos e da Europa as figurações da *Pop-Art*. Percebeu-se também a reafirmação de outras tendências e, diante desse vasto universo de inclinações e possibilidades, passa a repercutir no Brasil também o *Happening*, *Body Art*, *Performance*, as ações e a Arte Conceitual de um modo geral.

Nesse período, apesar das influências externas, determinados artistas brasileiros assumiam uma tendência de vinculação entre sua produção com a realidade social e política do país, determinada, sobretudo, pela mudança de regime em 1964, quando foram perseguidos os movimentos de cultura popular que, de acordo com Walter Zanini, eram “[...] resultantes do fortalecimento da ideia de uma cultura engajada na política”⁴¹. Sobre o autoritarismo que extinguiu tais movimentos, Zanini os descreve da seguinte maneira:

O significado de ‘cultura popular’ fora largamente debatido e esta foi considerada, numa de suas interpretações, como uma atividade que deveria servir ao esclarecimento das classes desfavorecidas, conscientizando-as dos problemas sociais e políticos. Tais princípios aparecem na criação de agrupamentos como o Centro Popular de Cultura (CPC) no meio estudantil. Menos desenvolvidas que em outras áreas,

⁴¹ ZANINI, Walter. *História Geral da Arte no Brasil*. SP: Instituto Moreira Salles, 1983. p.730.

como o cinema e o teatro, mostraram-se, no contexto, as atividades nas artes plásticas.⁴²

O terror empregado pelos militares, que se intensificou com o estabelecimento do AI-5, deixou em evidência a pálida consciência da crise do projeto vanguardista no Brasil. Desse período são exemplares a produção artística da Nova Figuração de Rubens Gerchman, de uma mistura de *pop art* & de arte Povera aquilatadas por Flávio Império e por Sérgio Ferro, e logo em seguida, no início dos anos de 1970, as intervenções de Arthur Barrio e de Cildo Meireles. Tratava-se do fim da arte que fazia da apreensão perceptiva a base de reformulação da dimensão estética da realidade para a compreensão da arte como algo para além da ênfase pura e simplesmente no dado visual.

Ponderando retrospectivamente sobre o estado das artes na década de 1960, o artista Cláudio Tozzi depõe em 1977 sobre algumas mudanças propostas por sua geração segundo aportes políticos e estéticos:

Uma das características da arte brasileira dos anos sessenta é a preocupação com o coletivo. Na pintura refletia-se, principalmente, a temática social. Os fatos políticos eram narrados pela figura; a obra exigia do expectador não apenas uma atitude de contemplação, mas tinha o intuito de incitar seu pensamento, levá-lo à reflexão e ao debate [...]. Importante também é o seu conteúdo-significado e a linguagem utilizada: a apropriação da linguagem usada nos meios de comunicação de massa, desde os sinais de trânsito, letreiros, outdoors, história em quadrinhos, até os processos fotomecânicos de reprodução [...].⁴³

Para os artistas brasileiros das vanguardas dos anos 60 e 70, arte, cultura, política e ética eram, portanto, partes indissociáveis da questão da participação. Eles visavam a criação de um processo de comunicação cujo objetivo era gerar pontos de adesão com a realidade social e política daquele momento. Conforme pontua Celso Favaretto, naquele período eles precisavam corresponder às necessidades tais como “articular a produção cultural em termos de inconformismo e desmistificação; vincular a experimentação de linguagem às possibilidades de uma arte participante”.⁴⁴

Inevitável que as tensões do período se tenham refletido no pensamento artístico, notando-se que para muitos daqueles artistas já não fosse possível permanecer numa produção de cunho puramente estético, mas fazendo com que

⁴² Ibid.

⁴³ MAGALHÃES, Fábio. *Cláudio Tozzi: obra em construção*. RJ: Revan, 1989. p.17.

⁴⁴ FAVARETTO, Celso. *A Invenção de Hélio Oiticica*. São Paulo: EDUSP, 2015, p.152.

suas obras apresentassem um evidente engajamento político. De acordo com Otilia Arantes, “[...] pode-se dizer que de 65 a 69 - até a revanche do regime - boa parte dos artistas pretendiam, ao fazer arte, estar fazendo política”.⁴⁵ E tal posicionamento se vê refletido na afirmação do artista Rubens Gerchmann:

Para mim, de 64 a 67/8 foi a possibilidade de utopia absoluta, utopia política, ética, estética. [...] Produzi especificamente LUTE, gigantescas letras vermelhas para serem colocadas atravessadas, impedindo o trânsito na avenida Rio Branco. [...]. Ou caixas-marmitas, poemas para serem carregados individualmente durante as demonstrações políticas.⁴⁶

Importante ressaltar mais uma vez que a censura promovida pelas autoridades do período atuava principalmente sobre a produção teatral, cinematográfica, musical e televisa, mas não tardou para que deitasse seus braços sombrios também sobre as artes plásticas, conforme salientado por Frederico Morais em seu livro *Artes plásticas: a Crise da Hora Atual*:

Os primeiros arrufos com a censura ocorreram no IV Salão de Brasília, exatamente dois anos antes [do AI-5]. Mas a pronta reação do júri impediu que fossem retirados trabalhos de Cláudio Tozzi e José Aguiar considerados políticos. No 3º salão de Ouro Preto o júri sequer pode ver algumas gravuras inscritas, previamente retiradas. Contudo, o primeiro conflito realmente grave com a censura ocorreu na II Bienal da Bahia, inaugurada alguns dias antes do Ato Institucional [nº 5]. No discurso inaugural de abertura o então governador Luiz Vianna Filho afirmou que “toda arte jovem tem de ser revolucionária” e que “a liberdade caracteriza a arte”. No outro dia, entretanto, a Bienal foi fechada, presos seus organizadores, seguindo-se a retirada de vários trabalhos considerados eróticos e subversivos. Os incidentes provocaram tímidos protestos das entidades representativas dos artistas e críticos, no país, e manifestações enérgicas no exterior, incluindo da Associação Internacional de Críticos de Arte. Como consequência, a Bienal da Bahia encerrou precocemente sua carreira.⁴⁷

A tensão entre o Estado e a sociedade civil, provocada pelo decreto do AI-5, no entanto, não intimidou o trabalho de certos artistas, em muitos casos, levados à tomada de posições radicais escolhendo o exílio ou permanecendo no Brasil sob o terror da repressão. Tais artistas, apesar da ditadura de direita, permanecem participativos, marcando desta forma, através do experimentalismo, a arte de vanguarda brasileira, cujo interesse, aponta Maria de Fátima Morethy Couto, para:

[...] a sensibilidade ao fenômeno urbano, a força dos meios de comunicação de massa (cartazes, cinema, televisão, história em

⁴⁵ ARANTES, Otilia B. F. Depois das Vanguardas. In: *Arte em Revista*. São Paulo, ago.73, p. 5.

⁴⁶ GERCHMANN, Rubens IN: HOLLANDA, Heloisa B. de; GONÇALVES, Marcos A. *Cultura e Participação nos anos 60*. São Paulo: Brasiliense, 1982. (Col. Tudo é História - 41). p.89.

⁴⁷ MORAIS, Frederico. *Artes plásticas: a crise da hora atual*. RJ: Paz e Terra, 1975, p.101-102.

quadrinhos etc.), a temas ligados ao imaginário popular (futebol, desemprego, violência, anonimato e solidão) na grande cidade, condicionamentos urbanos e ao poder evocativo da imagem.⁴⁸

A principal tarefa da vanguarda durante o governo militar foi, portanto, colocar-se frente ao quadro autoritário instaurado pelo regime. Nas mostras “Opinião 65” e “Opinião 66”, realizadas no MAM do Rio de Janeiro, muitas das obras apresentadas eram claramente políticas, bem como nas mostras “Pare” (Galeria G-4, 1966), “Vanguarda Brasileira” (UFMG, maio de 66) e “IV Salão de Brasília” (1967). No entanto, a iniciativa dos artistas nos posicionamentos políticos em suas produções acabou indo de encontro à censura. O Ato Institucional nº 5, no plano cultural, oficializou a censura prévia, repercutindo negativamente sobre a produção artística. Como aludiu algumas vezes Glauber Rocha acerca da situação na qual encontrava-se a classe artística no período: “O AI-5 paralisou tudo”⁴⁹.

Em 1969, embora se generalizasse um espírito de autocensura, a situação de conflito com os órgãos censores fica ainda pior, levando ao mais grave incidente envolvendo as artes plásticas no país: a proibição, pelo governo, da exibição no MAM-RJ das obras escolhidas para representarem futuramente o Brasil na VI Bienal de Paris. Niomar Moniz Sodré, então na presidência do MAM, descreveu o ocorrido da seguinte forma:

A exposição já estava montada e os convites distribuídos para a abertura às 18h. Eu estava no *Correio da Manhã*, quando, às 15h, recebi telefonema de Madeleine Archer dizendo que militares haviam entrado no Museu e fechado a porta que dava acesso à mostra, sob a alegação de que era uma exposição subversiva. A diretoria funcionava no bloco-escola. Os militares voltaram em seguida, desmontaram a exposição, colocando as obras no depósito do Museu. Eu, Mário Pedrosa, Maurício Roberto e Madeleine Archer ficamos conversando até tarde da noite, no museu. Antes de ir embora, eu peguei o trabalho de Antonio Manuel e o levei direto para o *Correio da Manhã* e o escondi entre as almofadas de um sofá, receosa de que os militares invadissem também o jornal. Na Bienal de Paris, o espaço reservado ao Brasil ficou vazio, com o objetivo de mostrar que a exposição fora censurada.⁵⁰

Foram desastrosos os resultados dessas ações. Por um lado, Mário Pedrosa, no posto de presidente da Associação Brasileira de Críticos de Arte (ABCA), publicou uma nota carregada de indignação lembrando que a Constituição

⁴⁸ COUTO, Maria de Fátima Morethy. *Por uma vanguarda nacional. A crítica brasileira em busca de uma identidade artística (1940-1960)*. Campinas: Ed. Unicamp, 2004. p. 200.

⁴⁹ ROCHA, Glauber. *Revista Visão*, Rio de Janeiro, julho de 1971. p.52.

⁵⁰ Sodré Niomar *apud* Frederico Moraes. In: MORAIS, Frederico. *Cronologia das artes plásticas no Rio de Janeiro: da Missão Artística Francesa à Geração 90: 1816-1994*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1995. p.307-8.

vigente não previa qualquer espécie de censura: “A ABCA não se sente autorizada a colaborar com os poderes públicos naquilo que é sua função específica: assegurar o nível mais alto dos valores artísticos, [...] mantendo ao mesmo tempo o princípio da liberdade de criação”.⁵¹ De outro lado, fora do país, a repercussão tanto do fechamento da mostra no MAM-RJ quanto do documento da ABCA foi grande e negativa, dando início ao processo de boicote internacional à Bienal de São Paulo⁵², o que acarretaria num grave prejuízo à cultura artística brasileira.

Ao longo dos mais de vinte anos do período militar no Brasil, as artes visuais reagiram de diversas formas às diferentes conjunturas. Grande parte das obras produzidas durante o período expressavam, de algum modo, a reação dos artistas frente ao regime e à censura. Contudo, não se pode afirmar que a vanguarda brasileira não tenha sido afetada pelo regime militar. A ausência de liberdade para a produção artística e a desestruturação do sistema das artes plásticas no Brasil – com o exílio da crítica, a perseguição dos artistas, entre outros fatores – resultaram numa transformação profunda do significado da arte no país. O chamado “fim das vanguardas” foi um fenômeno que se refletiu no âmbito mundial ao longo da década de 1970, mas seu efeito foi particular no Brasil também por causa da situação política. Ressoava entre os artistas uma sensação de que toda transgressão e todo experimentalismo estético dos anos 1960 já haviam sido assimilados e abarcados pelo mercado e pelo chamado “gosto burguês”, termo que significava a acomodação do artista ao gosto “médio” de quem comprava obras. Paralelamente, com o surgimento de um novo mercado de artes, houve também impacto notável na produção de vanguarda: a “mostra de arte” passou a ser uma “feira de arte”, em que as mercadorias eram negociadas, e isso mudou todo o conceito das obras.

⁵¹ Mário Pedrosa. Nota “Contra a censura anônima da criação da obra de arte e do livre exercício da crítica de arte” *apud* Frederico Morais, in: MORAIS, Frederico. *Arte brasileira: cortes e recortes. Quinta Parte: 1965-1973*. Rio de Janeiro: Soraia Cals, 2010, sem numeração.

⁵² A Bienal foi inaugurada sem protestos, mas também sem obras. Na França, reunidos no Museu de Arte Moderna de Paris, 321 artistas e intelectuais estrangeiros assinavam o manifesto “Não à Bienal” baseados nas declarações de testemunhas e em documentos que provavam a existência de censura à atividade artística no Brasil.

Um Novo Cinema

O golpe de 1964 ocorreu em um momento em que o cinema brasileiro vivia uma fase de extrema criatividade e diversidade, tendo conquistado um vasto reconhecimento no exterior. Primeiramente, contudo, é importante entender que os diversos entraves sofridos pela cultura brasileira na década anterior haviam dificultado a produção de filmes e, por consequência, afetado a qualidade técnica nas obras realizadas. A primeira manifestação significativa no sentido de discussão e reflexão acerca de novos rumos para o cinema nacional aconteceu em 1952 com a organização do 1º Congresso Paulista de Cinema Brasileiro. No evento discutiu-se alternativas para uma possível reformulação das práticas cinematográficas em voga e também a possibilidade de um distanciamento do tão prestigiado formato ficcional do cinema norte-americano. Desde então, os interesses centrais se voltaram para a criação de um cinema com maior apelo popular e que fosse capaz de dialogar com os problemas e as questões diretamente relacionadas à realidade nacional e ao uso de uma linguagem incitada em traços da própria cultura brasileira.

Desse modo, o filme *Rio 40 Graus*, de Nelson Pereira dos Santos, exibido no ano de 1955, inaugurou o gênero e o movimento cinematográfico conhecido como Cinema Novo. O filme foi realizado através de uma construção narrativa fluida, interessada em revelar cenários e personagens que pudessem traçar um panorama da cidade do Rio de Janeiro, que era à época capital do Brasil. A obra sintetiza a busca por um cinema nacional-popular capaz de dialogar com os brasileiros por meio de temática ligada à realidade nacional.⁵³

Todavia, apesar da estreia de *Rio 40 Graus*, que sinalizava uma ruptura na história da cinematografia nacional, a quase que totalidade de produções da década de 1950 ainda se mantinha fiel a uma narrativa clássica, contando histórias lineares a partir de recursos de câmera convencionais. Somente no início da década de 1960 um novo grupo de jovens, que contava com Glauber Rocha, Ruy Guerra e outros cineastas engajados, iria dar continuidade a busca de um genuíno “cinema brasileiro”, pesquisando e experimentando formas de linguagem mais inovadoras.

⁵³ O filme chegou a ser proibido pela censura, sendo liberado apenas depois da posse de Juscelino Kubitschek. Cf. ALTMANN, Eliska. O Rio Capital Imaginado pela Crítica Cinematográfica: os casos de Rio Fantasia e Rio, 40 Graus. *Cad. CRH*, Salvador/BA, v.30, n.81, p.579-595, set./dez. 2017.

Entre 1960 e 1964 importantes filmes foram produzidos em nome do movimento: *Barravento* (de Glauber Rocha, 1960), sobre pescadores do nordeste; *Vidas Secas* (de Nelson Pereira dos Santos, 1963), um drama sobre a vida dos retirantes baseado no livro de Graciliano Ramos; *Os Fuzis* (de Ruy Guerra, 1964), que aborda um grupo de soldados que deve proteger um armazém ameaçado por flagelados da seca nordestina; e o aclamado *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (também de Glauber Rocha, 1964), que trata-se de uma parábola sobre o processo de conscientização de um camponês que passa pelo messianismo, pelo cangaço e termina sozinho, desamparado, mas livre, correndo em direção a seu destino.⁵⁴

Temas como o nordeste e as favelas do Rio de Janeiro tornaram-se os prediletos dessa geração de cineastas, cuja principal intenção era a de causar choque e estranhamento não apenas ao público médio brasileiro, mas influir também a visão dos estrangeiros sobre o país. O nome de batismo do movimento, Cinema Novo, aconteceu em 1962, durante o governo de João Goulart e sua proposta de Reformas de Base.

O Cinema Novo havia tomado para si o encargo de transportar para as telas as utopias e contradições da realidade do país, sobretudo na realidade social, por meio de uma linguagem inovadora e ousada. Entretanto, precisamente quando os jovens cineastas desfrutavam de sua fase mais produtiva, registrando o nome do Brasil na história do cinema mundial, eclodiu o golpe de Estado. A partir de então, o cinema, principalmente os diretores ligados ao Cinema Novo e ao Cinema Marginal, buscaram compreender e refletir sobre a modernização brasileira, a violência política que se instalou e o papel dos intelectuais e da classe média diante da nova realidade política. A expressão fílmica dos percursos históricos para se alcançar a revolução socialista cedeu lugar à representação questionadora da derrota. O Cinema Novo seguiu tratando de temáticas relacionadas ao país, mas, no entanto, mudou o foco de suas lentes. Após 1964 os camponeses, os explorados e os flagelados deram lugar aos intelectuais de esquerda frustrados por não conseguirem fazer a “Revolução Brasileira”.

⁵⁴ NAPOLITANO, Marcos. op. cit., p. 64.

O Desafio, filme de Paulo Cesar Sarraceni, 1965, foi a primeira obra-resposta ao golpe de Estado. Sua narrativa é construída acerca das crises afetivas e políticas de dois personagens emblemáticos da juventude de esquerda brasileira: Marcelo, um intelectual de esquerda sem rumo que é apaixonado por Ada, uma dona de casa burguesa igualmente entediada com a vida familiar e com o país no qual vivia.

Terra em Transe, de Glauber Rocha, 1967, narra as desventuras políticas e existenciais do personagem Paulo, um poeta e político de esquerda em crise por se dar conta, tardiamente, que ao longo de sua trajetória havia sempre se colocado a serviço de políticos traidores e oportunistas. As poderosas imagens alegóricas, os textos desencontrados, as idas e vindas no tempo cronológico sem preocupação em contar uma trama realista e linear compunham uma espécie de ópera barroca sobre o Brasil e seu abismo histórico. O último plano do filme é justamente o intelectual Paulo agonizando com uma metralhadora na mão, atirando a esmo. Imagem alegórica e premonitória dos anos de chumbo que estavam por vir.

A censura praticada no Brasil durante os anos de regime ditatorial não foi apenas uma repressão localizada, mas um dispositivo essencial para o encadeamento e a reafirmação do regime militar. Sua atuação no cinema nacional procurou adaptar a produção aos projetos políticos do regime e sua principal marca era proibir, sempre que possível, e, mediante a impossibilidade de proibição, cortar. Em caso de falha para as duas alternativas, partiam para o “congelamento”, ou seja, engavetavam o processo de requisição de censura sem, contudo, admitir o feito. Desse modo, o processo se mantinha em análise por tempo indeterminado, sem emissão de qualquer parecer. Logo, os produtores não dispunham de argumentos para sequer negociar com os órgãos censores. Tal procedimento podia se estender por meses ou até mesmo anos, período em que o regime se assegurava de que o filme não fosse exibido a nenhum público.

Conjuntamente ao sistema repressor em voga no período, colocou-se em prática um sistema de difusão de uma imagem democrática do país para o exterior. Para que isso acontecesse, lançou-se mão de produção cinematográfica de excelência. Para viabilizar a estratégia primeiro criou-se o Instituto Nacional de Cinema (INC), depois a Embrafilme (Empresa Brasileira de Filmes), que tinha como principais funções a coprodução, a distribuição e a remessa das obras para as mostras e festivais internacionais. As películas que eram enviadas para o exterior não sofriam cortes ou interdições, apenas recebiam o carimbo de Boa Qualidade

(BQ) e Livre para Exportação. Mesmo obras que haviam sido vetadas integralmente no país, receberam concessão para serem exportadas como é o caso *Terra em transe* de Glauber Rocha.⁵⁵

Com o estreitamento das possibilidades discursivas e o recrudescimento da censura, os produtores e diretores passam a buscar alternativas visando, como prioridade, evitar a interdição completa das obras. Na ânsia de driblar a censura e manter a continuidade das produções, o discurso direto é então substituído por alegorias e metáforas. Conforme alude Leonor Souza Pinto:

Se por um lado, a repressão afetou diretamente o estilo, por outro, não conseguiu destruir a capacidade de resistência deste cinema, que combate sistematicamente. São deste período obras-primas de nossa cinematografia: *Macunaíma* (1969), de Joaquim Pedro de Andrade, tradução máxima do antropofagismo modernista no cinema; *Brasil, ano 2000*, que estreia em 1970, de Walter Lima Junior. *Jardim de guerra* (1970), de Neville d'Almeida; *O Bandido da luz vermelha* (1969), de Rogério Sganzerla; *Matou a família e foi ao cinema* (1970), de Julio Bressane são filmes representantes do movimento denominado *Cinema Marginal*, onde a tortura, o terror, a paranoia são retratados através de imagens chocantes, da deformidade física, do *kitsch*, das drogas, da decadência burguesa, do sexo em suas formas mais degradantes.⁵⁶

A partir de 1975, ainda de acordo com Leonor Souza Pinto⁵⁷, o cinema brasileiro, gradativamente, abandona a metáfora a que se viu obrigado, e inicia uma reaproximação com o grande público. É a fase do povo nas telas e nas salas.⁵⁸ Mas, ao contrário do que se possa imaginar, a censura não se encerra durante o processo de abertura política. Contrariando os sabores da liberdade suscitados pelo fim em curso do regime militar, a censura continuou atuante sobre os espetáculos de diversões públicas e também sobre o cinema. Uma política de cortes mais moderada é mantida para as películas que irão para as salas de exibição; para a veiculação na TV, onde no momento se concentrava a grande

⁵⁵ BRASIL. *Portal Memória da Censura no Cinema Brasileiro. 1964-1988*. Disponível em: www.memoriacinebr.com.br. Acesso em 05 set. 2018.

⁵⁶ PINTO, Leonor S. O Cinema Brasileiro face à censura imposta pelo regime militar no Brasil – 1964/1988. In: CHAGAS, Claudia M. F. et al. *Classificação Indicativa no Brasil. Desafios e perspectivas*. Ministério da Justiça/Secretaria Nacional de Justiça. Brasília, junho 2006, p.13.

⁵⁷ Ibid. p.12.

⁵⁸ São desse período *Xica da Silva* (1975), *Chuvas de verão* (1978) e *Bye, bye, Brasil* (1978) de Carlos Diegues, *Aleluia, Gretchen* (1976), de Sylvio Back; *Se segura, malandro* (1978), de Hugo Carvana, *O Casamento* (1975), e *Tudo bem* (1978), de Arnaldo Jabor, *Dona Flor e seus dois maridos* (1976) de Bruno Barreto, *Lucio Flavio, o passageiro da agonia* (1977) e *Pixote, a lei do mais fraco* (1980), de Hector Babenco, *Tenda dos Milagres* (1977) e *Memórias do Cárcere* (1984), de Nelson Pereira dos Santos, *A Dama do Lotação* (1975), de Neville D'Almeida, *Pra frente, Brasil* (1982), de Roberto Farias. Ibid. p. 12.

maioria dos espectadores, a censura investe pesadamente nas proibições. Muitas vezes obras que não eram vetadas completamente sofriam tantos cortes que se tornavam incompreensíveis. Tais procedimentos e estratégias viriam a se extinguir apenas com o fim da censura, estabelecido pela Constituição de 1988, quando a Divisão de Censura Federal foi substituída pelo Departamento de Classificação Indicativa, que passou a recomendar horário e limite de idade para a programação na televisão e limite de idade para as salas de cinema.⁵⁹

O Cinema Novo, sobretudo a produção de Glauber Rocha, foi para os artistas da TVDO e da Olhar Eletrônico, grande fonte de inspiração e referência importantíssima para a transformação que pretendiam ocasionar na produção audiovisual brasileira.

Experiências plurais: o Teatro

No teatro, linguagem artística que conta precipuamente com o contato e a interação entre artista e público, já desafiava, por princípio, os tempos sombrios permeados pelo isolamento, o individualismo e o silêncio perpetrados pelo regime. Depois de 1968, com a intensificação da censura, as companhias teatrais mais engajadas e com direcionamentos políticos mais definidos encontraram grande dificuldade de sobrevivência. Todavia, pode-se afirmar também que aquele foi um período de experiências teatrais plurais, muitas delas, de algum modo, acabaram possibilitando práticas e reflexões críticas ao contexto de extremo autoritarismo. Dentre as realizações, contava-se com teatro engajado realista, comédia de costumes, dramas familiares, teatro de vanguarda, teatro amador, teatro musical, teatro com temáticas jovens e contraculturais. Há quem afirme que o teatro durante a ditadura possivelmente tenha sido a expressão artística que mais se alinhou pela diversidade a fim de angariar público.

Pouco tempo após o golpe, em 11 de dezembro de 1964, artistas envolvidos com o extinto CPC/UNE promoveram no Shopping Center Copacabana, no Rio de Janeiro, o espetáculo musical *Opinião*, dirigido por Augusto Boal e produzido pelo Teatro de Arena⁶⁰. Foi o primeiro reflexo do embate promovido pela arte engajada

⁵⁹ Ibid., p.15.

⁶⁰ “O Teatro de Arena foi criado em 1953 e ganhou força ao se fundir com o Teatro Paulista dos Estudantes e contratar Augusto Boal para dar aulas sobre Stanislavski. Se nos primeiros anos as encenações se baseavam em textos de autores estrangeiros, a partir de 1958 começam a ser

contra a ditadura. Compunham o elenco Nara Leão (depois substituída por Maria Bethânia), João do Vale e Zé Kéti. Durante o show, os atores-cantores intercalavam canções às narrações, relacionadas com a problemática social do país. O texto era assinado por Armando Costa, Oduvaldo Vianna Filho e Paulo Pontes. O *Opinião* tornou-se uma referência na chamada "música de protesto" e é tido como um dos shows de maior importância da história da música popular brasileira.

Grupos teatrais como o Oficina e o Arena, que atuavam numa linha de engajamento mais penderes à esquerda, também direcionavam as discussões de teor político acerca dos rumos do Brasil, em sentido ao interior do teatro, transfigurando também as formas de realização teatral e as possibilidades de montagem das peças. No Arena, por exemplo, sob a direção de Boal, a relação entre o ator e o texto sofreu alterações. Inspirados no teatro de Bertolt Brecht, os atores adquiriram força e liberdade e passaram a propor interpretações que fossem capazes de problematizar os efeitos de realidade da encenação e gerar, desse modo, maior identificação por parte da plateia com os personagens. Algum tempo mais tarde, a relação palco-plateia sofreria novas transformações e o Teatro Oficina tornou-se notável por diluir as paredes imaginárias que apartavam o público do tablado. Os atores podiam então se direcionar diretamente aos espectadores e provoca-los para que saíssem do estado de contemplação e participassem ativamente do espetáculo.

Na cena teatral foram inúmeras as prisões de diretores, atores e autores decretadas depois do AI-5. José Celso Martinez Corrêa (diretor e dramaturgo do Oficina) e Augusto Boal, por exemplo, precisaram buscar asilo após serem presos pela ditadura. Passando pela Argentina e por Portugal, Boal se estabeleceu na França, quando delineou e fundamentou seu método: o Teatro do Oprimido, cujas

montadas peças escritas por integrantes do grupo. Influenciado pelo teatro político de Bertolt Brecht, segundo o qual o texto deveria ser um processo aberto capaz de servir à ideia do autor do espetáculo, o Arena dessacralizou a escrita dramática. No início da década de 1960, José Renato, que tinha dirigido as primeiras produções, deixou o Arena para dirigir o Teatro Nacional de Comédia. Augusto Boal e Gianfrancesco Guarnieri, à frente do grupo no momento do golpe militar, precisaram elaborar uma estratégia para enfrentar a censura, já que as peças realistas, que o grupo costumava montar, haviam sido proibidas". INST. VLADIMIR HERZOG. Teatro de Arena. In: *Portal Memórias da Ditadura*. Disponível em: <http://memoriasdeditadura.org.br/grupos/teatro-de-arena/>. Acesso em 23 mar. 2018.

metas eram: “a democratização dos meios de produção teatral, a transformação social e a conquista de possibilidades de expressão por qualquer pessoa”⁶¹.

Apesar da censura ao longo dos anos 1970, o teatro readquiriu o seu fundamental papel de crítico social e político. Mais alinhados ao realismo dramático, destacaram-se nesse período os espetáculos *Um grito Parado no Ar* (de Gianfrancesco Guarnieri, 1973), *Rasga Coração* (de Oduvaldo Vianna Filho, 1972-74), *Gota D'Água* (de Paulo Pontes e Chico Buarque, 1975), e *Último Carro* (de João das Neves, 1976). Estas peças de teatro engajado obtiveram grande sucesso e se propuseram a gerar uma reflexão acerca da modernização capitalista brasileira sustentada pela marcante repressão política e pela exclusão das classes menos favorecidas. Além disso, a produção teatral da década de 1970 foi também assinalada pela criação de novos grupos, com jovens influenciados pelas novas vanguardas. Grupos como o *Ornitorrinco* e *Asdrúbal Trouxe o Trombone*, buscaram, por exemplo, ir além do realismo dramático engajado, avançando sobre um teor humorístico

Música de protesto: os Festivais

Nas conturbadas décadas de 1960 e 1970 tanto o ato de compor quanto o de interpretar canções de cunho político, que insurgissem contra o regime, ainda que por meio de metáforas, era uma iniciativa arriscada. Eram inúmeras as causas pelas quais se protestava: contra a censura, a repressão, as atrocidades do regime e o uso e consumo de produtos norte-americanos, como a Coca-Cola e a guitarra elétrica – por simbolizarem uma traição ao nacionalismo musical, mas também a favor da liberdade de consumi-los.

Até pelo menos a metade da década de 1960, com a Bossa Nova já consagrada e pouco tempo depois do surgimento da Jovem Guarda, fluía entre a maioria dos brasileiros um certo orgulho em produzir e exportar estilos musicais considerados pelo gosto comum de “alta qualidade”. Preponderava entre as pessoas o júbilo de ver os cantores nacionais disputando, em mesma medida, os espaços nas programações das rádios com o repertório internacional. A grande

⁶¹ As raízes do Teatro do Oprimido estão na experiência de Augusto Boal no CPC, no início da década de 1960, com as encenações junto aos trabalhadores das Ligas Camponesas. Cf. BOAL, Augusto. *Teatro do oprimido e outras poéticas políticas*. RJ: Civilização Brasileira, 2005.

inovação a partir da segunda metade daquela década foi o surgimento de diferentes formatos de posicionamento frente à música, sobretudo a partir de um engajamento ideológico nunca antes visto, conforme alude o pesquisador Marcos Napolitano:

Por volta de 1965, houve uma redefinição do que se entendia como Música Popular Brasileira, aglutinando uma série de tendências e estilos musicais que tinham em comum a vontade de “atualizar” a expressão musical do país, fundindo elementos tradicionais a técnicas e estilos inspirados na Bossa Nova, surgida em 1959.⁶²

Como definição para engajamento, o autor salienta que toma por base:

[...] a configuração clássica que a palavra tomou por volta do final do século XIX, sobretudo no campo literário: a atuação do intelectual numa esfera pública, em defesa das causas humanitárias, libertárias e de interesse coletivo, utilizando-se basicamente da formulação e afirmação de ideias críticas e coerentes com aqueles princípios, delimitando seu espaço num movimento pendular entre os *ideais* e as *ideologias* vigentes.⁶³

Vale, contudo, ressaltar que, para além dos aspectos característicos do momento político que o país atravessava, sob marcante violência policial, a música popular ganhou notoriedade em seu formato de espetáculo competitivo criado pela *TV Excelsior* a partir de 1965: os festivais de música popular brasileira. O grande idealizador e produtor dos festivais de canção na televisão brasileira foi Solano Ribeiro. Sua iniciativa foi marcada pelo fato de acreditar que ao longo dos últimos anos o mercado fonográfico nacional sofria com uma enxurrada de músicas que haviam obtido destaque no Festival italiano de Sanremo, as quais ele considerava serem de qualidade duvidosa. Após o sucesso do programa *Brasil 60*, produzido por Manoel Carlos na TV Excelsior, Ribeiro tomou a iniciativa de criar, então, um festival genuinamente brasileiro.

Os festivais se consolidaram como os maiores expoentes de música de vanguarda do Brasil. Através deles surgiram artistas como: Elis Regina e Edu Lobo (1965), Geraldo Vandré e Jair Rodrigues (1966), Gilberto Gil, Caetano Veloso, MPB4, Milton Nascimento, Sidney Miller e Os Mutantes (1967), Gal Costa e Beth Carvalho (1968), Ivan Lins e Gonzaguinha (1970), entre outros. Entre os anos de 1965 e 1975, alguns outros festivais proliferaram pelo Brasil, tais como a Bienal do Samba, de 1968, e uma gama de festivais universitários ao longo dos anos 1970.

⁶² NAPOLITANO, Marcos. *Seguindo a Canção. Engajamento político e indústria cultural na MPB (1959-1969)*. São Paulo: Editora Annablume, 2001, p.5.

⁶³ Ibid., loc.cit.

O 1º Festival Nacional de Música Popular Brasileira contou com um júri formado pelos poetas concretistas Augusto de Campos e Décio Pignatari, o maestro Damiano Cozzella e o músico Amilton Godoy, do Zimbo Trio, e assumiu um formato itinerante com eliminatórias no Guarujá, em São Paulo (no próprio auditório da TV Excelsior), e em Petrópolis (no Hotel Quitandinha). A final aconteceu na noite de 6 de abril de 1965 no auditório da TV Excelsior, no Rio de Janeiro. Foram 36 canções selecionadas pelo júri dentre cerca de 1290 inscritas. A grande vencedora do festival foi a música “Arrastão”, composição de Edu Lobo e Vinicius de Moraes interpretada pela jovem cantora Elis Regina. A música “Arrastão”⁶⁴ acabou caracterizando um estilo musical que seria a identidade dos festivais, pois reunia uma série de peculiaridades: uma letra que transmitisse alguma mensagem sociocultural ou política; uma melodia que pudesse ser assimilada e acompanhada pela plateia e que a inflamasse; um arranjo surpreendente que fosse capaz de arrancar aplausos, gritos e ou vaias durante a execução e, por fim, que o interprete conseguisse realizar uma performance singular, teatralizada e que colocasse em evidência seu carisma e despertasse empatia com o público.

No ano seguinte a TV Excelsior – que já se encontrava em situação financeira delicada – promoveu o segundo e último festival, que não teve, no entanto, grande repercussão. No mesmo ano, aproveitando-se do formato já consagrado, a Rede Record dá início a uma nova fase de festivais – foram quatro edições, de 1966 a 1969. Com alto nível de profissionalismo, os “Festivais da Record”, como ficaram conhecidos, tiveram grande repercussão e audiência, e colaboraram com a consagração do gênero MPB, termo nunca empregado anteriormente. Ainda em 1966 mais um Festival foi criado, o Festival Internacional da Canção (FIC), que foi veiculado pela TV Rio. O FIC foi um festival que concernia

⁶⁴ Em Arrastão, o mar deixa de ser objeto de contemplação para ganhar a imagem de um espaço de trabalho, de onde são retirados os peixes que garantem a subsistência, além de local de culto, morada de lemanjá. Na letra retrata-se um pouco do cotidiano de uma população pouco favorecida no meio social: “Eh! tem jangada no mar/ Eh! eh! eh! Hoje tem arrastão/ Eh! Todo mundo pescar/ Chega de sombra e João Jô viu/ Olha o arrastão entrando no mar sem fim/ É meu irmão me traz lemanjá pra mim/ Olha o arrastão entrando no mar sem fim/ É meu irmão me traz lemanjá pra mim/ Minha Santa Bárbara me abençoi/ Quero me casar com Janaína/ Eh! Puxa bem devagar/ Eh! eh! eh! Já vem vindo o arrastão/ Eh! É a rainha do mar/ Vem, vem na rede João pra mim/ Valha-me meu Nosso Senhor do Bonfim/ Nunca, jamais se viu tanto peixe assim/ Valha-me meu Nosso Senhor do Bonfim/ Nunca, jamais se viu tanto peixe assim”.

duas fases, a primeira nacional selecionava uma música vencedora que iria competir em uma segunda fase, com outras músicas de convidados internacionais.

Desde o golpe civil-militar de 1964, o cerco ministrado pelos agentes do regime foi se fechando. Através de Atos Institucionais, deliberadamente impostos, as liberdades individuais passaram a ser gradativamente asfixiadas, reprimidas, subtraídas. Tudo era proibido! Prevalencia na sociedade, contudo, uma ânsia pelo direito das liberdades individuais, pela possibilidade de se expressar, se manifestar, ouvir, dialogar e compartilhar vivências. Não por acaso, tais ambições foram dando corpo e potência aos festivais de música popular. Os artistas perceberam que o público clamava por uma postura oposicionista ao regime, mais declarada. O mais significativo ponto de passagem para a consagração de grandes nomes da MPB se deu no 3º Festival da Record, que projetou nomes como Caetano Veloso, Gilberto Gil e Os Mutantes, que configurariam mais tarde um movimento estético-musical de natureza revolucionária: a Tropicália, possivelmente foi um dos movimentos mais efervescentes e férteis surgidos durante os “anos de chumbo”.

A Tropicália teve sua semente lançada no contexto dos festivais, precisamente no instante em que as canções de protesto seguiam sem apresentar grandes novidades, mimetizando poéticas e formatos musicais já desgastados. Ainda que o movimento tenha se pronunciado somente no ano de 1968, através do lançamento do álbum coletivo *Tropicália ou Panis et Circensis*, sua origem remonta ao Festival da Record de 1967, quando Caetano Veloso e Gilberto Gil performaram duas canções que se assimilavam muito com as propostas conceituais e estéticas do movimento, foram elas “Alegria, Alegria” (de Caetano), e “Domingo no Parque”, (de Gilberto Gil).

Também fizeram parte do movimento, como articuladores, os cantores e compositores Tom Zé, Capinan e Torquato Neto, as cantoras Gal Costa e Nara Leão, o grupo de rock Os Mutantes e os maestros Júlio Medaglia e Rogério Duprat. Contudo, o movimento praticamente se diluiu no ano de 1969. Às vésperas do natal e apenas dez dias depois da instauração do AI-5, em 1968, Caetano e Gil foram presos e, após serem liberados, buscaram exílio em Londres, onde permaneceram por dois anos. Tais fatos acabaram contribuindo para que a força libertária do movimento se atenuasse, ainda que tenha gerado grandes influências nas gerações de músicos das décadas seguintes.

Condição que não se pode negar é o fato de que os festivais de música popular brasileira, a MPB, transformaram e agiram de forma incisiva sobre a história social do Brasil. Através de um formato simples eles foram capazes de germinar e dar corpo àquilo que se tornaria a quintessência intelectual e cultural do país durante os anos mais difíceis que nossa história recente é capaz de narrar. O ano de 1968 foi marcado por uma sucessão de acontecimentos importantes, mas também foi o início do fim da Era dos Festivais. Aconteceram neste ano os Festivais de Samba, o AI-5, o exílio de muitos, a proibição da veiculação de músicas, o auge e a derrocada de todo um período de grande efervescência e criatividade. Os Festivais perderam a força e já não despertavam tanto interesse do público, que já não se importava com os resultados uma vez que as músicas que concorriam não tinham mais a mensagem que representasse o momento pelo qual o país passava.

Comunicação de massa: a Televisão

Nos anos 1960 a televisão converteu-se no meio de comunicação de massa dominante do mundo, passando a exercer um imenso poder de formação de opinião nunca antes visto na imprensa ou na rádio. Conforme é sabido, a imprensa, o rádio e o cinema são também meios de comunicação de massa, mas apenas a televisão parece conseguir incorporar esse conceito de forma global como resultado de seus efeitos coletivos. Assim, como veículo de comunicação de massas, a televisão, através das décadas, foi assumindo conotações diferentemente, por exemplo, do entusiasmo que saudou o rádio nos anos 1920.

No âmbito das artes, durante muito tempo julgou-se que a TV fosse um meio sem grandes expectativas, incapaz de propiciar investigações mais criativas e que pudesse defini-la como uma plataforma para a criação e a propagação de material estético de qualidade. As alternativas disponíveis residiam entre os princípios comerciais das indústrias norte-americanas de cinema e rádio e o modelo europeu de estações de rádios controlados pelos Estados. Isso não impediu David Sarnoff, chefe da *Radio Corporation of America*, de aludir em seu discurso enfático no início

da transmissão televisiva americana em 1939 ao "nascimento de uma nova *arte* que brilha como uma tocha de esperança em um mundo problemático"⁶⁵.

Desde a década de 1920, os mundos do rádio e da televisão se desenvolveram de maneira muito diferente na Europa e na América. Nos EUA, as estações comerciais, financiadas pela publicidade, detinham controle das programações, mas na Europa era geralmente o Estado que estava totalmente encarregado dos programas, implicando grandes objetivos culturais e influência política. Esse conflito entre comércio e cultura continuou nos debates da década de 1980 sobre a introdução da televisão comercial na Europa e terminou com o triunfo mundial do modelo americano. Assim, os números de audiência tornaram-se o único critério para o sucesso ou o fracasso, e favoreceram a TV comercial desde o início. Nos EUA, a família média na década de 1960 já assistia cerca de cinco horas de televisão por dia.

Já na América Latina, a televisão surgiu durante as décadas de 1950 e 1960, no instante em que a maioria dos países estavam sob algum tipo de regime autoritário. Dessa forma, grande parte dos países latino-americanos optou por iniciar o processo concebendo uma televisão estatal sob a égide e o controle dos governos⁶⁶. No Brasil e no México a televisão nasceu e se desenvolveu a partir da iniciativa privada e através de um modelo comercial. A primeira emissora da América Latina foi a *Televisão do México*⁶⁷, inaugurada em 31 de agosto de 1950, de propriedade de Rômulo O´Farril Filho.

No Brasil, em 18 de setembro de 1950, foi inaugurada na cidade de São Paulo a TV Tupi Canal 3, primeira rede de transmissão televisiva. Desde então, pautada em uma programação repleta de conteúdos diversos, a televisão brasileira vem exercendo significativa influência na indústria cultural do país e na conduta social dos brasileiros. O meio atua na formação de novos valores, na imposição de novos costumes e novos hábitos e, apesar da conhecida desigualdade

⁶⁵ SARNOFF, David. In: DAVIS, Douglas; SIMMONS, Allison (eds.). *The New Television: A public/private Art*. Cambridge, MA/London, 1977, p.3. Tradução da autora para: [...] the birth of a new art ... which shines like a torch of hope in a troubled world. [Grifo da autora].

⁶⁶ CIFUENTES, Diego Portales. A Empresa: a televisão pública na América Latina: crises e oportunidades. In: RINCÓN, Omar (org.). *Televisão Pública: do consumidor ao cidadão*. São Paulo: Friedrich-Ebert-Stiftung, 2002, p.133.

⁶⁷ ELENES, Laura Márques. México em tempo de televisão. In: REIMÃO, Sandra (org.). *Televisão na América Latina: 7 estudos*. São Bernardo do Campo: Universidade Metodista de São Paulo, 2000. p.150.

socioeconômica entre os telespectadores, faz-se notável o elevado nível de envolvimento de grande parte da população com os conteúdos e as informações veiculadas pelos canais abertos.

A primeira década de atuação, após a criação do sistema televisivo, foi marcada pela busca de aprimoramento tanto técnico quanto artístico. Os recursos tecnológicos eram ainda escassos e os artistas buscavam utilizar linguagens relacionadas com os segmentos cinematográficos, teatrais e de radiodifusão. Expandiu-se também o número de emissoras no eixo Rio-São Paulo e o horário de permanência no ar foi crescendo gradativamente ao longo dos anos 1950, com o aumento da produção e diversificação de conteúdo, bem como dos espaços publicitários nos intervalos.

A diversidade de gêneros sofreu algumas alterações entre a primeira metade da década de 1950 e a segunda. O teleteatro marcou os primeiros anos com peças nacionais e estrangeiras encenadas ao vivo. O telejornalismo também ocupava um papel de destaque. Sempre exibido à noite, o seu formato era textual e não ilustrado e os âncoras realizavam leituras das notícias que já haviam sido veiculadas pela mídia impressa durante o dia e quase nunca cobriam acontecimentos de fora dos grandes centros. Desde 1951 no ar, as telenovelas não tinham a duração e o apelo popular que adquiriram anos mais tarde. Já os seriados infanto-juvenis, de ficção científica e românticos, exibidos duas vezes por semana, eram bastante prestigiados.

O gênero musical foi também bastante explorado, indo da simples reprodução de programas radiofônicos, passando por produções mais elaboradas inspiradas nos musicais do cinema norte-americano e programas de música erudita. Havia ainda pequenos quadros humorísticos com presença de auditório, animações circenses alocadas em estúdio e programas de entrevista cuja duração e permanência no ar estava sujeita a se estender de acordo com o interesse do público, que tinha a possibilidade de inteirar os quadros com telefonemas às emissoras emitindo opiniões ou pontuando questionamentos aos entrevistados. Os intervalos comerciais veiculavam publicidade e serviam também para o reparo de problemas técnicos.

Em meados de 1950 o número de emissoras cresceu, expandindo-se para outros estados e cidades. O barateamento dos equipamentos intensificou a compra dos aparelhos domésticos aumentando o número de pessoas com acesso ao

veículo – inclusive de camadas sociais menos abastadas. A televisão passou então a se impor como meio de comunicação no país. Com a crescente adesão de novos telespectadores, institutos de pesquisa começaram a traçar de forma mais objetiva o perfil do público, possibilitando o surgimento de novos gêneros – então mais populares – e estimulando as agências publicitárias a pesquisarem costumes, hábitos e gostos desse público a fim de adequar produtos e serviços às grades de transmissão. No final da década, as programações já preenchiam quase a totalidade do dia. As transmissões de longa distância permitiam a exibição de programas esportivos como jogos de futebol e com o surgimento do sistema de gravação em vídeo passou-se a veicular também filmes e séries importadas dos EUA, gêneros que ganharam rapidamente a predileção do público.

Cabe apontar o fato de que ao longo dos anos 1960 o público de televisão ainda se encontrava em formação no Brasil, ainda que em São Paulo e no Rio de Janeiro a TV já existisse desde 1950. Nesse período, enquanto os centros urbanos apresentavam um crescimento bastante significativo, menos de 5% das casas do país possuíam um aparelho de televisão. Cerca de dez anos depois essa porcentagem superou 24%, concentrados nas regiões Sul e Sudeste. No Sudeste, em mais de 40% das moradias já havia televisão. Considerando o número de aparelhos existentes no país, pode-se afirmar que em 1960 eram 600 mil; dez anos depois chegavam a 4.600.000. Em 1979 o salto foi ainda maior: 16.700.000 televisores, sendo 4.530.000 em cores.⁶⁸

Tais índices seriam decorrentes do fato de as redes de televisão, sobretudo a Rede Globo, expandirem seus sinais para os pontos mais distantes do país justamente em um período em que o acesso aos aparelhos de TV encontrava-se facilitado.

No texto “Eu vi um Brasil na TV”⁶⁹, a psicanalista e ensaísta Maria Rita Kehl toma a Rede Globo como objeto de análise, objeto esse que vai muito além da própria emissora, pois o que se desvela é o processo de formação das redes de televisão beneficiadas pela modernizadora política de telecomunicações adotada

⁶⁸ BARACHO. Maria Luiza Gonçalves. Televisão Brasileira: Uma (re)visão. *Revista de História e Estudos Culturais*. Universidade Federal de Uberlândia, vol.4, ano 4, nº 2, 2007, p.1-19, p.5.

⁶⁹ Cf. SIMÕES, Inimá F. *Um país no ar: história da TV brasileira em três canais*. São Paulo: Brasiliense: FUNARTE, 1986.

pelo Estado⁷⁰. Pois, de acordo com os princípios de Segurança Nacional preconizados pelo governo militar, as redes de televisão deviam servir como fator de integração e união nacional. Todavia, a partir de 1969, quando as primeiras transmissões começaram, estas acabaram por integrar os brasileiros não como povo, mas como público – público consumidor, segundo o jornalista e crítico de televisão Eugenio Bucci.

Segundo Bucci “[...] o modelo de televisão que vingou no Brasil soube unificar o país no plano do imaginário por cima de um alicerce [...] marcado por desencontros, rupturas, abismos sociais. Conseguiu que um país desunido (real) se visse (se imaginasse) unido”⁷¹. O Brasil, portanto, passou a ser o “país da telinha”, representado por uma imagem idealizada de sociedade, que não revelava absolutamente nada sobre a profunda desigualdade social, cultural e econômica da população. Questões fundamentais passavam longe ou assumiam formas abrandadas e, em detrimento de um Brasil verdadeiro e condizente com a realidade, criava-se uma imagem idealizada de país.

Para Bucci “fora da TV, talvez seja muito improvável encontrar algum Brasil para ser visto. É difícil enxergá-lo”. O Brasil real, não mostrado na TV, “foi perdendo sua legitimidade no espaço público”, como se fosse um Brasil menor, sem importância, até que “o Brasil fora da TV começou a inexistir”⁷². Desse modo, o *país da TV* passou a destacar e criar certos fatos e acontecimentos, e a moldar e a ditar comportamentos, gostos e necessidades, colaborando, nesse processo, entre outras coisas, para o fortalecimento de inúmeros setores da indústria, inclusive da indústria cultural. Assim, a produção cultural desvinculada da mídia de certa forma também passou “a inexistir”, usando a expressão de Bucci.

A televisão que despontou na década de 1970 certamente se distanciou da antiga forma de realizar televisão, que advinha da época das primeiras emissoras,

⁷⁰ Vale lembrar que a Rede Globo, fundada por Roberto Marinho, entrou no ar em 1965. Após adquirir parte da empresa pertencente ao grupo americano Time-Life, a Globo se tornou a maior emissora do país, alcançando atualmente 98% do território. Sua expansão se deu, no entanto, com amplo apoio da ditadura civil-militar devido às boas relações que Marinho manteve com o governo. Por essas articulações o noticiário da emissora sofreu poucas vezes com a censura política imposta. No entanto, cabia à sua programação de novelas e programas de auditório a censura de diversões públicas. Uma censura que já exista no país e que atuava em defesa dos “bons costumes”, embora eventualmente esbarrasse em temas políticos.

⁷¹ BUCCI, Eugênio. *Brasil em tempo de TV*. São Paulo: Boitempo, 1997, p.14.

⁷² Ibid., loc.cit.

quando estas eram ainda marcadamente influenciadas pela rádio e atuavam de forma independente sempre às voltas com problemas de equipamentos e de programação, esforçando-se nas apresentações ao vivo para não cometer nenhum tipo de erro. Ademais, o Brasil dos anos 1970 já se distanciara muito do país que tinha sido há duas décadas antes, e a nova forma de fazer televisão foi gradativamente aperfeiçoada com o objetivo de atingir um público cada vez maior, mesmo em lugares remotos.

Vale ressaltar aqui que o processo de popularização da televisão no Brasil se deu sob a bandeira de uma possível democratização de seus conteúdos, buscando uma programação variada que pudesse abarcar o maior número possível de esferas sociais. No entanto, durante os anos do regime militar ditatorial, a televisão passou a ser utilizada com fins políticos. Com a instauração de um rígido sistema de censura, as emissoras passaram a produzir programas de caráter homogêneo e de certo modo alienantes, possivelmente como estratégia de contenção e manutenção da ordem, conforme aludem Muniz Sodré e Raquel Paiva:

[...] o regime militar brasileiro foi a incubadora da expansão televisiva [...] criando condições para a existência de uma rede nacional de televisão. [...]. Finalmente a repressão à liberdade de expressão, tanto nos espaços públicos e nas universidades quanto na imprensa, abriu espaço para o entretenimento vinculado ao mercado de consumo e à tevê.⁷³

O Estado nos anos 1970 se torna ainda mais autoritário e, portanto, mais dependente da sua porta-voz eletrônica: a televisão. E quanto mais crescia a necessidade de comunicação do regime mais a televisão brasileira se beneficiava e se desenvolvia. Instruída pelo regime, ela entra na década de 1970 levando paz aos lares brasileiros, como conta Gabriel Priolli:

O Brasil entra nos anos 70 com guerrilhas, sequestros, atentados e repressão militar. No vídeo, entretanto, tudo vai bem. Os telespectadores emocionam-se com a bravura de Tarcísio Meira em “Irmãos Coragem”, ficam enternecidos com Regina Duarte em “Minha Doce Namorada”, riem das graças de “Faça Humor, não Faça a Guerra” e congratulam-se com a moralidade administrativa do regime militar, apregoada por apologistas com Flávio Cavalcanti, na Tupi, e Amaral Neto, na Globo.⁷⁴

A subserviência da tevê ao regime militar assegura a colocação de Umberto Eco, de que a televisão é um “fenômeno sociológico” que se caracteriza

⁷³ SODRÉ, Muniz; PAIVA, Raquel. *O Império do grotesco*. RJ: MAUAD Ed. Ltda, 2002, p.113.

⁷⁴ PRIOLLI, Gabriel. A tela pequena no Brasil grande: anos 50: o patrocinador faz o show. In: LIMA, F. B.; PRIOLLI, G.; MACHADO, A. *Televisão e vídeo*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1985, p.34.

simplesmente como um serviço e não como um gênero artístico. É sério, certamente, não se notar que, ainda que a TV tenha constituído um genuíno fenômeno sociológico até o momento incapaz de dar vida a verdadeiras criações artísticas, todavia, justamente como fenômeno sociológico, surge como capaz de instituir gostos e propensões, isto é, de criar necessidades e tendências, esquemas de reação e modalidades de apreciação tais que, a curto prazo, se tornam determinantes para os fins da evolução cultural, também em terreno estético.⁷⁵

Um clássico exemplo da estreita relação entre a TV e o Estado foi a declaração, em março de 1973, do presidente Emílio Médici ao Jornal Nacional:

Sinto-me feliz todas as noites quando ligo a televisão para assistir ao jornal. [...]. Enquanto as notícias dão conta de greves, agitações, atentados e conflitos em várias partes do mundo, o Brasil marcha em paz, rumo ao desenvolvimento. É como se eu tomasse um tranquilizante após um dia de trabalho.⁷⁶

Fernando Lima observa ainda que, no mesmo ano da declaração concedida por Médici, a população brasileira acompanhou pelos seus aparelhos de televisão e aclamou o “milagre econômico” do país, em uma verdadeira ode à modernização e formação de novos hábitos de um público potencialmente consumidor, segundo o autor, a TV da ditadura era a TV do “nada a declarar”. Em um país subdesenvolvido como o Brasil, com alta taxa de analfabetismo e poder aquisitivo baixo, a televisão tornou-se forte referência, moldando pensamentos e comportamentos tanto no âmbito individual quanto coletivo, conforme alude Bucci:

[...] A importância da televisão numa sociedade, atualmente, é diretamente proporcional às taxas de analfabetismo e de subdesenvolvimento. A influência do veículo tende a ser maior na pobreza do que na riqueza, maior em continentes como a América Latina do que nos Estados Unidos. Em países mais desenvolvidos, existe ao menos a possibilidade de que outras instituições, como a imprensa escrita ou mesmo a escola e a família, possam mediar a influência da televisão – e a lei (que é cumprida) estabelece limites mais claros para o poder das grandes redes.⁷⁷

A influência social da televisão também foi uma questão central para o surgimento de teorias sobre a mídia na década de 1960. Marshall McLuhan sugeriu que a televisão provocaria o fim da era Gutenberg⁷⁸. Umberto Eco dedicou a

⁷⁵ ECO, Umberto. *Apocalípticos e integrados*. São Paulo: Perspectiva, 1987, p.303.

⁷⁶ LIMA, Fernando B.; PRIOLLI, Gabriel; MACHADO, Arlindo. op. cit., p.36.

⁷⁷ BUCCI, Eugênio. op. cit., p.15.

⁷⁸ “O que era fundamentalmente novo na televisão? A novidade não era tanto seu poder centralizador e potencial como instrumento de doutrinação [afinal o rádio já o era]. [...] O que a TV representou, antes de tudo, foi o fim da Galáxia de Gutenberg, ou seja, de um sistema de

conclusão do seu livro sobre “a obra de arte aberta”⁷⁹ a viver uma experiência televisiva, em que ele percebeu uma relação estrutural com as formas de arte não-predeterminadas do seu dia. Como os sistemas de mídia americanos e europeus, essas duas teorias colocam a arte em papéis muito diferentes: para McLuhan, o progresso na mídia técnica tem um efeito crucial no desenvolvimento artístico, na medida em que viabiliza formas de arte que anteriormente só existiam na imaginação do artista. Mas para Eco, a arte oferece o modelo para uma alternativa autodeterminada à determinação externa pelo poder da mídia.

O que podemos notar com o que foi exposto é que na década de 1960, no Brasil, a televisão ainda não era, ao contrário do rádio, um veículo de comunicação de massa. Contudo, a partir de muito investimento por parte do regime militar e de grupos estrangeiros, esse meio de comunicação viria a se desenvolver de forma vertiginosa e a se consolidar nas décadas seguintes. Fazia parte do interesse, e era um projeto dos militares, desenvolver uma rede de telecomunicações que abrangesse o país inteiro e pudesse ser utilizada como ferramenta de propaganda política do governo. Em nome da “integração nacional” a primeira iniciativa foi a criação de grandes empresas estatais, como por exemplo a Empresa Brasileira de Telecomunicações (Embratel) em 1965 e, no mesmo ano, a criação do Ministério das Comunicações.

O projeto de um Brasil forte e grandioso exigia esforços de organização burocrática e técnica a fim de estabelecer um sistema de comunicações eficiente no país. Tal processo se consolidou com a criação da Telecomunicações Brasileiras S/A (Telebrás) em 1972, uma holding composta por 27 operadoras estaduais dentre elas a Telesp, a Telemig e a Telemar, que tinha como objetivo garantir o gerenciamento e controle completo sobre o sistema de comunicações do Brasil. O Estado deveria ser o responsável por decidir tudo na área das telecomunicações. Tais empresas garantiram, sobretudo por conta de grandes

comunicação essencialmente dominado pela mente tipográfica e pela ordem do alfabeto fonético.” Cf. CASTELLS, Manuel. *A era da informação: economia, sociedade e cultura*. São Paulo: Paz e Terra, v.1, 1999, p. 417.

⁷⁹ Cf. ECO, Umberto. *Obra Aberta*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1968. Neste livro, Eco reflete sobre a poética da arte contemporânea, na coleção de ensaios, o autor analisa a ambiguidade da mensagem estética e sua abertura para a iniciativa do leitor (que complementa seu sentido). Vale dizer que sua primeira edição data o ano de 1962, momento em que a arte europeia assistia à proliferação de obras de arte indeterminadas com relação à forma, convidando o intérprete a participar ativamente na construção final do objeto artístico.

investimentos por parte dos vários governos do período, o surgimento de uma rede de retransmissoras espalhadas pelo país inteiro, firmando a ideia de uma integração nacional por meio das telecomunicações⁸⁰

Carlos Fico em seu escrito “A pluralidade das censuras e das propagandas da ditadura”, alude para o fato de que nos anos 1960 e 1970 o lançamento da novela urbana de cores realistas que mostrava comportamentos novos, ousados⁸¹ gerou um impacto enorme na programação da televisão brasileira, e os órgãos censores perceberam que precisariam se deter também sobre este gênero. Até meados da década de 1970 as novelas não eram exibidas simultaneamente em todo o país, desse modo os capítulos prontos precisavam passar pelo crivo dos censores em cada cidade. Havia delegacias regionais da DCDP em vários estados.

Durante os anos de chumbo, a crítica ao governo era raríssima na televisão, pois, além da censura oficial, a autocensura das emissoras era bastante rigorosa. Contudo, seguindo na contramão do jornalismo apolítico encontrava-se a TV Cultura, que se tornou uma referência e um modelo de televisão pública de alta qualidade tanto na teledramaturgia quanto no telejornalismo. No entanto, a emissora sofreu um duro golpe com a prisão e o assassinato do seu diretor do departamento de telejornalismo, Vladimir Herzog⁸². Sob a direção de Herzog, a emissora não se eximia de mostrar em seus telejornais diversos problemas que as outras emissoras não mostravam, como por exemplo a seca do Nordeste, as desigualdades sociais e a miséria que assolava diversas regiões do país.

Foi, portanto, durante os anos do regime militar que a televisão se estabeleceu profissionalmente e se converteu no principal meio de comunicação de massa do Brasil. Bem possivelmente a televisão foi a mais poderosa experiência social durante as décadas de 1970 e 1980, uma experiência paradoxal composta por alienação e realidade. É essencial, contudo, salientar que assim como a

⁸⁰ ABREU, Alzira A. de. A mídia na transição democrática brasileira. *Revista Sociologia, Problemas e Práticas*. Instituto Universitário de Lisboa/Portugal, n.48, 2005, p.53-65.

⁸¹ FICO. Carlos. A pluralidade das censuras e das propagandas da ditadura. In: FICO. Carlos, et al. op. cit., loc.cit.

⁸² Vladimir Herzog era jornalista e diretor do Departamento de Telejornalismo da TV Cultura e integrava, como intelectual, o Partido Comunista Brasileiro (PCB). Foi morto sob tortura nas dependências do DOI-Codi/SP, onde compareceu voluntariamente para prestar esclarecimentos. A declaração oficial dos militares sobre a sua morte foi a de suicídio por enforcamento. A falsa versão, no entanto, não se sustentou e ele foi enterrado conforme os preceitos religiosos do judaísmo no centro do Cemitério Israelita do Butantã.

imprensa escrita, a televisão durante o processo de abertura política continuou sob a mira do governo e da censura, ainda que fosse possível perceber uma ampliação das possibilidades de interferência na formação de opinião dos cidadãos. De acordo com Paulo R. de Azevedo Maia:

A propaganda política e a censura agiam de modo a legitimar a ação de ambas reciprocamente. Assim a censura passa a ser justificada pela ação da propaganda que encontra as respostas para a existência de práticas restritivas da liberdade de expressão e essa é auxiliada no sentido de evitar o acesso da sociedade a informações que elevem o espírito crítico, ajudando na recepção e aceitação dos conteúdos de legitimação do regime.⁸³

A geração dos artistas do audiovisual dos anos 1980 nasceu assistindo esse formato engessado e controlado de programação televisiva, com poucas ou nenhuma opção de conteúdos mais ousados, que explorassem novas formas narrativas e estéticas. Tadeu Jungle⁸⁴, artista multimídia e um dos idealizadores do projeto TVDO, alude para sua percepção acerca do sistema televisivo brasileiro e consequentemente para as motivações em torno da criação experimental da produtora à época de sua atuação. Segundo ele, a televisão brasileira desde seus primórdios, mas, sobretudo, durante o regime militar, assumiu um papel de agente de manutenção da ordem social no sentido inclusive de tentar edificar uma certa coesão disciplinada dos processos e modelos sociais estabelecidos, ao ponto que a proposição primeira do coletivo, formado nas cinzas de tal sistema, foi a de explorar outras potencialidades do meio, criando e difundindo um material que fosse contra a ideia de controle, de limites e fronteiras no convívio e nas interações sociais. O fascínio gerado pelo meio, portanto, advinha também da vontade de empreender e propor formatos mais experimentais, ou como afirmaram: “fazer a televisão do 3º milênio”⁸⁵. Foi esse lema que orientou as suas produções ao longo de toda a década, e os ares de ebulição cultural que São Paulo exalava propiciou e influenciou a realização daquilo que buscavam, conforme veremos nas obras analisadas no Capítulo 2 “Tudo pode ser um programa de TV na televisão do 3º Milênio”.

⁸³ MAIA, Paulo R. de A. Programas televisivos no Brasil, na década de 70: entre a cooperação e a luta contra o regime civil-militar. *Revista MÉTIS: história & cultura*. Universidade de Caxias do Sul/RS, v.16, n.31, p.71-95, jan./jun. 2017, p.81.

⁸⁴ JUNGLE, Tadeu. *E aquele projeto ainda estará no ar*. Documentário: Laura Barile. Brasil, 2011. Disponível em: <http://curtadoc.tv/curta/artes/e-aquele-projeto-ainda-estara-no-ar/>. Ac. 17 mar. 2015.

⁸⁵ Ibid.

1.3 Intervenções urbanas e Coletivos Independentes durante a Abertura

Conforme viemos apontando, no final dos anos 1970 e começo dos anos 1980, São Paulo era uma cidade composta de espaços onde a violência exercida pelo regime militar se fazia presente, uma violência dirigida aos habitantes através das perseguições, das torturas, das prisões e também pelo silenciamento da censura. Mas, era presente também uma notável violência contra o ambiente, o entorno, em decorrência das impactantes obras de engenharia urbana que acabaram reconfigurando de forma autoritária os espaços de convivência e partilha. Esse momento, de grande importância política, foi marcado do mesmo modo, como visto até aqui, por uma retomada gradativa das ruas tanto pelas iniciativas artísticas quanto pelos movimentos sociais, como resultante das grandes expectativas geradas pelo anunciado fim da ditadura militar.

Nesse contexto, destacaram-se na cidade e na cena cultural do período dois coletivos de arte independentes e experimentais que trabalharam de forma anárquica em ações e intervenções nos espaços urbanos. Seus trabalhos objetivavam gerar fricções na realidade cotidiana a fim de questionar ou lacerar a normalidade das situações. Por meio de suas práticas artísticas, os grupos *3NÓS3* e *Viajou sem Passaporte* buscaram empreender uma nova concepção dos espaços da cidade. Suas intervenções se mostraram férteis para a reverberação de novas possibilidades do cotidiano urbano de uma forma diferente da proposta pelo urbanismo, por exemplo, que naquele período estava mais sob o jugo dos interesses políticos.

Essa geração de artistas, ainda em processo de formação universitária, tinham um forte interesse voltado para os espaços urbanos da cidade de São Paulo e seus fluxos, e encontraram em seus percursos pelas ruas da cidade motivações para refletir sobre a esfera pública como lugar de realizações e acontecimentos artísticos. Imersos na cena noturna do rock, do punk, das músicas da Vanguarda Paulista e das múltiplas experiências coletivas que eclodiam pela cidade, esses jovens ocuparam e agiram “disruptivamente” também em novos espaços que se abriram para uma multiplicidade de manifestações artísticas, tais como o Lira Paulistana e o espaço cultural *Carbono 14*, localizado na Rua Treze de Maio, nº 383, no bairro do Bixiga.

O significado da palavra *disrupção* é o de interrupção do curso normal de um processo. Segundo Antônio Araújo⁸⁶, as práticas de *ação disruptiva* em espaços públicos são aquelas capazes:

[...] de provocar estranhamento ou até mesmo interrupção nos fluxos cotidianos de uso da cidade. Pode-se tratar de uma ação de grandes proporções ou apenas de um pequeno gesto, sutil e delicado; pode apresentar uma longa duração ou ocorrer num átimo de segundo. Porém, em qualquer dos casos, ela deve ser capaz de gerar algum tipo de perturbação, de desequilíbrio, de desestabilização na percepção e na experiência dos transeuntes durante sua circulação nas vias urbanas.⁸⁷

O conceito de *ação disruptiva* aplicado por Antônio Araújo, alude, portanto, para pequenos indícios de resistência, bastante vitais na dinâmica estabelecida pela ordem política, financeira e social que normatiza e uniformiza as ações cotidianas de uma sociedade. São, desse modo, ações que visam a criação de outras formas de construção de capitais simbólicos e outras formas de política e de experiências sociais. Possivelmente esta seja também a melhor forma de definir as experiências realizadas pelos coletivos *3NÓS3* e *Viajou sem Passaporte*, bem como pelas incursões poético-caligráficas e imagéticas realizadas pelos jovens artistas nos muros e paredes da cidade de São Paulo.

Coletivo Viajou sem Passaporte

O coletivo *Viajou sem Passaporte* foi criado oficialmente em maio de 1978 por estudantes de diferentes cursos da Escola de Comunicações e Artes da USP, local de união e encontro dos jovens Luís Sergio Ragnole, Celso Seabra Santiago, Tula Melo, Fernanda Pompeu, Marilda Carvalho, Roberto Melo, Beatriz Caldado, Carlos Alberto Gordon, Marli de Souza e Marcia Meirelles. Alguns cursavam música, outros artes-cênicas, outros ainda artes visuais ou comunicação social. O interesse comum entre os integrantes do grupo (que se inspiravam e aproximavam conceitualmente das extremidades propositivas surrealistas, dadaístas e do grupo

⁸⁶ Antônio Carlos de Araújo Silva (Uberaba/MG, 1966) é diretor e encenador ligado ao grupo Teatro da Vertigem, coletivo que tem como marca a encenação em espaços não convencionais, muitas vezes públicos, bem como a pesquisa e construção dramatúrgica a partir de temas ligados à ética e religiosidade. ANTÔNIO ARAÚJO. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2019. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa101596/antonio-araujo>. Acesso em: 10 de abr. 2018. Verbete da Enciclopédia.

⁸⁷ ARAÚJO, Antônio. *Ações Disruptivas no Espaço Urbano*. VI Reunião Científica da ABRACE. ABRACE Digital. Porto Alegre, 2011, p.1-6, p.2.

Fluxus) era de, através de experimentações de novas potencialidades criativas, gerar rupturas no conceito de normalidade instituída, criando situações que escapassem das rédeas da censura do regime militar, mas também da ideia de controle que os artistas têm sobre seus processos criativos. Negavam a ideia de arte, “esta curiosa manifestação da natureza humana”⁸⁸, como algo que pudesse ser levado a sério.

Figura 1: Trajetória do Curativo, Coletivo Viajou sem Passaporte, 1979
Trilogia das Trajetórias. São Paulo, 1979. Fonte: Museu Virtual Intervenção Urbana SP

As artistas e pesquisadoras Heloísa Ururay e Maria Vaz Valente entrevistaram os artistas dos grupos *Viajou sem Passaporte* e *3NÓS3* no ano de 2010 para a realização do projeto intitulado *>Inter(IN)venção< A intervenção artística a partir da ação efêmera na cidade de São Paulo entre as décadas de 70 e 80*⁸⁹. Segundo as autoras houve consenso entre os entrevistados do *Viajou sem Passaporte* de que, em primeira instância, os integrantes do coletivo tinham interesse em propor “jogos criativos”, porém, em um momento posterior, depois de estruturados e transportados para o contexto público, estes “jogos” recebiam o nome de “unidades de ação”⁹⁰.

As “unidades de ação” começavam a partir da confecção de roteiros fechados, mas o que se subsequia aos roteiros ficava por conta do improviso dos

⁸⁸ VIAJOU SEM PASSAPORTE. *Arte em Revista*, São Paulo, v.6, n.8, 1984, p.116.

⁸⁹ URURAY, Heloísa; VALENTE, Maíra V. *>Inter(IN)venção< A intervenção artística a partir da ação efêmera na cidade de São Paulo entre as décadas de 70 e 80*. Disponível em: https://issuu.com/titavaz/docs/interinvenc__ao. Acesso: 23 ago. 2018.

⁹⁰ Ibid. p.6.

participantes na hora da ação. A única regra imposta para o “jogo” partia dessa simples estrutura, cabendo salientar que as ações propostas pelo coletivo eram, por natureza, intermediárias, uma vez que não partiam de um critério exclusivamente teatral, outro sim, exploravam também elementos musicais e das artes visuais. Em meados de 1978, o grupo venceu um edital da prefeitura de São Paulo para ocupar por algumas tardes da semana, entre julho e setembro, o Teatro de Arena Eugênio Kusnet, localizado próximo do encontro da Rua da Consolação com a Av. Ipiranga, no centro da cidade. O projeto tinha como mote principal o “estudo do gesto”. Durante o período de experimentações, diversos jogos criativos foram propostos a fim de estimular a imaginação, dentre os quais um deles se baseava no seguinte roteiro:

[...] quando começava a ação, uma caixa era colocada em cena; depois de 3 minutos entrava em cena um cavalete; depois de 4 minutos, um saco plástico; depois de 5 minutos, a ação deveria acabar. Dentro disso, os jogadores desenvolvem ações com a mais absoluta liberdade de fazer um dramalhão ou um discurso completamente fragmentado e sem lógica. Seu objetivo era deixar a criatividade fluir, no exercício do jogo livre, aberto, sem compromissos de engajamento político ou temática moralizante.⁹¹

Ao fim do período concedido pelo edital para as experimentações nas dependências do teatro, as ações foram levadas pela primeira vez para um espaço ao ar livre, no evento Mitos Vadios⁹² realizado pelo artista Ivald Granato, que ocorreu no dia 12 de novembro de 1978 em um estacionamento da Rua Augusta. Além do *Viajou sem Passaporte*, participaram do evento diversos outros artistas, como Regina Silveira, Ligia Pape, Gabriel Borba, Arthur Barrio, Hélio Oiticica, Regina Vater, Julio Plaza, Antonio Dias, Rubens Gerchmann e Claudio Tozzi.

⁹¹ VIAJOU sem Passaporte. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2019. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/grupo399320/viajou-sem-passaporte>. Acesso em: 18 de set. 2018. Verbete da Enciclopédia.

⁹² Sobre a proposta do evento, Ivald Granato falou para a Folha de São Paulo de 05/11/78: “Mitos Vadios tenta qualificar alternativas que podemos criar para nos livrarmos dos prejuízos que temos com o sistema de coisas acumuladas em nossas cabeças. Claro que me refiro à uma parafernália de ambientações a que somos sujeitos. Na medida em que devemos sempre dever para ser ou criar. Mitos Vadios vai tentar, pelo que sinto, uma saída real com uma irônica interferência em cima dos mitos criados para valorizar cada vez mais as entidades fechadas. Esse grande grito foi aberto com a escolha de um grupo que fomentasse, com ele próprio e com todos, os direitos de uma livre e espontânea discussão. Teremos oportunidade de ver valores da nossa arte, livres até no espaço, provocando, sem dúvida, uma indagação acolhedora dos frutos representativos da nossa independência criativa que aflora e se liberta para os caminhos mais autênticos firmando com a força da possibilidade alternativa que possamos ter”. FOLHA DE S PAULO. Mitos Vadios. *Jornal Folha de São Paulo*, Caderno Ilustrada, São Paulo, 5 de novembro de 1978, p.58. Disponível em: <https://acervo.folha.com.br/leitor.do?numero=6755&anchor=4270381&origem=busca&pd=6d85a8dfd29c962f16ab94162d317042>. Acesso em: 23 ago. 2018.

O ano seguinte foi marcado pelas intervenções e *happenings* empreendidos pelo coletivo e realizados nas ruas de São Paulo. Começando com a trilogia das *trajetórias*: *Trajétória da Árvore* (março de 1979); *Trajétória do Curativo* (abril de 1979); *Trajétória do Paletó* (maio de 1979). Todas elas consistiam da repetição de pequenos gestos simples, onde os artistas criavam, no espaço, trocas de relações inesperadas por aqueles que ali estavam, como por exemplo intercalarem-se em um rodizio de voltas em torno de uma árvore na praça Dom José Gaspar, no centro da cidade, ou subirem e descenderem de um mesmo ônibus todos com curativos nos olhos. As situações inesperadas, fora do padrão de comportamentos “normais”, despertavam nos transeuntes um estranhamento, mas, sobretudo, os tiravam da letargia imposta pelo mecanismo do cotidiano.

As intervenções urbanas, tomadas como *ações disruptivas* do *Viajou sem Passaporte*, tratavam-se de atos presenciais que (inter)relacionavam artistas, público e os lugares/espacos, e criavam outras formas de vivência e convivência. Ou, parafraseando as palavras de Michel de Certeau, criavam um espaço diferente que coexistia com aquele de uma experiência sem ilusões.⁹³ O grupo dissolveu-se em 1982.

Grupo 3NÓS3

O Grupo 3NÓS3 foi criado oficialmente no ano de 1979 pelos artistas plásticos Hudinilson Jr. (1957-2013), Rafael França (1957-1991) e Mário Ramiro (1957), e esteve em atividade até 1982. Ramiro e França, ambos alunos da Escola de Comunicações e Artes da USP, já se conheciam desde antes da formação do coletivo quando, junto com a artista Marília Gruenwaldt, projetaram uma exposição de carimbos e xilogravuras de diversos artistas para a estação São Bento do metrô. Hudinilson, que cursou alguns anos de artes plásticas na Fundação Armando Alvares Penteado (FAAP), trabalhava com Ramiro na prefeitura de São Paulo e foi convidado pelo colega para participar do projeto com seus trabalhos. Pouco tempo depois decidiram formar o grupo.

Estreitaram laços ao longo do projeto e perceberam que compartilhavam de alguns interesses, tais como os processos de reproduções técnicas que variavam

⁹³ CERTEAU, Michel. *A invenção do cotidiano*. Rio de Janeiro: Editora Vozes, 1998. p.89.

do desenho às gravuras e à xerox. Passam, a partir disso, a promover encontros a fim de discutir e estudar arte conceitual, *happenings*, instalações e ações artísticas. Dos encontros surge a vontade de começarem a realizar intervenções artísticas nos espaços públicos da cidade, as quais chamariam de *interversões* (inversões no fluxo cotidianos através de intervenções)⁹⁴.

Figura 2: Grupo 3NÓS3 - Rafael França, Mario Ramiro e Hudinilson Junior
Fonte: Acervo Centro Cultural São Paulo

A fim de expandir a abrangência de suas experiências, o grupo decidiu ainda realizar suas *interversões* nos meios de comunicação. Com o intuito de divulgar, repercutir e documentar os trabalhos, eles realizavam denúncias anônimas para jornais e revistas, e, conforme as matérias sobre as ações eram noticiadas pelos veículos, era possível ter ideia do impacto gerado na população. Via de regra as *interversões* eram realizadas de madrugada e permaneciam pouco tempo nas ruas, uma vez que nos amanheceres eram removidas pela polícia ou pela Companhia de Engenharia de Tráfego - CET (empresa responsável pelo gerenciamento, operação e fiscalização do sistema viário da cidade de São Paulo).

⁹⁴ Cabe lembrar que o 3Nós3 e o *Viajou Sem Passaporte* realizaram diversas ações na cidade em colaboração, no entanto, enquanto o *Viajou* descredibilizava a categoria “obra de arte”, o 3Nós3 acreditava que, enquanto artistas, deveriam buscar expandir a arte para a cidade porque através dela seria possível construir a possibilidade de gerar novas leituras e percepções da realidade, proporcionando para as pessoas uma redescoberta do cotidiano.

Figura 3: Intervenções do Grupo 3NÓS3 em São Paulo

Esq.: Av. sobre o Riacho Itooró, 1982. Dir.: Intervenção Arco 10, 1981. Fonte: ALDANA, 2008⁹⁵

Na circunstância da posse de João Figueiredo, o último presidente do regime militar, o grupo invencionava realizar uma ação na praça Marechal Deodoro, bairro Santa Cecília. A ideia era a de fazer algo crítico que relacionasse diretamente a estátua do Marechal com os militares. Receosos com a forte presença da polícia militar nas ruas, optaram por não agir no dia da posse, mas em outro dia e de forma expandida para outros monumentos e estátuas da cidade. Após um mapeamento prévio, escolheram alguns pontos de ação na cidade e, na madrugada do dia 27 de abril de 1979, com a ajuda de dois amigos (um para dirigir o carro e outro para registrar a ação através de fotografias), o grupo encobriu com sacos de lixo pretos as cabeças das esculturas. No primeiro horário da manhã seguinte, de diversos pontos diferentes da cidade, ligaram anonimamente para alguns jornais questionando sobre o motivo do encobrimento. A Folha da Tarde, o Última Hora e o Diário da Noite foram alguns dos veículos que noticiaram a ação, sem, no entanto, revelar (por obviamente desconhcerem a intenção poética) o motivo do ocorrido⁹⁶. A *interversão* foi chamada de *Ensacamento*.

⁹⁵ ALDANA, Erin D. *Interventions into Urban and Art Historical Spaces: The Work of the Artist Group 3Nós3 in Context, 1979-1982*. University of Texas: Austin, 2008. [Tese de Doutorado].

⁹⁶ URURAY, Heloísa; VALENTE, Maíra V. op. cit., p.19.

Figura 4: Roteiro para as Intervenções Ensacamento, 3NÓS3, 1979

Fonte: ALDANA, 2008

ENSACAMENTO		
1979		
Roteiro das estátuas de São Paulo		
1 - Museu do Ipiranga	-	realizado
2 - Rua Eça de Queiros	-	"
3 - Praça Osvaldo Cruz	-	não
4 - Trianon (Av. Paulista)	-	realizado
Anhanguera	-	realizado
5 - Cemitério do Araça	-	"
Norte	-	"
6 - Estádio do Pacaembu	-	"
Corredor	-	"
7 - FAAP - Bruno Giorgi	-	"
8 - Praça Buenos Aires	-	"
Não + 5	-	"
9 - fim da Av. Paulista	-	não
10 - Monumento às Bandeiras	-	realizado
Parque Ibirapuera	-	realizado
11 - Monumento Anchieta	-	não
Parque Ibirapuera	-	não
12 - Meninos Engrachados	-	realizado
Praça João Mendes	-	realizado
fim do percurso com catro		
13 - Menino do Catavento -	-	realizado
Busto - O Rei Jo	-	realizado
Largo de São Francisco	-	realizado
14 - Graças - Brachet	-	"
Galeria Prestes Maia	-	"
15 - Patriarca	-	não
Praça Patriarca	-	não

Figura 5: Ensacamentos, 3NÓS3, 1979

Fonte: Galeria - Jaqueline Martins⁹⁷

Conforme mencionado anteriormente, o regime militar fez, a partir das grandes obras de engenharia, realizadas sobretudo em São Paulo, uma ferramenta de imposição de seu poderio. Nesse sentido, as ações *Interversão VI*, de 1980,

⁹⁷ Galeria Jaqueline Martins. In: <http://galeriajaquelinemartins.com.br>. Acesso em 19 abr. 2019⁹⁷

Arco 10, de 1981, *Conecção*, também de 1981, e 27.4/3 de 1982, foram iniciativas que preconizavam, acima de tudo, uma atitude indisciplinar no instante em que interrompiam ou revertiam o fluxo de carros e pessoas através da utilização de grandes pedaços de plástico amarrados à avenidas, pontes e saídas de ar de metrô. Na *Intervenção VI*, por exemplo, com a colaboração do *Viajou sem Passaporte*, 100m de plástico polietileno de cor vermelha foi instalado no complexo viário da Av. Paulista com a Rua da Consolação bloqueando a passagem do túnel da madrugada até o amanhecer do dia seguinte, quando foi retirado pelos guardas da CET. Já no ano seguinte, em *Arco 10*, os 100m de plásticos (dessa vez amarelo) foram instalados embaixo do viaduto da Avenida Dr. Arnaldo. A remoção também foi realizada ao amanhecer, mas gerando uma grande confusão no tráfego.⁹⁸

Declaradamente, os projetos de grande escala de arte ambiental dos artistas Christo e Jeanne-Claude⁹⁹ serviram de importante referência para o coletivo. A diferença mais marcante entre as realizações, no entanto, é o fato de que, enquanto Christo, por exemplo, pedia autorização e articulava suas intervenções com as autoridades locais e com os moradores da região onde atuaria, permitindo que o resultado permanecesse por mais tempo, o *3NÓS3* simplesmente realizava, fazendo com que as *interversões* durassem menos tempo, mas também causassem mais ruídos na normatividade do fluxo de acontecimentos da região.

Foram inúmeras outras realizações promovidas pelo coletivo na cidade de São Paulo ao longo dos seus 3 anos de existência. Suas *interversões* nas ruas, praças, monumentos, complexos viários geravam um tensionamento e uma inflexão dos espaços-lugares onde eram realizadas, possibilitando uma fruição, num nível expandido, da coletividade. Objetivavam e alcançavam incidir sobre a realidade inerte dos hábitos e dos costumes, desafiavam as leis e as autoridades e não passavam despercebidos.

⁹⁸ Cf. RAMIRO, Mario (org). *3NÓS3: Intervenções Urbanas 1979-1982*. SP: Editora UBU, 2017.

⁹⁹ Christo e Jeanne-Claude foram um casal de artistas que ficou conhecido pelas instalações de arte ambiental (Land Art), entre outros. Destacam-se em sua trajetória intervenções realizadas no Reichstag, o Parlamento alemão em Berlim e na Pont Neuf, ponte em Paris e no The Gates no Central Park de Nova Iorque.

Carimbando a Cidade: Graffiti

*Transformar a cidade com uma arte viva e popular.
Induzir à efetiva participação da comunidade,
eis a minha intenção.*

Alex Vallauri¹⁰⁰

Conforme viemos apontando, a São Paulo do final dos anos 1970 se encontrava submersa em um contexto onde as manifestações públicas, por mais inofensiva que fosse sua proposta, poderiam ser alvo de repressão. O regime devastava as ações e intenções de pessoas comuns, mas, sobretudo, de artistas e militantes cujos posicionamentos se apresentassem minimamente adversos ao governo autoritário. Este é um fato importante para que se consiga entender a expressividade do *graffiti*¹⁰¹ e do *pixo* (como é chamado hoje e graficamente referenciado pelos próprios pichadores) como forma de intervenção urbana em seu momento de germinação no país.

Na atualidade, as pichações e os *graffitis* estão presentes em praticamente todas as grandes metrópoles mundiais, carimbados em fachadas, muros, pontes, monumentos, ruínas e quaisquer outras superfícies que possam ser entendidas pelos “mensageiros” como suporte e meio para suas “mensagens”. Michel Foucault elaborou em *Outros Espaços*¹⁰² o conceito de heterotopia para se referir a uma ideia de “outro lugar”, ou ainda para espaços conformados por múltiplas camadas de significação. Para o autor é nestes espaços que acontecem as tensões engendradas pelas relações de poder da sociedade. Tal conceito nos sugere que os *graffitis* e as pichações parecem pertencer, ou serem eles mesmos, estes espaços *heterotópicos*, uma vez que funcionam em condições não-hegemônicas de sentidos.

O exercício das inscrições e registros gráficos e visuais nas cidades está diretamente relacionado com as práticas de apropriação e ressignificação dos

¹⁰⁰ SPINELLI, João. *Alex Vallauri. Graffiti*. São Paulo: Bei Editora, 2011.

¹⁰¹ A palavra aqui usada e a grafia adotada – graffiti – vêm do italiano e significa inscrição ou desenhos de épocas antigas, toscamente riscados à ponta ou à carvão em rochas, paredes, etc. Graffiti é o plural de Grafitto. No singular é usada para designar a técnica (pedaço, fragmento de pintura no muro em claro e escuro). No plural refere-se aos desenhos inteiros: “os graffiti do Palácio de Pisa”. Cf. GITAHY, Celso. *O que é Graffiti*. São Paulo: Brasiliense, 1999 (Col. Primeiros Passos).

¹⁰² FOUCAULT, Michel. *Outros espaços*. In: FOUCAULT, Michel. *Ditos e escritos III. Estética: Literatura e pintura, música e cinema*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2003, p.420.

espaços urbanos. Jean Baudrillard, em *Kool Killer ou a Insurreição pelos Signos*, afirma que: “[...] ambos, tanto muros pintados como os *graffitis*, nasceram após a repressão das grandes revoltas urbanas de 66/70”¹⁰³. Desde então, as superfícies das cidades, aparecem historicamente como alvo de disputa semântica e territorial.

Surgidas na Europa¹⁰⁴ e nos EUA¹⁰⁵ nos anos 1960 e 1970, as inscrições urbanas, a saber tanto o *graffiti* (aqueles considerados pelos estudiosos e até mesmo pelo senso comum como sendo mais estéticos) quanto as pichações chegaram às metrópoles brasileiras (mais especificamente à São Paulo) na segunda metade da década de 1970.

As experiências precursoras de Paris e de Nova Iorque se espalharam pelo mundo junto com os movimentos de contracultura e viraram referência para muitos jovens das grandes metrópoles mundiais, seus desdobramentos acabaram por dar origem às mais variadas modalidades de inscrições urbanas. No Brasil, quando do surgimento das primeiras manifestações da linguagem, se assimilavam muito mais à tendência que originou o movimento em Paris do que com as de Nova Iorque. Tratavam-se de frases (algumas vezes enigmáticas) carimbadas e disseminadas nos muros e nas paredes da cidade, privilegiando, desse modo, a linguagem verbal. O pesquisador Arthur Lara, na sua investigação *Grafite: arte urbana em movimento*¹⁰⁶, ordenou as primeiras inscrições surgidas em São Paulo no final dos

¹⁰³ BAUDRILLARD, Jean. *Kool Killer ou a Insurreição pelos signos*. In: BAUDRILLARD, Jean. *A troca Simbólica e a Morte*. São Paulo: Loyola, 1996, p.319.

¹⁰⁴ Na década de 1960 surgiu um movimento intenso nas ruas de Paris. Desde o célebre “Maio de 1968” os protestos dos estudantes criaram seu próprio meio de expressão. Munidos com latas de spray, os jovens militantes cobriram as paredes e os muros das cidades com frases que se opunham ao moralismo familiar, ao sistema educacional normativo e ao sistema político vigente. Registravam eles: “É proibido proibir”; “A imaginação toma o poder”; “As paredes têm ouvidos, os ouvidos têm paredes”. Tais ideais se espalharam pelo mundo com impetuosidade. Cf. BESANÇON, Julien et al. *The Walls Have the Floor – Mural Journal, May '68*. MIT Press, Edição: Translation, 2018.

¹⁰⁵ Nos EUA, a cidade de Nova York desponta como precursora do *graffiti*. Apesar de Cornbread, na Filadélfia, ser detentora do status de pioneira, foi em NY que as inscrições urbanas alcançaram maior intensidade e continuidade de produção. A linguagem começa a aparecer no início dos anos 1970 com a proliferação das *tags* (assinaturas), que eram formadas por um nome/apelido e um número, que correspondiam à identidade do autor e à rua onde morava. Consensualmente, as bibliografias consultadas apontam como sendo a tag TAKI183 a primeira a aparecer pela cidade, conforme alude Ângela López: “Por outro lado, a arte do grafite nova-iorquino fez um percurso diferente. Ela é iniciada por um jovem de origem porto-riquenha, Demetrio, que pichava seu apelido, Taki, e o número de sua casa, 183, nas paredes, nos ônibus, nos monumentos públicos e nas estações de metrô” LÓPEZ, María A. J. *El arte de la calle. Reis: Revista española de investigaciones sociológicas*, Madrid, n.84, p.173-194, 1998, p.176-177. [Tradução da autora]. Disponível em: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=757642>. Acesso em 25 set. 2018.

¹⁰⁶ LARA, Arthur H. *Grafite. Arte urbana em movimento*. Dissertação (Mestrado em Ciências da Comunicação). Escola de Comunicações e Artes da USP, São Paulo, 1996.

1970 em três categorias: a primeira de protesto, relacionada diretamente com a ditadura militar: “Abaixo a ditadura”; a segunda, de conotações subjetivas e poéticas: por exemplo a “Ah! Beije-me!”, de Hudinilson Jr.; e a terceira correlacionadas à publicidade: “Cão Fila Km 26”¹⁰⁷.

Dentre as incursões pioneiras, mais associadas às inscrições poéticas, destacaram-se as experiências realizadas por Tadeu Jungle e Walter Silveira, à época estudantes de Comunicação Social na USP e já bastante envolvidos com a cena de poesia visual, que algum tempo mais tarde viriam a formar o coletivo de vídeos independentes TVDO. O poema visual *HORA H*, de 1978, de Tadeu Jungle foi, segundo ele, seu primeiro poema:

Lembro de ter mostrado o poema para Augusto de Campos num papel tipo cartão postal e ele falou que tinha gostado do movimento que o H fazia, saindo da frente do ORA e indo para o final da palavra como se fosse um ponteiro de um relógio a criar um novo sentido.¹⁰⁸

Figura 6: Poema HORA H de Tadeu Jungle, 1978
Cartão postal. Fonte: Tadeu Jungle: Videofotopoesia.

O segundo momento foi o de levar o poema para as ruas em forma de *graffiti* estampado em muros e paredes da cidade de São Paulo, buscando, dessa forma, fugir das limitações físicas e da abrangência pequena dos impressos ou livros, e alcançar o maior número de pessoas possível.

¹⁰⁷ Um fato importante sobre essa inscrição é que, na época de seu surgimento, não se sabia do que tratava. Tempos depois é que a misteriosa frase revelou-se ser a propaganda de um canil situado no quilômetro 26 de uma rodovia em São Paulo. In: CORREA, Thiago. M. *Inscrições Urbanas: Abordagem Semiótica*. Tese (Doutorado em Letras). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da USP, São Paulo, 2016, p.43.

¹⁰⁸ JUNGLE, Tadeu. Entrevista com a autora em 02 ago. 2018. MAM São Paulo.

Figura 7: Graffiti do poema HORA H, Tadeu Jungle, 1978
São Paulo. Fonte¹⁰⁹

Em entrevista concedida a Cristina Fonseca, Walter Silveira revelou ter começado a realizar inscrições poéticas em muros pela cidade em 1978:

[...] naquela época eu estava envolvido em especulação poética do ato gestual da escritura, a caligrafia, buscando os limites da letra enquanto design. As pichações foram feitas para lançar diretamente no corpo social as experiências que, até então, eu desenvolvia no ateliê e não tinha condições de veicular devido às dimensões dos cartazes e aos altos custos das produções. Munido de spray, saí pela cidade escrevendo um ideograma verbal – HENDRIX MANDRAKE MANDRIX – ao mesmo tempo o [TADEU] Jungle saiu pro outro lado colocando o seu ORA H. depois de dois ou três meses várias gangues estavam pela madrugada escrevendo poemas, mandando recados, ou fazendo trocadilhos nos muros. Como essa manifestação causou interesse na imprensa, tive meu poema (independentemente do tratamento que deram a ele) publicado em vários jornais e revistas com uma tiragem muito grande. Na realidade não pichei durante muito tempo, sendo hoje até difícil encontrar uma pichação daquela época, mas o poema (publicado) foi lido da Penha até o Rio de Janeiro e Salvador.¹¹⁰

Na mesma entrevista, Silveira fala ainda que sempre se sentiu dono da cidade onde mora e que os muros brancos eram, para ele, como grandes painéis onde se podia manifestar de tudo, eram “espaços de emergência primal”. Seu intento com as pichações poéticas era de “exercitar o lema “LETRAS DO TAMANHO DE TORRES”. Como um publicitário de um produto inútil (as palavras), que não se encontram à venda, eu tentava, com as amarras do meu tempo, gravar minha trajetória de vida”¹¹¹.

¹⁰⁹ Em <http://www.sprayspoeticos.com/portugues/encontrohistorico.htm>. Acesso em 17/09/2018.

¹¹⁰ SILVEIRA, Walter *apud* FONSECA, Cristina. *A poesia do acaso (na transversal da cidade)*. São Paulo: T. A. Queiroz Editor, 1982, p.54.

¹¹¹ *Ibid.*

Outro *poema-graffiti* de Tadeu Jungle que ganhou as ruas e gerou repercussão à época foi o *TIGANHO_GATINHA*, concebido no final dos anos 1970 e “distribuído” pela cidade até começo dos 80. O poema causa um certo estranhamento no início e não é de primeira vista que se entende o que está escrito. O mesmo símbolo gráfico (uma espiral vermelha) é empregado invertidamente para representar as letras G e A, se destacando em relação ao restante das letras que estão em azul. Os olhos demoram um pouco para se acostumar e entender o significado das grafias. O humor está presente não apenas na forma gráfica como é apresentado, mas também no sentido da expressão: TI (te) GANHO (conquisto) GATINHA (diminutivo de gata, que ainda hoje é utilizado para se referir a pessoas por quem se tem interesse, apreço ou carinho). A obra é uma brincadeira visual, fonética e semântica.

Figura 8: Poesia-Grafito TIGANHO_GATINHA, Tadeu Jungle, 1980
São Paulo. Fonte: Tadeu Jungle: Videofotopoesia

Essas práticas precursoras, não necessariamente relacionadas às artes visuais, desencadearam um movimento associado à arte poética. Estimulados pela liberdade de criação nos vastos espaços públicos da cidade, estes jovens deram início ao fenômeno da pichação poética. Em 1978, os moradores de São Paulo tiveram seus cotidianos afetados pelo surgimento de uma figura icônica estampada, estrategicamente, em fachadas, muros, bancos de praças, rodoviárias, tapumes e paredes da cidade. Tratava-se de uma bota, de cano alto e salto agulha, grafitada em tinta spray preta a gerar cartografias e roteiros não determinados, instaurando curiosidade e questionamentos acerca do autor e do significado daquele símbolo.

Figura 9: Graffiti Bota Preta (1978) e Alex Vallauri usando máscara de estêncil (1979)
São Paulo. Foto à esq: Fonte¹¹². Foto à dir.: Fonte¹¹³

A figura se projetava na paisagem como uma sombra e acabou se configurando em um signo indicial de que por lá havia passado o anônimo pichador a deixar sua marca poética. Tempos depois, já revelada a autoria, veio o reconhecimento de que Alex Vallauri (1949-1987) havia sido um dos pioneiros da arte *graffiti* no Brasil no instante em que imprimiu sua marca gestual nos circuitos urbanos da capital paulista. Sua identidade foi revelada por outros artistas que o reconheceram nas incursões noturnas de apropriação dos espaços, conforme salientou Hudinilson Jr., integrante do Grupo 3NÓS3:

E numa dessas intervenções minhas, em que fazia um grande “AH! BEIJE-ME!”, era simples, eu só carregava um spray dentro do bolso, eu via um muro e tissss, fazia aquela boca. [...] na hora que termino de fazer essa boca me pinta um baixinho, coloca um negócio na parede, rapidinho faz a coisa, faz o negócio preto ali [Bota Preta], embrulha, aí me vê e leva um susto. Na hora ele pensou que era polícia, antes de ver direito. Eu usava chapéu, estava com spray na mão, não é polícia, olhamos um para o outro e eu vi a botinha e ele o “Ah! Beije-me!”, então eu descobri quem fazia a botinha e ele descobriu quem é que fazia o “Ah! Beije-me!”.¹¹⁴

¹¹² Em <http://subsoloart.com>. Acesso em 17/09/2018.

¹¹³ GRAÇA, Pedro. *O Muro de fora: Matrizes e desenvolvimentos da pintura e escritura mural paulistana*. Dissertação (Mestrado em Filosofia). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas USP, 2018, p.18.

¹¹⁴ JUNIOR, Hudinilson *apud* GRANDO, Angela; WANDEKOKEN, Katler. D. Alex Vallauri: o *graffiti* carimba a cidade. *Artes em construção: o IX Congresso CSO'2018*. Centro de Investigação e Estudos em Belas-Artes. Universidade de Lisboa. mar. 2018, p.138.

Figura 10: Graffiti Ah! Beije-me! de Hudinilson Jr., 1979
São Paulo. Fonte¹¹⁵

O “negócio” ao qual Hudinilson Jr. se referiu era um *stencil*, técnica de impressão que utiliza uma máscara para aplicar um grafismo ou um desenho sobre uma superfície (a máscara poderia ser confeccionada com papel cartonado, plástico, metal ou acetato). Trata-se de uma técnica bastante simples, realizada manualmente por métodos de custo muito baixo e que permitem a reprodução serial da mensagem visual, com precisão e homogeneidade de traços.

Casemiro Xavier de Mendonça falou sobre as mensagens de Vallauri nas ruas de São Paulo no final dos 1970:

Uma bota negra e feminina, elegante com salto *stiletto*, surgiu há mais de três anos nas paredes onde os *graffitis*, de frases poéticas simplesmente humorísticas brigavam pelo espaço comum. Depois da bota, surgiu uma luva, mais tarde, um pião com estrelas, um acrobata e finalmente uma sensual figura de mulher - como nesses os anos 50. Desconhecidas das galerias de arte, essas figuras feitas em spray, a partir de um molde recortado em papelão, começaram a ser acompanhadas na cidade de São Paulo. No caso de Alex Vallauri, seu trabalho ganhou um novo status cultural.¹¹⁶

Foi a vontade de mostrar suas criações para um público maior que impulsionou Vallauri para a arte pública. Foi nos espaços urbanos que o artista percebeu a existência de um lugar privilegiado para a arte em uma cidade desgastada, e muitas vezes ignorada tanto pelo poder público quanto pelos seus habitantes. Foi um grande desafio naquele período do regime ditatorial.

¹¹⁵ Em <http://www.sprayspoeticos.com/portugues/encontrohistorico.htm>. Acesso em 17/09/2018.

¹¹⁶ SPINELLI, João. *Alex Vallauri. Graffiti: Fundamentos estéticos do pioneiro do graffiti no Brasil*. São Paulo: BEI Comunicação, 2010, p.35.

1.4 Uma Movimentação Plural: A Vanguarda Paulista

A partir da segunda metade dos anos 1970, na cidade de São Paulo, começou a se configurar um cenário cultural e artístico que tomaria corpo e força ao longo da década seguinte. Concentrando-se particularmente nas imediações dos bairros de Pinheiros e Vila Madalena, jovens paulistanos, ou vindos de diversos lugares do país, conseguiram dar origem a uma cena de tamanha efervescência que acabou por chamar atenção dos grandes meios de comunicação de massas – ainda que tenha se desenvolvido às suas margens.

O início do processo de abertura política foi delineado por uma série de elementos influenciadores na formação dessa nova geração de artistas, segundo Heloisa Buarque de Holanda, entre eles destacam-se o ceticismo com relação ao “milagre econômico”, a repressão vivenciada desde a deflagração do golpe em 1964 e até mesmo a experiência social de frequentar os espaços acadêmicos em meio ao processo de redemocratização. Estes e outros fatores acabaram configurando o ambiente oportuno para o surgimento de um estado de recusa quanto às linguagens e os formatos culturais e artísticos em voga no período.¹¹⁷

O movimento de contracultura vivenciado por aqueles jovens, fomentado pelo contexto social e político, influenciaram de forma bastante contundente no modo como eles se colocaram frente às discussões acerca da indústria cultural, e os protagonistas eram, conforme alude Martim Cezar Feijó, em sua maioria:

[...] jovens que não tinham nenhuma vinculação com a tradição ideológica de esquerda, com a luta política, mas que encontram canais de resistência a um estado de coisas que não aceitam [...]. Eram exatamente grupos urbanos, no caso também de classe média, vinculados a setores universitários ou pré-universitários que encontram o movimento, muito menos nacional e mais internacional, que recebeu o nome de contracultura.¹¹⁸

A Vanguarda Paulista, como ficou conhecida, não foi um movimento propriamente dito, a exemplo de outros movimentos ocorridos na música e na cultura brasileiras tais como a Bossa Nova ou o Tropicalismo. A denominação, no entanto, foi cunhada pela imprensa para se referir a grande variedade e agitação musical que ocorria na cidade de São Paulo no final dos anos 1970 e início dos

¹¹⁷ HOLANDA, H. B. de. *Impressões de Viagem: CPC, Vanguarda e Desbunde: 1960/70*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2004, p.107.

¹¹⁸ FEIJÓ, M. C. Tempos de ditadura militar: resistência e cultura. *Cadernos CEDEM: Debates*. São Paulo: Unesp: 2008, p.86.

1980. O Teatro Lira Paulistana, fundado em 25 de novembro de 1979 na Rua Teodoro Sampaio, em Pinheiros, foi o principal palco dessa cena.

Segundo Luiz Tatit, linguista, músico e integrante do grupo Rumo, o termo cunhado para o que estava sendo produzido musicalmente naquele momento decorreria de uma associação com o fato de que alguns dos grupos que se formaram naquela época eram compostos, basicamente, por estudantes de música da Escola de Comunicação e Artes da USP, conforme alude:

Não se pode esquecer o seguinte: era na ECA/USP que se fazia música erudita de Vanguarda. Quando chegou a música popular que nós estávamos fazendo, no âmbito dos jornais, das redações, eles associaram imediatamente: “Ah, é o pessoal da ECA? Então é música de vanguarda!”. Logo, essa história de Vanguarda vem do fato da gente cursar a ECA e lá eles estarem fazendo Vanguarda em Erudita.¹¹⁹

O termo, apesar de ser utilizado a fim de abarcar toda a produção musical surgida naquele momento e naquele contexto específico não exprimia, no entanto, o caráter plural das manifestações. Não se tratava, e daí o motivo de não poder ser classificado como um movimento *stricto* senso, de uma estética unificada, mas sim de diversos grupos, cantoras e cantores solo, pensando e fazendo música de uma forma completamente alheia aos moldes estabelecidos pela indústria fonográfica do período.

O cenário musical *independente*, como também ficou conhecido, revelou, portanto, estilos e linguagens diversas que não encontravam, nos circuitos oficiais, espaço e interesse. Nesse sentido, o termo *independente* empregado para se referir a essa produção diz respeito aquilo que é “feito pelos próprios artistas e produtores que não fazem parte do *cast*, isso é, daquele grupo que possui contrato de exclusividade com as grandes gravadoras, ou, de acordo com um termo mais utilizado hoje, com as *majors*”¹²⁰, conforme salienta Laerte Fernandes de Oliveira.

Ainda de acordo com o autor, a produção de discos independentes no Brasil não remonta apenas o cenário surgido nos anos 1970, mas sim casos isolados de produções realizadas fora do âmbito das grandes gravadoras ao longo de todo o século XX. O que teria acontecido no final dos 70, e alcançando seu auge nos 80, seria uma confluência de fatores que levaram muitos artistas a buscar alternativas

¹¹⁹ TATIT, Luiz (depoimento). *Lira Paulistana e a Vanguarda Paulista*. Documentário. Direção: Riba de Castro. São Paulo, 2012.

¹²⁰ OLIVEIRA, Laerte F de. *Em um Porão de São Paulo: O Lira Paulistana e a Produção Alternativa*. São Paulo: Annablume: Fapesp, 2002, p.25.

ao mercado fonográfico, conforme matéria publicada em março de 1980 no Jornal Movimento pelo colunista Eldemar Souza:

A fórmula [independente] não é nova, pois já foi largamente empregada na Europa, nos EUA e até mesmo no Brasil, onde um grande número de artistas populares produz e vende seus discos para um público certo. Só que agora, com o fenômeno se alastrando nos principais centros urbanos do país, a música alternativa vem sendo encarada como opção para o artista fazer um trabalho fonográfico sem as imposições das multinacionais do disco¹²¹.

Laerte Fernandes de Oliveira atenta ainda para o fato de que grande parte dos músicos da geração independente dos anos 80 havia participado dos festivais de música universitários da década anterior, e foi exatamente essa geração que ganhou visibilidade a partir das apresentações realizadas no teatro Lira Paulista.

Um dos maiores expoentes da cena vanguardista independente, foi, sem dúvida, Itamar Assumpção (1949-2003). Nascido na cidade de Tietê, no interior de São Paulo, cresceu na cidade de Arapongas, Paraná. Abandonou o curso de contabilidade no segundo ano para se dedicar ao teatro e à música como autodidata. Em 1973 foi vencedor do primeiro lugar no Festival de Música Universitária de Londrina interpretando uma música de outro compositor. Em 1975 mudou-se para São Paulo em busca de aprimoramentos e oportunidades no campo musical. Influenciado pelos sons de suas raízes – era bisneto de escravos angolanos e desde criança frequentava os terreiros de candomblé – sua música é marcada por uma *polirritmia* característica, ou seja, pelo uso simultâneo de duas ou mais estruturas rítmicas diferentes, que não são prontamente percebidas como derivantes umas das outras, na constituição de uma peça musical.¹²²

Com uma atitude inovadora e desafiadora à música popular, Itamar Assumpção sobrepôs formas tradicionais de canções populares com música experimental. Apesar de sua crescente reputação como interprete inovador nos circuitos de música ao vivo da cidade de São Paulo, o artista não conseguiu despertar o interesse de nenhuma grande gravadora no seu trabalho, o que acabou fazendo com que se voltasse para eventuais festivais e shows ao vivo. Foi no Lira Paulistana que não apenas Itamar, mas diversos outros grupos e artistas encontraram um espaço favorável às suas experimentações.

¹²¹ SOUZA, Eldemar *apud*: OLIVEIRA, Laerte F de. op. cit., p.26.

¹²² RANDEL, Don Michael (ed.). *The New Harvard Dictionary of Music*. Cambridge/MA: Harvard University Press Reference Library. 1986, p.646.

O Lira Paulistana acabou se tornando a casa espiritual da Vanguarda Paulista porque muitos que vieram sob seu manto tocaram lá e consolidaram suas reputações no pequeno clube localizado em um pequeno e modesto porão no bairro de Pinheiros. O sucesso alcançado pelo Lira Paulistana como agente deflagrador do que havia de mais novo acontecendo na cidade de São Paulo permitiu a criação e consolidação do seu próprio selo musical (Lira Paulistana) em 1979, e foi esse selo que ofereceu a Assumpção sua primeira oportunidade para gravar. O disco *Beleléu, Leléu, Eu*, de 1980, resultou da total liberdade concedida ao artista pelo selo do Lira, que realizou uma obra altamente inovadora misturando ritmos como rock, funk, reggae e música popular brasileira.

Itamar e os irmãos Paulo e Arrigo Barnabé, também músicos, se conheceram ainda em Londrina, mas foi no contexto da cena paulistana que se reencontraram em vários projetos e parcerias. Arrigo, que viera para São Paulo com o intuito de estudar Arquitetura e Urbanismo na USP, transferiu-se pouco tempo depois para o curso de composição e arranjo na Escola de Comunicação e Artes da USP. Paulo Barnabé foi durante alguns anos baterista da *Banda Sabor de Veneno* (de seu irmão Arrigo), atuou na gravação do *Beleléu, Leléu, Eu* de Assumpção e mais tarde montou seu próprio projeto: *Paulo Barnabé e a Patife Band*, com forte inspiração no *punk rock*.

O Grupo Rumo¹²³ e o *Premeditando o Breque* (o Premê) foram outros que surgiram no contexto universitário. O Rumo tinha como integrantes, em sua formação inicial (1974 a 1978 quando ainda eram o Rumo de Música Popular), os irmãos Paulo e Luiz Tatit, Hélio Ziskind, Zecarlos Ribeiro, Pedro Mourão, Gal Óppido, Geraldo Leite e Akira Ueno. A maioria deles havia se conhecido ainda na época em que cursavam o Colégio Equipe, e entraram em contato com os demais através da Faculdade de Música da Escola de Comunicações e Artes e da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, ambas da USP. Cabe ainda salientar também que estes mesmos ambientes acadêmicos os fizeram entrar em contato com outros grupos e outros artistas solo com quem viriam a trabalhar e conviver ao longo de sua existência¹²⁴.

¹²³ Posteriormente outros integrantes compuseram o grupo, como Ná Ozzetti (vocal), Ciça Tuccori (piano, acordeão) e Gil Oppido (bateria).

¹²⁴ É importante ressaltar, no entanto, que, apesar de alguns músicos que despontaram dentro da cena dos independentes terem frequentado o curso de música na ECA/USP, as discussões que

O principal conceito por trás da união dos músicos era o interesse comum em compositores populares brasileiros dos anos 1930 e na sonoridade existente na relação entre o canto e a fala. As reflexões suscitadas pelo grupo apontam para o fato de que o cantor-intérprete assinala a construção melódica de suas canções com pontos de entonação que se aproximam da fala, estabelecendo, dessa forma, uma relação direta com quem ouve, mas, concomitantemente, colocando-se em outro nível por intermédio do uso da melodia. Luiz Tatit, o criador do Rumo e também professor e pesquisador na área de linguística, realiza em seus estudos uma série de elaborações sobre este pensamento como, por exemplo, a interessante ideia de dicção particular do cancionista:

O cancionista mais parece um malabarista. Tem um controle de atividade que permite equilibrar a melodia no texto e o texto na melodia, distraidamente como se para isso não dependesse qualquer esforço. Só habilidade, manha e improviso. Apenas malabarismo. Cantar é uma gestualidade oral, ao mesmo tempo contínua, articulada, tensa e natural, que exige um permanente equilíbrio entre os elementos melódicos, linguísticos, os parâmetros musicais e a entoação coloquial. O cancionista é um gesticulador sinuoso com uma perícia intuitiva muitas vezes metaforizada com a figura do malandro, do apaixonado, do gozador, do oportunista, do lírico, mas sempre um gesticulador que manobra sua oralidade, e cativa, melodicamente, a confiança do ouvinte. No mundo dos cancionistas não importa tanto o que é dito, mas a maneira de dizer, e a maneira é essencialmente melódica. Sobre essa base, o que é dito torna-se, muitas vezes, grandioso.¹²⁵

Nesse contexto, é na consciência apurada da presença da fala na música que o Rumo se concentra. As composições do grupo abordam temas dos mais variados, os sujeitos poéticos às vezes estão em apuros amorosos, em situações inusitadas ou contemplando a cidade, mas estas situações são frequentemente acompanhadas de um movimento de reflexão e de introspecção.

O *Premeditando o Breque*, como citamos anteriormente, também tem suas raízes conectadas à Escola de Comunicações e Artes da USP. Os alunos que viriam integrar o Premê, encontravam-se, na segunda metade da década de 1970, desestimulados com o descaso da direção do Departamento de Música da Escola acerca do popular e resolveram então formar, em 1976, um grupo de samba e chorinho para se apresentarem nos corredores da faculdade como forma de

perpassavam aquela produção não tinham propriamente vínculo formal com a Escola, pois não havia, por parte dos professores, grandes interesses pela música popular. Cf. OLIVEIRA, Laerte F de. op. cit.

¹²⁵ TATIT, Luiz *O Cansionista: composição de canções no Brasil*. SP: EDUSP, 1996, p.60.

protesto àquela administração. A ênfase poética da produção do Premeditando o Breque incidia principalmente sobre o humor comportamental, expresso através de clichês musicais e também pelos deslocamentos. Nos anos seguintes, a sua criação com arranjos mais elaborados, realizados pelos próprios membros – Marcelo Galbetti, Claus Erik Petersen, Igor Lintz Maués, Mário Manga e Wandi Doratiotto –, transitou entre estilos como o pop underground, o punk rock, baladas e sambas, passando por blues e releituras de clássicos sertanejos, sempre com uma pitada bem-humorada e com sátira.

O *Língua de Trapo* foi outro grupo a se formar dentro de uma universidade. Surgido em 1979 no interior da Faculdade de Comunicação Social Cásper Líbero, a ideia de formação surgiu em decorrência do lançamento de uma revista literária. O nome inicial da banda era *Laert Sarrumor e os Cúmplices* – Sarrumor era o líder e contava com a participação de Guca Domenico, Luiz Domingues, Pituco e mais tarde com Carlos Castelo e Lizoel Costa. O nome Língua de Trapo veio com a gravação da primeira fita K7 denominada "Sutil como um Cassetete", que era vendida nos corredores da universidade e nos shows. Em 1982, já pelo selo do Lira, gravaram o primeiro LP intitulado *Língua de Trapo*.

Não apenas os grupos e músicos citados até agora foram, na década de 1980, classificados como representantes da cena “independente” e ou da Vanguarda Paulista pela imprensa do período, sobretudo porque a grande maioria veio a ganhar visibilidade com as apresentações realizadas no Lira Paulistana. Para muitos, no entanto, os termos não eram completamente aceitos, conforme alude Toninho Prada, jornalista e produtor musical:

Os termos eram indigestos para a maioria dos artistas que se apresentavam lá [no Lira Paulistana]. Primeiro a vanguarda e depois os independentes, eram duas pechas que se carregava na época que incomodavam muita gente. Acho que a maioria soube fazer bom uso do marketing dessas duas expressões e tem gente que se recusou, como é o caso do próprio Arrigo [Barnabé], que recusava os dois rótulos, embora ele tenha sido a expressão máxima dos dois.¹²⁶

Sobre a pecha de carregar o termo de pertencente à Vanguarda Paulista, afirmou Arrigo Barnabé:

¹²⁶ PRADA, Toninho (depoimento) *Lira Paulistana e a Vanguarda Paulista*. Documentário. Direção: Riba de Castro, São Paulo, 2012.

Sempre achei esse rótulo estranho por terem caracterizado trabalhos tão diferentes como um movimento. Minha música era de vanguarda mesmo, mas eu não via isso em grupos como o Premê, que sempre trabalhou com o humor, ou o Rumor, que se baseava no canto falado.¹²⁷

Para Luiz Tatit, realmente as estéticas eram completamente diferentes e os grupos e cantores/músicos solos faziam questão de dizer que eram diferentes e de reafirmar, através de experimentações, suas particularidades, mas o que havia de comum era que todos eles, em algum momento, teriam de batalhar para conseguir o financiamento das próprias produções, pois não havia interesse por parte das grandes produtoras pelo trabalho que a maioria estava fazendo, em suas palavras:

Acho que a explosão do independente naquele momento foi muito mais uma questão de falta de condições daqueles artistas que queriam falar de alguma maneira, se expressar, mas não conseguiam e tinham, portanto, de resolver, de encontrar um jeito por conta própria. A necessidade de expressão era muito mais pungente que qualquer outra coisa.¹²⁸

1.4.1 Espaços de Sociabilidade: Entre a USP e as Casas Noturnas

Segundo Maria Arminda do Nascimento Arruda¹²⁹ a Universidade de São Paulo desempenhou um papel de extrema importância na construção de novas linguagens culturais e eruditas na cidade de São Paulo, sobretudo entre as décadas de 1940 e 1960, tanto no âmbito do teatro quanto na crítica de cultura com os jornais e as revistas acadêmicas, na arquitetura moderna, nas artes plásticas etc. Ainda segundo a autora, sua importância na institucionalização da sociologia enquanto campo científico também foi imprescindível, pois colaborou com o processo de transformação dos espaços urbanos a partir do acelerado crescimento demográfico, econômico e industrial, colocando a metrópole em foco não apenas no contexto nacional como internacional¹³⁰.

Nos anos 1980, com as transformações ocorridas na cidade, a Universidade de São Paulo viu seu papel crítico ser ajustado no instante em que muitos dos seus alunos (ou ex-alunos), passaram a se relacionar ativa e criticamente com outros espaços de aprendizado cultural e de disputas simbólicas da metrópole, muitos dentre eles como agentes transformadores e participativos dos movimentos em

¹²⁷ BARNABÉ, Arrigo apud FENERICK, José A. *Faças à suas próprias custas: a produção musical da Vanguarda Paulista (1979-2000)*. São Paulo: Annablume: Fapesp, 2007, p.18.

¹²⁸ TATIT, Luiz (depoimento). op. cit.

¹²⁹ ARRUDA, Maria. A. *Metrópole e Cultura. São Paulo no meio do século XX*. Bauru: Edusc: 2001.

¹³⁰ Ibid., p.22.

curso. Não por acaso em muitas das narrativas de músicos, jornalistas, cineastas e artistas do período, estes se identificam como estudantes da USP em seus documentários, livros e entrevistas. Desse modo é possível dizer que a Universidade de São Paulo funcionou como um sinalizador simbólico no processo de edificação da identidade do sujeito na cidade, sobretudo na década em questão.

Os valores e as experiências promovidas pela cena de contracultura que sacodiu a juventude nos 1980, transitavam, portanto, entre a universidade e os espaços de sociabilidade espalhados pela cidade, isso sob a perspectiva dos estudantes. Obviamente que muitos agentes ativos na cena não eram estudantes da Universidade, como o movimento punk, por exemplo, que se originou nas periferias e ganhou o centro da cidade porque muitos dos jovens trabalhavam na região. Mas as confluências se davam porque, de alguma forma, todas as tribos frequentavam as mesmas casas noturnas, onde as trocas de experiências eram compartilhadas e vividas livremente. As diferenças delimitadoras entre as classes sociais estavam presentes como marcadores de identidade, mas prevalecia um diálogo, proporcionado pelos eventos e encontros promovidos pelos clubes e boates.

Mas, como vimos, uma parte considerável dos músicos e cantores que compunham a Vanguarda Paulista eram alunos do curso de música da USP. Mas a universidade, em geral, era o mais importante lugar de encontro dessa juventude, de onde se originaram também diversas bandas de rock dos anos 1980 oriundos de diversos cursos como Cinema, Rádio e TV, Jornalismo e Teatro, além de contarem, ainda que em menor número, com integrantes da História, Ciências Sociais e Filosofia da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da USP (FFLCH).

Determinadas casas noturnas que funcionavam também como espaços culturais, abarcando uma multiplicidade de manifestações, exerceram fundamental papel para a conformação da cena musical e artística dos 1980, dentre as mais importantes apontamos o Teatro Lira Paulistana, principal reduto dos jovens músicos da Vanguarda Paulista, o Madame Satã, a Carbono 14 e a Napalm.

O Teatro Lira Paulistana

Fundado em 25 de outubro de 1979 pelos jovens Wilson Souto Jr. – também conhecido como Gordo – e Waldir Galeano, o teatro Lira Paulistana, situado no miolo do bairro de Pinheiros em frente à praça Benedito Calixto, foi ao longo de seus seis anos de atividade possivelmente um dos maiores expoentes das manifestações artísticas tidas como independentes na década de 80 em São Paulo.

Concebido inicialmente para ser apenas um teatro, o Lira, tornou-se também um espaço para a música, o cinema, a literatura, as artes plásticas e o jornalismo. Converteu-se em um Centro de Promoções Artísticas, lançou um selo musical responsável por produzir discos de várias bandas e músicos/cantores, criou uma gráfica e um jornal cultural. Em pouco tempo o pequeno teatro virou o ponto de encontro da Vanguarda Paulista, abarcando a explosão simultânea de vários artistas de enorme criatividade em uma das mais estimulantes movimentações culturais experimentadas pela capital paulista no momento.

Figura 11: Porta do Teatro Lira Paulistana
Foto de Mario Daloia. Fonte: Portal Vanguarda Paulista

Em depoimento concedido para a gravação do documentário *Lira Paulistana e a Vanguarda Paulista*, de 2012, Wilson Souto relatou que à época era estudante de engenharia e trabalhava como músico na noite paulistana. Certa vez, enquanto conversava com seus colegas musicistas da orquestra da qual era percussionista na peça *A Gota d'Água*, de Chico Buarque, percebeu que havia uma queixa comum

entre todos, que era a inexistência de um espaço onde pudessem apresentar seus trabalhos individuais, mas do âmbito experimental. Foi o gatilho para Souto idealizar e criar esse espaço onde fosse possível dar visibilidade para essa nova geração que estava dispersa. Foi quando conheceu Waldir Galeano, administrador de empresas, que estava se desligando de um trabalho e aceitou entrar como sócio na empreitada.

O principal critério estabelecido pelos idealizadores era que o espaço fosse barato, possível de se manter com a verba inicial e capaz de abrigar um número razoável de pessoas. Encontraram então um porão de uma loja de móveis situado na rua Teodoro Sampaio, nº 1091. Apesar da precariedade relatada em depoimentos por muitos dos músicos e frequentadores, o espaço improvisado com arquibancadas de madeira chegava a abrigar cerca de 200 pessoas por apresentação (as vezes mais, como nos dias muito concorridos) e tinha um charme mambembe acolhedor. As arquibancadas foram construídas em volta do palco, quase em cima dele, dando um aspecto de teatro de arena grego e o público ficava muito próximo dos artistas. Sobre o espaço, o cineasta Fernando Meirelles relata:

É interessante porque o espaço [do Lira] era um espaço muito precário, era impressionante! Era um porão, um porão mal-acabado, com os lugares para sentar de madeira, tudo muito precário. Mesmo aquela portinha ali na Teodoro Sampaio era muito feia. Mas o que tinha mesmo era um espírito que conseguiu juntar pessoas muito interessantes, porque pelo espaço tinha tudo para dar errado.¹³¹

A estreia do teatro contou com a apresentação da peça musical *É Fogo, Paulista!*, escrita por José Rubens Chachá e Sérvulo Augusto e dirigida por Mario Masetti. A peça narrava a história dos bares de São Paulo e seus frequentadores: operários, artistas, bêbados, jogadores e intelectuais. Ficou em cartaz até janeiro de 1980, sempre lotando todas as sessões. Foi o suficiente para chamar a atenção, para o teatro, de vários outros artistas e da imprensa.

¹³¹ MEIRELLES, Fernando (depoimento). *Lira Paulistana e a Vanguarda Paulista*. Documentário. Direção: Riba de Castro, São Paulo, 2012.

Figura 12: Estreia da peça *É Fogo, Paulista!* no Lira Paulistana, 1979
 Fonte: Gazeta de Pinheiros

Reprodução da Chamada:

Os A(u)tores se apresentam: É fogo. Viver em São Paulo não é fácil e todos sabem disso. Um grupo de jovens, inquietos e inconformados, se juntaram para dizer exatamente isso (mas sem “chororô”, ao contrário, com muito humor) nos palcos uma nova casa de espetáculos que se abre em Pinheiros. O Village em New York, River Gauche em Paris. Em São Paulo é mesmo em Pinheiros que a moçada se reuniu para morar, curtindo a barra específica do lado de baixo do Equador. Agora com o Lira Paulistana, mostrando que É Fogo, Paulista!. Um espetáculo vibrante, alegre, parecido com a farsa circense de nossas manifestações culturais mais populares.

Nessa fase inicial outros personagens importantes e fundamentais foram se aproximando do Lira, entre eles Chico Pardal e Plínio Chaves, que mais tarde viriam a se tornar sócios da Editora e da Gravadora Lira Paulistana. A ideia da gravadora aconteceu ainda no primeiro ano de vida do teatro. Em decorrência do sucesso e visibilidade que a casa vinha adquirindo com sua programação, Wilson Souto foi convidado para participar como jurado no Festival de Música da Feira de Artes da Vila Madalena, em agosto de 1980. Dentre as premiações concedidas aos vencedores estava incluso uma semana de apresentação gratuita no Lira. Itamar Assumpção foi um dos vencedores e, com o sucesso de suas apresentações, foi convidado pelos proprietários para estender a temporada, agora em horário nobre: de quarta a domingo às 21h. Empolgados com a qualidade e a alta aceitação que o trabalho do artista vinha ganhando com o público, decidiram criar o Lira Paulistana Gravadora e Editora. Conforme citamos anteriormente, o LP *Beleléu, Leléu, Eu* de Assumpção e da banda Isca de Polícia, foi o primeiro do selo.

Em janeiro de 1981, com a ampliação dos projetos e sentindo a necessidade de mais espaço, o Lira aluga um sobrado na Praça Benedito Calixto onde monta uma pequena gráfica – responsável inicialmente pela produção dos cartazes e filipetas dos shows – e forma-se o Grupo de Teatro do Lira, que ocupava o porão da casa. A gravadora ganhou também um espaço e começou a funcionar o embrião do Jornal Lira Paulistana. Nesse mesmo período o teatro se transforma também em uma sala de exibição de cinema com a projeção dos filmes "O homem que virou suco", de João Batista de Andrade, premiado no festival de cinema de Moscou, e também do polêmico curta metragem de Glauber Rocha, "Di Cavalcanti Di Glauber" (1977), cuja exibição estava proibida no Brasil pela censura. É quando Ribamar de Castro (conhecido como Riba de Castro) é convidado para ingressar na equipe do Lira, inicialmente como programador visual e responsável pela programação de cinema, mas, tornando-se mais tarde sócio do Centro de Promoções Artísticas Lira Paulistana. Apesar de sua curta duração, 12 edições entre janeiro de 1981 e fevereiro de 1982, o jornal Lira Paulistana foi extremamente inovador para a época. Contando com um extenso roteiro de cultura e lazer, era realizado por meio de trabalho cooperativo – quase todos os integrantes da equipe exerciam outras atividades em paralelo –, se dedicando à publicação nas horas vagas. Segundo Laerte Fernandes de Oliveira¹³², além do guia cultural, de lazer e gastronômico (que hoje são tão comuns nos jornais de grande circulação) o jornal trazia muitas reportagens sobre a cena de música e arte independente/experimental e também matérias sobre a cidade de São Paulo. O historiador Tiago João José Alves, que desenvolve hoje o projeto de digitalização do acervo do jornal em sua íntegra a fim de disponibiliza-lo para outros pesquisadores interessados no tema, afirmou em entrevista para a revista TRIP de maio de 2018, que:

O Lira foi pioneiro na divulgação da tríade cultura, lazer e serviços. Fernando Alexandre e a equipe do jornal ocuparam a linha de frente desse propósito. Foi uma usina criativa, num tempo pré-internet, utilizando equipamentos analógicos, de forma artesanal, para divulgar o que ocorria nas artérias de São Paulo.¹³³

¹³² OLIVEIRA, Laerte. F. de. op. cit., p.78.

¹³³ SAYURI, Juliana. O cara por trás do Jornal do Lira Paulistana. *Revista Trip. Portal UOL*. São Paulo, maio 2018. Disponível em: <https://revistatrip.uol.com.br/trip/a-historia-de-fernando-alexandre-o-cara-por-tras-do-jornal-do-historico-teatro-lira-paulistana>. Acesso em 25 abr. 2018.

O jornalista Fernando Alexandre foi o idealizador da publicação que, ao longo de quase um ano, circulou pela cidade de São Paulo, da periferia ao centro, mapeando e cadastrando teatros, palcos de montagens teatrais, cinemas, cineclubes, galerias, estúdios de fotografia, espaços e exposições de arte, movimentos negros e feministas, salões de bailes, diretórios de partidos políticos e associações de bairros. Além disso, os editores primavam por uma linguagem pouco usual nos jornais de grande circulação, com abordagens mais inovadoras, como foi o caso da edição de nº 7 que trouxe como matéria de capa a cantora Elis Regina na semana seguinte de seu falecimento.

Enquanto os jornais e revistas da grande mídia davam destaque para a causa da morte da cantora – uma possível overdose de cocaína e álcool – a turma do jornal do Lira, que fazia um jornalismo independente, preferiu exaltar o legado musical deixado pela cantora. No documentário *Lira Paulistana e a Vanguarda Paulista*, com direção de Riba de Castro comenta-se sobre a opção da redação em sair do convencional. “Não abrimos a matéria lamentando a morte e sim exaltando a vida dela”, disse o jornalista Cláudio Favieri, e Riba de Castro completa: “Tanto que a capa era ela com um maior sorriso e o escrito ‘Valeu, Elis!’”¹³⁴.

Figura 13: Capa do jornal Lira Paulistana “Homenagem especial à Elis Regina”, 1982
Capa da edição de nº 7 de 22 a 28 de jan. 1982. Ano II

¹³⁴ FAVIERI, Cláudio; CASTRO, Riba (depoimento). *Lira Paulistana e a Vanguarda Paulista*. Documentário. Direção: Riba de Castro, São Paulo, 2012.

Importante ressaltar que na região da praça Benedito Calixto, pouco tempo após a criação do teatro e do Centro de Promoções Artísticas Lira Paulistana, começaram a funcionar os diretórios dos partidos de esquerda PCB (Partido Comunista Brasileiro) e do PT (Partido dos Trabalhadores), a Livraria Néon¹³⁵, os clássicos bares Macondo, Sirrose e Barbarô, o escritório/local de ensaios do grupo Rumo e a produtora de vídeos Olhar Eletrônico.

Deste último, é importante notar a forte ligação que os integrantes tinham com o teatro e os acontecimentos e situações promovidos por ele. O cineasta Fernando Meirelles, um dos criadores da Olhar Eletrônico, relata que até mesmo pela proximidade física que a produtora tinha com o teatro eles sempre estavam por lá, com a câmera na mão, filmando e registrando os eventos, entrevistando os artistas e, não raro, exibindo os seus trabalhos:

Quando você pensa em anos 80 em São Paulo, a cara de São Paulo nos anos 80, não dá para falar nisso sem relacionar com o Lira Paulistana, é muito a cara da cidade daquele período, se tivesse aberto para o Brasil inteiro talvez não fosse o que foi. Não tem como falar de anos 80 em SP sem falar do Lira.¹³⁶

Já Marcelo Tas, que viria mais tarde a integrar o grupo da produtora Olhar Eletrônico, conta sua história de aproximação com a linguagem do vídeo justamente dentro do Lira Paulistana:

Numa noite paulistana do início dos anos 80 fui a uma festa que mudou a minha vida. Era um dos muitos eventos “multimídia” da época: lançamento de livro junto com show de nova banda, leitura de poesia e algum debate sobre política. [...] O lugar se chamava Lira Paulistana, um galpão cheio de labirintos borbulhando de gente. Era o epicentro das atividades da Vanguarda Paulista. [...] Esse micro complexo cultural ficava no porão de um prediozinho feioso, acessível apenas por uma longa escadaria que começava numa portinha despretensiosa, dessas de correr tipo chaveiro, na calçada de frente para a praça Benedito Calixto. [...] A festa ia sem grandes novidades até que, ao sentar para uma cerveja, dei de cara com uma TV em cima de um caixote. [...]. Aquela era uma visão surreal: era a primeira vez na vida que eu assistia à televisão fora de casa! Mais estranho ainda era o que passava dentro do tubo, não parecia TV normal: jornal, novela ou programa de auditório, tratava-se de um material bem tosco e diferente, mas muito engraçado e atraente. Fiquei mais de uma hora grudado nas histórias que saíam daquele televisor. Até que chegaram os autores das imagens. Eram uns moleques como eu, entre

¹³⁵ Segundo Laerte, a livraria Néon conseguiu capitalizar para si a sociabilidade existente em torno da movimentação cultural da praça Benedito Calixto o que acabou culminando no surgimento da Associação dos Amigos da Praça Benedito Calixto, responsável até hoje por promover todos os sábados a Feira da Praça. In: OLIVEIRA, Laerte F. de, op. cit., p 60.

¹³⁶ MEIRELLES, Fernando (depoimento). *Lira Paulistana e a Vanguarda Paulista*. Vídeo extra 3 Direção: Riba de Castro, São Paulo, 2012. In: <https://www.youtube.com/watch?v=5iDz-mfLMZg>. Acesso em 23 set. 2018.

18 e 20 poucos anos. Finalmente elucidaram o que era aquela coisa: vídeo! [...]. Os rapazes que eu acabara de conhecer no Lira Paulistana estavam fundando uma produtora independente de vídeo ali mesmo na Benedito Calixto. Quer aparecer por lá? [Perguntaram]. Mas é claro que sim!¹³⁷

Figura 14: Capa do livro *Minorias do Glauco* publicada pela Edições Lira Paulistana, 1982
2ª edição do *Minorias do Glauco*

A noite à qual Tas se referiu era 07 de maio de 1982, no evento de lançamento da Coleção Riso de Bolso com o livro “Minorias do Glauco”, do cartunista Glauco Vilas Boas, o primeiro da Edições Lira Paulistana.

A Olhar Eletrônico foi responsável por produzir o que seriam os primórdios dos videoclipes independentes das bandas que se apresentavam no Lira, como foi o caso do Ladeira da Memória¹³⁸ do Grupo Rumo, filmado e dirigido por Marcelo Machado no centro da cidade de São Paulo com fotografia do José Sadek, e Reggae Espiritual, do grupo Língua de Trapo.

¹³⁷ TAS, Marcelo. A minha história da Olhar Eletrônico. In: MACHADO, Arlindo (org.). *Made In Brasil: Três décadas do vídeo brasileiro*. São Paulo: Iluminuras: Itaú Cultural, 2007, p.209-210.

¹³⁸ De acordo com Marcelo Machado, integrante da Olhar Eletrônico, o clipe foi exibido pela primeira vez no "Olho Mágico", programa dirigido por Roberto de Oliveira na TV Gazeta de São Paulo. Cf.: <http://marcelomachado.tv/?p=453>. Acesso em: 23 abr. 2018.

Figura 15: Frames de videocliques da Olhar Eletrônico para Língua de Trapo e Grupo Rumo
Fonte: Documentário Lira Paulistana e a Vanguarda Paulista. Direção: Riba de Castro, 2012.

A maioria das imagens utilizadas para a realização do documentário *Lira Paulistana e a Vanguarda Paulista*, 2012, advém de filmagens realizadas pela Olhar Eletrônico na época, conforme comentado anteriormente, devido à proximidade da produtora com o teatro e a afinidade que os integrantes tinham com as programações culturais. Assim, os integrantes da Olhar estavam sempre por lá, registrando tudo em vídeo. E o mesmo aconteceu com o primeiro show “Festa na Praça”, organizado pelo Lira em 25 de janeiro de 1982 para a comemoração dos 428 anos da cidade de São Paulo, com o Grupo Rumo, Tetê Espíndola, Premeditando o Breque e Jorge Mautner. Sobre a experiência Fernando Meirelles relata:

O Lira era na Teodoro Sampaio, numa lateral da praça tinha o escritório do Rumo [grupo], e quase na frente, do outro lado da praça, tinha a casinha onde ficava a sede da Olhar Eletrônico, nossa primeira produtora. A verdade é que era uma casa que tinha cinco quartos. A gente morava ali mesmo, eu, os sócios e amigos, e a sala era a produtora, a Olhar. Depois, quando a produtora cresceu um pouquinho, a gente alugou um outro espaço, do outro lado praça. Enfim, aquela praça ali era onde a gente morava, trabalhava, e o Lira era nosso quintal praticamente. [...]. Na época, a gente era uma produtora de vídeo começando, existiam poucas produtoras na época, e era fácil para a gente, era só trazer a câmera e pôr na calçada de fora de casa, praticamente, e foi assim que a gente cobriu precariamente o show, mais porque era um evento na frente de casa mesmo, com os amigos reunidos, tocando.¹³⁹

Cabe ainda destacar alguns outros projetos realizados pelo Lira que tiveram grande projeção na cena cultural do período: o projeto musical “Virada Paulista”, que se realizou no período de 8 de julho a 23 de agosto de 1981 e que teve uma boa acolhida por parte do público e da grande imprensa, quando se apresentaram

¹³⁹ MEIRELLES, Fernando (depoimento). *Lira Paulistana e a Vanguarda Paulista*. Documentário. Direção: Riba de Castro, 2012.

pela primeira vez os grupos Língua de Trapo, Titãs e Ultraje a Rigor; o Festival Boca no Trombone, onde 28 músicos se apresentaram ao longo dos meses de janeiro, fevereiro e março de 1983; o “Cantoras de Maio”, temporada de shows em homenagem às mulheres em maio de 1983 contando com as presenças de Adelia Issa, Eliana Estevão, Eliete Negreiros, Luli e Lucinda, Regina Tatit, Vania Bastos, Tereza Cida, Laura Finocchiaro e Ná Ozzetti; o “São Paulo também tem Rock”¹⁴⁰, em janeiro de 1985, com a participação de 30 bandas de rock.

Um Casarão Muito Louco: o *Madame Satã*

“A aparência não engana: o casarão do início do século, com uma dezena de janelas, incrustado no trôpego bairro do Bixiga, esconde o recanto mais explosivo de São Paulo”¹⁴¹. Assim começa a matéria do jornal Folha de São Paulo de 27 de abril de 1985. O artigo revelou ainda tratar-se, o Madame Satã, de uma danceteria, casa de rock, bar e espaço com muita música radical brasileira: “É um lugar de crítica a tudo o que está aí”¹⁴², declarou à reportagem Wilson José, um dos proprietários da casa noturna.

Aberta em 21 de outubro de 1983 na Rua Conselheiro Ramalho nº 873 pelos irmãos Wilson José e Williams Silva e as sócias, e também irmãs, Márcia e Miriam Dutra, a proposta inicial para o espaço era o de transformar o antigo edifício em um restaurante aberto, voltados para atividades culturais tais como performances, peças de teatro, sarais de poesia e literatura. E o primeiro nome concedido ao estabelecimento foi *Restaurante Cultural Madame Satã*. Assim como o Circo Voador, do Rio de Janeiro, o Madame Satã¹⁴³ não tinha a intenção de abrir suas

¹⁴⁰ “Em janeiro de 1985, enquanto o Brasil volta a atenção para o primeiro Rock in Rio, festival carioca que revolucionou o mercado de shows no país, o Teatro Lira Paulistana mostrava que a capital paulista também tinha rock ‘n’ roll. Para o consolo daqueles que não puderam viajar ao Rio de Janeiro para assistir aos shows de nomes como Queen, Iron Maiden, George Benson, James Taylor, AC/DC, Ozzy Osbourne, Scorpions, Paralamas do Sucesso, Barão Vermelho, Blitz e muitos outros, a turma do Lira atacou com uma programação especial com bandas de rock”. Em: <http://www.vanguardapaulista.com.br/sao-paulo-tambem-tem-rock/> Acesso em 24 abr. 2018.

¹⁴¹ ALMEIDA, Miguel de. *Jornal Folha de São Paulo*. São Paulo, 27 abr. 1985, p.35.

¹⁴² Ibid.

¹⁴³ Madame Satã foi João Francisco dos Santos (1900-1976), morador da Lapa, bairro boêmio do Rio de Janeiro, negro e homossexual. Ganhou o pseudônimo em 1938 ao vencer um concurso de fantasias vestindo uma roupa cravejada de lantejoulas e brilhos que se assemelhava a um morcego. Foi uma das primeiras figuras masculinas a se apresentar em palcos brasileiros vestido de mulher. CARRARA, Paula L. S. E nem me despenteio. *Revista de História*. Disponível em: <https://pt.scribd.com/document/273692312/E-Nem-Me-Despenteio-Revista-de-Historia>. Acesso em 23 ago. 2017.

atividades para shows musicais e discotecagem, seu foco inicial era mesmo voltado para manifestações performáticas e teatrais. Contudo, pouco tempo depois de inaugurado, e com o aumento do público, uma gama bastante diversificada de pessoas passou a frequentar o espaço, composto por punks, góticos, universitários, jornalistas, músicos, atores, socialites etc. A partir de então, novas atividades começaram a ser produzidas, como exposições de fotografias, shows de bandas que estavam emergindo na cena cultural paulistana, cursos, debates e encontros artísticos.

O casarão possuía dois andares e o térreo dispunha de um amplo espaço com um bar, um palco e uma cozinha. Próximo à cozinha se encontrava uma escada que levava a um porão, de teto bastante baixo, onde havia também outro palco, uma pista de dança e onde rolavam as discotecagens. Dj's (antigos *disc jóqueis*) que se tornaram bastantes famosos na cena noturna paulistana, como o Magal e o Marquinhos, começaram suas carreiras no porão do *Madame*.

Os shows eram divulgados através de *flyers* (filipetas de papel cartão) ilustrados com algumas imagens que informavam data e hora das apresentações. Wilson José editava e produzia, ele mesmo, mensalmente, uma revistinha em forma de *fanzine* que trazia a programação de todo o mês e informações sobre as bandas e eventos que aconteceriam na casa. Com o aumento da visibilidade e da frequência, a partir 1984 o jornal Folha de São Paulo passou também a divulgar semanalmente a agenda de eventos e espetáculos promovidos pelo estabelecimento.

Figura 16: Programação do Madame Satã no jornal Folha de São Paulo, 1985
Fonte: Caderno Ilustrada, 28 de agosto de 1985, p.37

'A Estética do Urbano'

Começa na próxima terça-feira, às 19 horas, na Estação Madame Satã (r. Conselheiro Ramalho, 873, Bela Vista, tel. 285-6754, São Paulo) o ciclo de palestras "A Estética do Urbano". A primeira será do jornalista Gabriel Priolli; nas três terças-feiras seguintes, sempre às 19h, falarão o mímico Paulo Yutaka, o engenheiro Vlady e o compositor Nazi Valadão, e o poeta Glauco Mattoso. Inscrições no local.

O que estava em pauta para os criadores do *Madame* era a latente necessidade de ruptura com os discursos do passado, sobretudo com os discursos relacionados aos anos de repressão do qual o país vinha emergindo lentamente. Posicionar-se como o “novo” na cidade e como espaço de fruição cultural e artística acabou concedendo ao projeto um papel acima de tudo político, onde as mais diversas formas de expressão e pensamento podiam acontecer livremente. Existia uma tentativa por parte dos proprietários, mas, acima de tudo, um esforço pessoal de Wilson José, em colocar em discussão as manifestações artísticas da metrópole, e, para isso, eram criados os cursos e debates, conforme aponta a nota da Folha de São Paulo:

O Madame Satã abarcava não apenas a diversidade de tribos e estilos, mas também as diversidades de gênero e a sexual. A casa promovia shows e performances de travestis e *drag queens* (este segundo termo desconhecido à época), sendo alguns de teor bastante impactante, como foi o caso do show musical performático “Vômito do Mito” produzido e encenado pela atriz e travesti Cláudia Wonder, figura emblemática das noites paulistanas nos 80.

Em dezembro de 1988, Wonder estreou nos palcos do *Madame* sua performance que misturava o rock de Lou Reed com as poesias de Glaucio Mattoso e Roberto Piva. Sua apresentação era um escárnio ao mito de que a arte transformista se reduzia apenas ao glamour e os exageros das plumas, paetês e das maquiagens carregadas. Havia uma transgressão chocante, que explicitava o processo de trânsito entre gêneros e era diretamente afetada por novas camadas desveladas e emergentes no período – era a irrupção da epidemia de HIV/AIDS, que tanto estigmatizava as travestis e homossexuais, gerando pânico e terror. A performance de Wonder consistia no ato de despir-se, deixando à mostra seu sexo, para então submergir em uma banheira instalada no meio do palco cheia de xarope de groselha, representando o sangue que jorrava no público que se encontrava mais próximo do tablado. De acordo com a artista: “Acho que foi isso, a ousadia e o momento certo de fazer a coisa. Era o rock, era o rock”¹⁴⁴.

O público fiel do Madame além de presenciar os primeiros shows de rock nacional, como os das bandas que se consagraram nos anos 1980: IRA!, Capital

¹⁴⁴ WONDER, Cláudia. Olhares de Cláudia Wonder. Crônicas e outras histórias. São Paulo: Edições GLS, 2008, p.51.

Inicial, Legião Urbana e Biquini Cavadão, pode também entrar em contato com a diversidade das primeiras batidas eletrônicas que aportavam no país e com as primeiras produções em vídeo realizadas por produtoras independentes. Em uma das entrevistas concedidas por Tadeu Jungle, da produtora TVDO, ele revelou que após a finalização da obra *NON PLUS ULTRA*¹⁴⁵ – “uma obra que tentava superar os conflitos da redundância inata da cultura de massa com novos conceitos de montagem e produção”¹⁴⁶ – a estreia se deu justamente no Madame Satã em 1985, pois, segundo ele: “quem iria, naquela época, exhibir uma obra nossa? Um museu? Uma galeria? Não, apenas um espaço underground como aquele era capaz de abarcar tão corajosamente o que estávamos fazendo”¹⁴⁷.

Em meio aos lustres inspirados em filmes “B” e o clima propositalmente sombrio concedido à atmosfera da boate, os jovens paulistanos puderam, portanto, entrar em contato com o que havia de mais genuíno e inovador da cultura *underground* e subversiva do período.¹⁴⁸

Figura 17: Espaço térreo do Madame Satã com o famoso letreiro em neon

Fonte: Doc. Madame Satã - Pague para entrar, reze para sair. Direção: Mariana Perri, 2010

¹⁴⁵ A obra só foi finalizada por poder contar com a ajuda de Roberto Sandoval. Apresentaremos análise da obra mais adiante.

¹⁴⁶ JUNGLE, Tadeu. Entrevista com a autora em 17 abr. 2017. Casa-ateliê do artista, São Paulo.

¹⁴⁷ Ibid.

¹⁴⁸ A casa fechou suas portas em 2009 quando era administrada por José Maurício Penteado, mas, em outubro de 2011 foi anunciada a sua volta, que ocorreu em 29 de fevereiro de 2012. Os novos proprietários, o DJ Ge Rodrigues e o empresário Igor Calmona, se apresentam na casa, nos dias atuais, que passou a se chamar apenas Madame.

O Carbono 14

Fundada por Andrez Castilho, Andrez Castilho Filho e Theo Castilho em 1982, a Carbono 14 funcionou em uma casa de quatro andares localizada na rua 13 de Maio no bairro do Bixiga, região central da cidade de São Paulo. Recém chegados do exterior depois de passarem anos vivendo na Europa e uma temporada em Nova Iorque, pai e filhos idealizaram um espaço que pudesse concernir uma grande diversidade de manifestações, que iam de desfiles de moda e shows musicais à exibição de filmes e vídeos, exposições de fotos, disponibilização de máquinas de jogos eletrônicos, tipo fliperama etc. A inspiração veio de espaços muito semelhantes, sempre abertos à novidades, que os proprietários haviam conhecido e frequentado nas grandes capitais estrangeiras, onde haviam morado.

A época da inauguração, os jovens irmãos tinham 20 e poucos anos e traziam na bagagem as vivências das viagens, tendo frequentado cinematecas, museus, shows e experienciado muito do universo pop. Somado ao acesso irrestritos à tantas informações, possuíam ainda uma extensa rede de amigos e contatos, o que acabou fomentando a vontade de abrir um espaço singular na cidade. Faziam parte do ciclo de contatos da família figuras como os críticos Pepe Escobar e Fernando Naporano, ambos integrantes da equipe do Caderno Ilustrada, do jornal Folha de São Paulo.

No segundo andar do casarão, curiosamente, estava instalada uma marcenaria, que ficava fechada nas noites de funcionamento da casa. Relatos de frequentadores apontam que uma cena comum era encontrar algumas ripas de madeira deixadas pelos donos, propositalmente, ao lado da pista nas matinês de heavy metal, e que estas viravam guitarras imaginárias nas mãos de garotos de 12 ou 13 anos enquanto viam vídeos de bandas como Motorhead e Iron Maiden.

Assistir a vídeos de música, aliás, era uma das coisas que mais se fazia naquele centro cultural libertário. Vale considerar o fato de que, no início dos anos 80, era uma total novidade poder assistir a shows e documentários em vídeo ou 16 mm sobre música. Ou mesmo em relação ao cinema alternativo, experimental e underground, animação adulta ou ainda filmes de surf: “A sacada foi o vídeo. Àquela época, no Brasil, quem não tinha viajado para fora do país não tinha visto

quase nada”¹⁴⁹. O “nada” a que Andrez Castilho Filho se refere era praticamente tudo, pois ia de shows dos Rolling Stones a filmes de Andy Warhol, videocliques do pós-punk de bandas como Siouxsie, Bauhaus e The Cure.

Andrez Castilho (pai), o Castilhão, não permitia a entrada da polícia, e sua atitude era quase como uma declaração de princípios de alguém que havia sido presidente do Grêmio da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras da USP nos anos 50 e que chegou a ajudar organizações clandestinas de esquerda no imediato pós golpe de 1964. Devemos lembrar que o período continuava sendo de confronto, apesar da distensão iniciada pelo processo de abertura política do regime militar. Havia resquícios de censura (*Je vous salue, Marie*, de Jean-Luc Godard, ainda teria sua exibição proibida em 1985, por exemplo) e os comportamentos mais transgressores, como os cabelos mais curtos e espetados, ou o uso de roupas escuras, ainda eram vistos com desconfiança.

Renata Castilho, a filha do meio, era encarregada pela programação visual dos panfletos de divulgação das atividades, dos cartazes e da revista mensal que o Carbono editava. Cuidou também, durante um tempo, da loja que funcionava no térreo, onde eram vendidos roupas e acessórios da moda. Segundo ela: “[quando] Eu cheguei ao Brasil com cabelo supercurto, roupas de brechó, e vi aquele bando de bicho-grilo, com camisa xadrez e cabelo comprido. Foi um choque”¹⁵⁰. Renata conta ainda que as pessoas, não raro, entravam na loja para perguntar como fazer para, elas também, ficarem tão modernas.

O Carbono acabou se tornando-se uma força centrípeta para a qual convergiu quase tudo o que foi interessante e novo em São Paulo. Ou quase todos que, daquilo que viram e aprenderam por lá, saíam fazendo coisas interessantes e novas nas décadas seguintes. O hoje renomado, internacionalmente, chef de cozinha Alex Atala era um dos jovens punks que frequentavam assiduamente o local. Grupos como IRA!, Mercenárias, Smack, Nau, Cabine C e Violeta Outono passaram por lá. Em seus cinco anos de atividade, a casa noturna Carbono 14 abrigou praticamente tudo que acontecia de novo e interessante em São Paulo.

¹⁴⁹ ABRAMO, Bia. Os Carbonários. *Revista Trip*. Portal UOL. São Paulo, n.188, maio 2010. Disponível em: <https://revistatrip.uol.com.br/trip/os-carbonarios>. Acesso em 18 ago. 2018.

¹⁵⁰ Ibid.

Juntou tribos diversas em clima conciliador. Inspirou bandas, movimentos, parcerias e ficou gravada, à ferro, na memória afetiva de uma geração.

Figura 18: Divulgação da programação da Carbono 14, produzida pela própria casa
Fonte¹⁵¹

Figura 19: Apresentação da Banda Akira e as Garotas que Erraram na Carbono 14
Banda formada por Alex Antunes (vocal) e Akira S (baixo). Fonte¹⁵²

¹⁵¹ ABRAMO, Bia. Os Carbonários. *Revista Trip*. Portal UOL. São Paulo, n.188, maio 2010. Disponível em: <https://revistatrip.uol.com.br/trip/os-carbonarios>. Acesso em 18 ago. 2018.

¹⁵² ABRAMO, Bia. Os Carbonários. *Revista Trip*. Portal UOL. São Paulo, n.188, maio 2010. Disponível em: <https://revistatrip.uol.com.br/trip/os-carbonarios>. Acesso em 18 ago. 2018.

Napalm: O som da Cidade Industrial

*Vou andando conhecendo a cidade de concreto
Vejo placas e automóveis
Muitos prédios, poucas chances
Na cidade industrial
Na cidade industrial
Na cidade industrial
Na cidade industrial
Vou andando conhecendo, o concreto da cidade
Nas calçadas objetos
Nas vitrines as pessoas
Na cidade industrial
Na cidade industrial
Na cidade industrial
Na cidade industrial
Cidade Industrial, Banda Agentss*

O Napalm¹⁵³ foi uma casa noturna de vida breve: abriu suas atividades em julho de 1983 e encerrou em novembro do mesmo ano. Localizado embaixo do Elevado Costa e Silva (o Minhocão), na rua Marquês de Itu, número 392, bem no centro da cidade. No filme documentário *Napalm. O Som da Cidade Industrial*¹⁵⁴, dirigido pelo jornalista Ricardo Alexandre e lançado em 2013, o proprietário e idealizador da casa noturna, Ricardo Lobo, reitera que seu objetivo inicial era criar um espaço que pudesse abrigar e divulgar as novas bandas de punk, movimento musical que crescia na metrópole, mas que não possuía muita visibilidade na cena cultural paulistana.

Lobo havia acabado de regressar de um período vivendo entre Londres e Nova York, onde vivenciou de perto a cena punk que se encontrava em seu auge nessas duas capitais. Acabou trazendo consigo uma série de novidades, como discos, revistas, filmes e uma câmera de vídeo, equipamento ainda muito caro no Brasil e que pouquíssimas pessoas tinham acesso. Quando chegou em São Paulo,

¹⁵³ Informação importante e curiosa é em relação ao nome do espaço: Napalm é uma mistura de diferentes substâncias líquidas inflamáveis à base de gasolina gelificada. Em formato de bombas são comumente utilizados como armamento militar, sendo bastante empregada pelos EUA durante a Guerra do Vietnã (1955-1975).

¹⁵⁴ *Napalm. O Som da Cidade Industrial*. Documentário. Direção: Ricardo Alexandre. São Paulo, 2013. Disponível em: <https://globosatplay.globo.com/bis/v/2642747/>. Acesso em 18 set. 2018

segundo entrevista concedida a Erika Ribeiro Magi¹⁵⁵, entrou em contato com o escritor e dramaturgo Antonio Bivar, que havia acabado de publicar o livro *O que é punk?*¹⁵⁶, e, coincidentemente, ambos eram vizinhos, morando no mesmo prédio. Bivar então inseriu Lobo na cena punk paulistana e apresentou a ele os principais personagens entrevistados para seu livro.

Miguel Barella, integrante das bandas Voluntários da Pátria e Agentss, fala no documentário de Ricardo Alexandre que, na época, com o país em processo de abertura política, os lugares que frequentemente promoviam shows eram o MASP, o Teatro Bandeirantes e o Ruth Escobar, teatros onde as bandas se apresentavam e o público assistia sentado, sem interação alguma. Desse modo, o surgimento de um lugar como o Napalm permitia que as pessoas se conectassem com as bandas e dançassem na pista. Muitos nem se importavam com a programação, com que bandas iriam se apresentar naquela noite, pois o que prevalecia era a novidade e a liberdade proporcionada pelo espaço. Para a concretização da ideia de montar a casa, Lobo pediu ajuda para os próprios integrantes das bandas punks, muitos dos quais desempregados e ansiosos pela possibilidade de terem um lugar onde pudessem se apresentar e promover seus trabalhos. Quando a Napalm abriu, alguns acabaram assumindo funções na bilheteria, ajudante geral e no bar.

A inauguração da casa ficou por conta do show da banda Mercenárias, formada por jovens mulheres estudantes da Escola de Comunicações e Artes da USP. Apesar da levada punk das músicas, as integrantes do grupo não se definiam como tal, talvez porque o punk fosse um movimento nascido na periferia e existia uma diferença sensível entre os visuais. Algumas semanas depois, duas bandas que se definiam como punks, oriundas da Zona Norte e Zona Sul da capital, Inocentes e Ratos de Porão, realizaram shows na casa, nessa noite houve uma grande confusão provocada por punks da plateia que tomaram o palco e depredaram o lugar. Depois desse dia, Lobo concluiu que a casa, que havia sido inspirada no movimento punk das capitais inglesa e norte-americana, não poderia lidar com a impetuosidade e fúria dos punks paulistanos, e o Napalm deixaria de ser um lugar voltado para a cena, cedendo lugar para o rock com bandas que

¹⁵⁵ MAGI, Erika Ribeiro. *Metrópoles em cenas: O rock em São Paulo e no Rio de Janeiro nos anos 1980*. Tese (Doutorado em Sociologia). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da USP. São Paulo, 2017, p.125.

¹⁵⁶ BIVAR, Antonio. *O que é punk?*. São Paulo: Brasiliense, 1982.

estavam começando na época, algumas das quais viriam a fazer grande sucesso, como Titãs, IRA!, Ultraje a Rigor, estas paulistanas, e bandas de Brasília como a Legião Urbana (seu primeiro show em São Paulo foi no Napalm), Capital Inicial e Plebe Rude. Napalm foi um dos espaços responsáveis por permitir a confluência do rock, do punk e do pós-punk, cenas que compartilhavam as mesmas referências musicais. Nas palavras de Lobo: As pessoas iam ao Napalm para conhecer coisas novas, não simplesmente para referendar o que já conheciam. Essa era a grande diferença. A pessoa que ia ao Napalm ia aberta para uma experiência numa noite. A noite era uma aventura.¹⁵⁷

Lobo ressalta ainda que uma das grandes novidades e fator de fascínio para o público era a utilização de televisões instaladas no palco, que antes, e mesmo durante as apresentações e discotecagens, se ocupavam em transmitir apresentações musicais, algumas até mesmo realizadas por ele com sua câmera. Como salientamos acima, àquela época esse tipo de tecnologia não era popular e as experiências realizadas e exibidas geravam muita curiosidade e interesse nas pessoas. Apesar de seu pequeno tempo de vida, a Napalm marcou história entre os jovens paulistanos na década de 1980 e é lembrada como um espaço de grandes novidades musicais e comportamentais do período.

Figura 20: Divulgação da Napalm. 1º show na capital paulista da banda Legião Urbana, 1983 São Paulo, out. 1983. Fonte¹⁵⁸

¹⁵⁷ LOBO, Ricardo (depoimento). *Napalm. O Som da Cidade Industrial*. Documentário. Direção: Ricardo Alexandre. São Paulo, 2013.

¹⁵⁸ Frame do filme *Napalm: O Som da Cidade Industrial*, 2012. Dirigido por Ricardo Alexandre.

Considerações sobre o capítulo

Não se pode negar que o regime militar restringiu as liberdades criativas e impactou diretamente na produção cultural e artística durante o período de seu vigor, promovendo censura de músicas, filmes, peças de teatro e shows bem como interditando exposições de arte e determinando a prisão e o exílio de inúmeros artistas. Contudo, a repressão e a censura acabaram por incitar também uma renovação da vida cultural, um campo raro onde, mesmo que de forma alegórica/metafórica, foi possível tecer críticas ao sistema instituído. Ainda que as produções daquele período não tenham por si só conseguido realizar a “revolução”, foram capazes de influenciar jovens daquela geração, e das seguintes, com ideais de democracia, igualdade social e liberdade.

Viver em São Paulo durante o processo de abertura política e ao longo de toda a década de 1980 certamente significava ter a possibilidade de vivenciar a partilha de uma sociabilidade ampla, que pressupunha a convivência entre diferentes grupos sociais em espaços diversos, nas ruas, nas praças, nas universidades, nos teatros e nas casas noturnas. A ausência de liberdade de expressão, de livre circulação e de uso dos espaços públicos, promovidos pelo regime autoritário, impulsionou os jovens, sobretudo os paulistanos (que são os agentes da cena que abordamos aqui e na qual estão inseridas as produtoras de vídeo independentes), a buscar alternativas e novas linguagens expressivas.

É também na passagem dos 1970 para os 1980 que surgem novas configurações no diálogo entre o cinema, o vídeo e a televisão. Nascidos no meio acadêmico, mas batizados pela cultura de massa, os jovens das produtoras TVDO e Olhar Eletrônico acreditaram na possibilidade de revolucionar a televisão brasileira e de levar o experimentalismo estético e temático para dentro da caixinha mágica, que, naquele período, já se fazia presente na maioria dos lares do país. Partindo de lemas como “Tudo pode ser um Programa de TV” (TVDO) e “A Televisão do 3º Milênio” (Olhar Eletrônico) realizaram experiências revolucionárias que marcaram incisivamente a história do audiovisual brasileiro.

Capítulo II - Tudo pode ser um programa de TV na televisão do 3º Milênio

A história da arte nos revela que o vídeo utilizado como um meio de expressão e linguagem artística surgiu quando artistas associados às vanguardas da segunda metade do séc. XX passaram a explorar as novas tecnologias para criação de imagens eletrônicas com fins estéticos e narrativos. Essa geração de artistas buscou explorar possibilidades múltiplas de transformação da experiência estética e das suas formas de criação, produção e circulação, estas eram algumas das estratégias utilizadas para a concretização de algo que fosse capaz de se efetivar nas práticas e nos debates sociais.

Happenings, ações, instalações e performances foram algumas das linguagens que surgiram no período e que questionaram as noções de obra de arte. Não raro algumas destas proposições passaram a fazer uso dos dispositivos audiovisuais disponíveis no período para o registro documental ou mesmo como parte do corpo compositivo das obras.

O período em questão era de grandes mudanças sociais, econômicas e políticas em todo o mundo, logo, muitas das experimentações realizadas no universo das artes e da cultura eram política e criticamente radicais. Muitos artistas que passaram a explorar as novas tecnologias disponíveis na sua produção se baseavam nas ideias de *Fluxus*, na Arte Conceitual, na música e no cinema experimental, na dança e no teatro contemporâneos e em uma série de outras teorias e processos multidisciplinares.

Tendo surgido na Europa e nos EUA, simultaneamente, o vídeo como arte tornou-se um fenômeno internacional rapidamente. Em março de 1963, o artista *Fluxus* Nam June Paik, considerado um dos pioneiros da *Media Art* e da Arte Eletrônica, realizou na Galeria Parnass de Wuppertal, Alemanha, sua primeira exposição individual chamada *Exposition of Music Electronic Television*¹⁵⁹. Nessa mostra o artista realizou uma instalação que combinava 13 televisores que se ocupavam em transmitir imagens distorcidas originadas pela manipulação dos circuitos eletrônicos, alguns conectados à pianos, gravadores e objetos mecânicos

¹⁵⁹ A mostra durou 10 dias sendo aberto ao público por duas horas aos finais de tarde, coincidindo com o horário de transmissão das emissoras alemãs em uma possível contestação crítica ao consumo do conteúdo televisivo veiculado. In: AMMER, Manuela. *Nam June Paik: Exposition of Music, Electronic Television, Revisited*. Ed: Walter Konig, Koln: 2009. p.11.

que produziam sons diversos. O ambiente criado por Paik confrontava o público com uma certa desorientação gerada pelas imagens e sons eletrônicos e, de certo modo, previa a irrupção das programações televisas no mundo, na década seguinte. Cerca de dois meses depois do projeto de Paik em Wuppertal, o alemão Wolf Vostell, outro artista *Fluxus*, tido também como um dos pioneiros da *Media Art* e das artes eletrônicas, realizou em Nova Iorque sua primeira exposição individual com obras que concerniam a aparelhos de TV. A mostra na Smolin Gallery se chamou *Wolf Vostell & Television Decollage & Decollage Posters & Comestible Decollage* e constituiu-se em várias seções.

Essas obras inaugurais dos *fluxartistas* Paik e Vostell podem nos fornecer algumas questões-chave que compõe os primórdios da história da videoarte, tais como a curiosidade acerca do meio televisivo (que se expandia aceleradamente na época) e a possibilidade de explorar o suporte técnico como uma nova linguagem artística. Embora esses primeiros experimentos com o meio tenham se dado através do uso de imagens eletrônicas, o processo de gravação em vídeo ainda não era possível, pois não havia câmeras portáteis disponíveis para compra no mercado. Somente em 1965 foi lançado o primeiro equipamento de filmagem portátil, tornando a tecnologia acessível e impulsionando potenciais criativos no universo das imagens em movimento. As VTR's portáteis (*Video Tape Recorder*) permitiam a gravação das imagens em fitas magnéticas e possibilitavam mobilidade em seu uso, embora se tratassem de equipamentos consideravelmente caros eram mais acessíveis que os utilizados nas emissoras de TV e no cinema. Mas é a partir da década de 1970, já com os equipamentos mais popularizados, que o vídeo se consolida como linguagem artística em várias vertentes vanguardistas no mundo.

No Brasil, Arlindo Machado traça um panorama histórico acerca da videoarte dividindo-a em três distintas gerações de videoartistas. A primeira, segundo consenso crítico, teria surgido oficialmente em 1974, quando artistas brasileiros foram convidados a participar de uma mostra de videoarte na Filadélfia¹⁶⁰, esse

¹⁶⁰ Embora o convite tenha sido extensivo aos artistas brasileiros em geral, na época, apenas os cariocas conseguiram viabilizar suas produções graças à intermediação de Jom Tob Azulay, que acabara de trazer um equipamento *portapack* dos Estados Unidos, colocando-o à disposição de alguns artistas no Rio de Janeiro. MACHADO, Arlindo. As três gerações do vídeo brasileiro. *Revista Sinopse*. CINUSP. São Paulo, n.7, ano 3, ago. 2001, p.22.

seria o núcleo carioca.¹⁶¹ No contexto paulista, a produção teria começado a partir de 1976 quando o Prof. Walter Zanini, então diretor do MAC USP, adquiriu para o museu um equipamento *portapack* e o colocou à disposição dos artistas¹⁶². No caso desta primeira geração de videoartistas, o que Machado ressalta é que se tratavam de artistas plásticos em busca de novos suportes para a sua produção e não *videomakers* propriamente ditos. Dessa forma, o vídeo teria nascido “[...] integrado ao projeto de expansão das artes plásticas, como um meio entre outros, mas nesse processo criativo ele nunca chegou a ser encarado como exclusividade”¹⁶³.

Já a segunda geração teria surgido no início dos anos 80 e buscaria explorar as possibilidades e potencialidades da televisão como um sistema expressivo e de difusão de informações audiovisuais de natureza experimental. O foco de atuação para estes artistas teria se deslocado dos circuitos fechados dos museus e galerias e se voltado para um (“o”) grande meio de comunicação de massa. Contrapondo-se aos pioneiros da primeira geração, os artistas do vídeo independente, como ficaram conhecidos, tendiam ao experimentalismo e, muitas vezes, a uma criação mais documental voltada às temáticas sociais, manifestando consciência crítica em relação ao poder e ao autoritarismo da mídia televisiva, mas sem se afastar dela, ao contrário, buscando criar uma linguagem própria a fim de gerar alternativas estéticas para o meio¹⁶⁴. Tratava-se da geração de artistas que acreditavam que “Tudo pode ser um programa de TV” (lema da produtora TVDO), almejando criar e “Revolucionar a Televisão do 3º Milênio” (lema da produtora Olhar Eletrônico). A TVDO e a Olhar Eletrônico são os coletivos dos quais apresentaremos, neste capítulo, algumas das mais importantes e marcantes produções.

Por fim, Machado elenca ainda, em seu artigo *As linhas de força do vídeo brasileiro*¹⁶⁵, uma terceira geração de videoartistas brasileiros cujas obras não representaram uma grande transformação de estilo, forma e conteúdo se comparados às gerações anteriores. As manifestações dessa geração tiveram

¹⁶¹ Composto inicialmente por Sonia Andrade, Fernando Cocchiarale, Anna Bella Geiger e Ivens Machado – que enviaram trabalhos para a exposição – uniram-se ao grupo, mais tarde, Paulo Herkenhoff, Letícia Parente e Miriam Danowski. In: *Ibid.*, loc.cit.

¹⁶² Entre os que experimentaram a nova tecnologia como forma expressiva estavam Regina Silveira, Julio Plaza, Carmela Gross, Donato Ferrari, Gabriel Borba, Marcelo Nitsch e Gastão de Magalhães. In: MACHADO, Arlindo (2001). loc.cit.

¹⁶³ *Ibid.*

¹⁶⁴ *Ibid.*

¹⁶⁵ MACHADO, Arlindo. *As linhas de força do vídeo brasileiro*. In: MACHADO, A. (org.). op.cit, p.19.

início na década de 1990 e buscaram aproveitar, sintetizar e cristalizar as experiências acumuladas pelos seus antecessores. Alguns desses artistas tinham, inclusive, composto parte das experiências coletivas da segunda geração, mas decidiram, a partir da década seguinte, partir para experiências mais pessoais, intimistas e de cunho menos militante, abandonando as temáticas sociais e locais e optando por temáticas mais universais alinhadas com a produção internacional¹⁶⁶.

No que concerne à segunda geração, a qual abordaremos neste capítulo por meio de algumas obras das produtoras TVDO e Olhar Eletrônico, é de suma importância que se tenha como referência o contexto histórico e social de seu surgimento. Como vimos no capítulo anterior, a relação entre o espaço (cidade de São Paulo) e o momento histórico (as cinzas da ditadura civil-militar) foram fatores cruciais que mobilizaram, à época, os jovens artistas dessas produtoras a se empenharem na tarefa de transformar, subverter e anarquizar a linguagem audiovisual, criando uma “contra-TV”. Ao mesmo tempo em que contestavam os padrões da linguagem televisiva em voga, os coletivos queriam dominar e se inserir no meio com criações inovadoras, conforme afirmou Tadeu Jungle:

A televisão era a face do poder, era o *establishment*, pouca gente queria fazer televisão, tanto que nossa turma (do Curso de Televisão na ECA) tinha apenas 6 alunos. Mas nós gostávamos do Chacrinha, por exemplo, daquela forma escrachada e não convencional de fazer TV, e quando em 1979 surgiu o Programa Abertura com o Glauber (Rocha), pensamos: É isso! Tudo pode ser um programa de TV¹⁶⁷.

Objetivamente, os meios de comunicação de massa na década de 1980 ocultavam muito (ou praticamente tudo) daquilo que se via acontecer nas ruas, nos espaços públicos e nas vidas das pessoas comuns, logo, um dos desejos compartilhados entre as duas produtoras independentes, Olhar Eletrônico e TVDO, era o de subverter a lógica e os padrões, invadindo as programações da televisão com temáticas e formatos de filmagem e edição nada convencionais. Um projeto audacioso, conforme alude Marcelo Tas:

Nós queríamos sim invadir a TV, mas tínhamos, acima de tudo, uma ambição que era absolutamente extravagante e de certo modo bastante prepotente, que era a de revolucionar a TV do 3º milênio, e não nos

¹⁶⁶ Nomes como Sandra Kogut, Eder Santos, Lucas Bambozzi, Carlos Nader, Lucila Meirelles e Walter Silveira, que integrava a TVDO, foram de grande destaque nessa produção dos anos 1990.

¹⁶⁷ JUNGLE, Tadeu. Entrevista com a autora em 17 abr. 2017. Casa-ateliê do artista. São Paulo.

referíamos só à TV brasileira, era a TV de um modo amplo. Não era pouco. Éramos praticamente homens-bomba.¹⁶⁸

Cabe aqui ressaltar, que a história da videoarte brasileira reserva importante papel de atuação de algumas instituições, que foram formadoras e fomentadoras dessas gerações de artistas, conforme veremos a seguir.

2.1 A videoarte no Brasil e o papel das instituições

De acordo com Philippe Dubois, a videoarte, desde os anos 1960, vem desempenhando o papel de elo conector entre o cinema, a televisão e as artes plásticas, tecendo, desse modo: “[...] os laços que (re)modelaram a paisagem da arte”¹⁶⁹. O autor afirma ainda que tais movimentos conectores, agentes em sentido tanto convergentes quanto divergentes, ou seja, de natureza dialética, permitiram que a videoarte, em sua breve história, tenha se mostrado: “incessantemente dividida entre tendências (por vezes) contraditórias”¹⁷⁰.

Quando de seu surgimento, o vídeo explorado no território da arte suscitou, entre alguns críticos, uma série de desconfiças, em suma porque esse tipo de manifestação advinha, em aspectos técnicos, da televisão, que à época já era percebida como um meio alienante pouco criativo e com interesses duvidosos. Em contrapartida, observou-se também, nesse momento embrionário, um esforço por parte dos artistas de que suas criações fossem ferramentas críticas contra a própria televisão por meio de processos de destruição, decomposição e distorção tanto das imagens televisas como dos aparelhos.

Desse modo, desde os seus primórdios, a videoarte fez uso da TV apropriando-se dela a fim de tornar o debate crítico contra o próprio sistema televisivo mais eficaz e contundente. Tais processos de decomposição/desconstrução tanto de aparelhos de televisão como das imagens videográficas produzidas, que foram em alguma medida radicalmente orquestradas por artistas, mostram-se presentes desde as iniciativas de pioneiros internacionais, tais como Nam June Paik e Wolf

¹⁶⁸ TAS, Marcelo. In: VIDEOBRASIL. *Contra-TV. Práticas experimentais do vídeo nos anos 1980. 18º Festival Videobrasil. Programas Públicos. Foco.* 2013. Disponível em: http://site.videobrasil.org.br/canalvb/video/1772465/Foco_1_Contra_TV_praticas_experimentais_d_o_video_no_anos_1980_Invadir_a_programacao_Parte_2_18o_festival. Acesso em: 18 mar. 2017.

¹⁶⁹ DUBOIS, Philippe. Um “efeito cinema” na Arte Contemporânea. In: COSTA, Luiz Claudio (org.). *Dispositivos de registros na Arte Contemporânea*. Rio de Janeiro: FAPERJ, 2009. p.187.

¹⁷⁰ Ibid., loc.cit.

Vostell (citados anteriormente), como de alguns pioneiros brasileiros através de suas videoperformances, cujos registros em vídeo ofereciam ao público possibilidades de debate e discussão acerca dos formatos das imagens apresentadas no sistema televisivo¹⁷¹.

Ainda nesse contexto da dialética entre televisão e a produção videográfica no âmbito da arte, Christine Mello pontua:

A televisão compreende o contexto em que o meio videográfico se revela como um sistema de comunicação, na transmissão de imagem e som à longa distância. Já o vídeo compreende o contexto em que esse meio se revela independentemente da transmissão à longa distância. Até o final dos anos 1950, televisão era sinônimo de transmissão ao vivo, o mais puro campo do efêmero na medida em que não existia ainda a gravação em suporte magnético. Pode-se dizer que a noção de vídeo, com o surgimento do *videotape*, tem início a partir dos anos 1960. A questão da arte surge em um ou outro contexto quando ela aparece sob a forma de apropriação e intervenção no meio, segundo uma visão crítica e sensível¹⁷².

As primeiras experimentações em vídeo com fins artísticos surgem no Brasil inseridos no contexto da expansão do universo da arte e das suas práticas, diretamente vinculados ao momento de ampliação das investigações no campo da arte conceitual. Muitos artistas do período se debruçavam na busca de novas diretrizes para a arte de forma que suas criações dialogassem criticamente com o contexto social e político no qual estavam inseridos, dessa forma, encontravam na exploração de novos suportes e linguagens características da arte conceitual, um campo fecundo para suas experimentações.

Foi no cerne de um dos momentos mais complexos enfrentados pela sociedade brasileira na segunda metade do século XX, com a acirrada perseguição de artistas, exílios, censura e o fechamento de exposições perpetrados pelo regime autoritário dos militares, que alguns artistas deram início a um processo de pluralização das experiências artísticas, explorando novos meios e suportes a fim de expandir as potencialidades comunicacionais das obras.

Em suma, o modo de fazer artístico sofreu grandes transformações nesse período e a procura para novas diretrizes para a arte promoveu também um

¹⁷¹ A artista Anna Bella Geiger em sua obra *Passagens II*, de 1974, realiza uma performance registrada com uma câmera fixa, em um enquadramento único, ocupada em registrar sua ação de subir e descer uma escadaria. Sua ação, ora entrando pelo canto esquerdo da tela, ora saindo pelo lado direito seguidas vezes ao longo de 5'50", rompe com a ideia de um espaço-temporal videográfico único. Desse modo, a obra busca desconstruir a própria noção de espaço da ação convencionalmente proporcionada pelos programas televisivos do período.

¹⁷² MELLO, Christine. *Extremidades do vídeo*. São Paulo: Editora Senac, 2008. p.44.

acirrado embate com a postura elitista e conservadora dos museus. Contudo, Dária Jaremtchuk alude para o fato de que “[...] as mesmas obras que tiveram como alvo o museu, contribuíram para a sua reestruturação e o surgimento de um perfil mais condizente com a sociedade contemporânea”¹⁷³. A autora aponta também para o fato de que algumas instituições e exposições brasileiras desempenharam, na época, o papel de embaixadoras das novas experiências dos artistas, sintonizando-as com as tendências conceituais internacionais. No caso da história do vídeo no Brasil algumas dessas instituições e mostras foram essenciais para a consolidação do suporte como uma forma de expressão artística.

O Museu de Arte Contemporânea da USP

Criado em 1963, o Museu de Arte Contemporânea da USP (MAC USP) desempenhou, sobretudo ao longo das décadas de 1960 e 1970, papel singular e fundamental na promoção e divulgação de arte de vanguarda no país. Desde a sua fundação até o ano de 1978, sob direção do prof. Walter Zanini, o MAC USP se mostrou uma instituição voltada e atenta às novas tendências artísticas, realizando mostras e eventos de trabalhos realizados em suportes não tradicionais que envolviam dança, cinema, música, performances, publicações, arte postal e diversas outras linguagens. Muitas das atividades e dos debates lá suscitados não raro eram gravados e hoje, por exemplo, encontram-se à disposição de pesquisadores nos arquivos do museu.

Uma das mais importantes iniciativas adotadas pelo museu foram as JAC's (Jovem Arte Contemporânea), exposições voltadas para incentivar e promover as novas práticas artísticas do período, as quais se pretendiam experimentais em suportes e linguagens não tradicionais. Em consulta aos Boletins Informativos do MAC USP, podemos notar que desde 1972/1973 foram registradas uma série de outras exposições nas quais obras com tendências conceituais eram predominantes. O contato com a produção artística internacional foi fundamental para o desenvolvimento da videoarte nacional, como salienta Zanini no Relatório das Atividades do Museu: “[...] registrou-se ainda um intercâmbio crescente com

¹⁷³ JAREMTCHUK, Dária. Ações políticas na arte contemporânea brasileira. *Revista Concinnitas*. Rio de Janeiro, v.1, 2007, p.39.

museus e instituições do estrangeiro, que se reflete em várias atividades do Museu”¹⁷⁴.

Segundo registros, a primeira apresentação de vídeo em um museu brasileiro ocorreu ainda em 1973 no MAC USP antes mesmo da história da videoarte ter oficialmente começado por aqui. De acordo com Cacilda Teixeira da Costa¹⁷⁵, o artista argelino Fred Forest encontrava-se no Brasil em decorrência de sua participação na 12ª Bienal Internacional de São Paulo, no Setor de Arte e Comunicação da mostra, organizada por Vilém Flusser. Durante sua estada, e a convite de Walter Zanini, Forest realizou, em novembro do mesmo ano, uma obra-ação intitulada *Passeio Estético-Sociológico no Brooklin*, na qual caminhava pelo bairro paulistano Brooklin acompanhado de um grupo de pessoas e uma equipe de gravação da TV Cultura de São Paulo¹⁷⁶ em um exercício de contemplação e vivência de diversas situações e lugares do bairro. Uma igreja, um açougue, um posto de gasolina, um banco, as ruas e vários outros elementos urbanos constituintes da paisagem foram observados pelo grupo. Onde adentravam os participantes realizavam questionamentos de natureza socioeconômica às pessoas que se encontravam nos espaços. A obra propunha-se a uma problematização vívida do cotidiano daquelas pessoas a fim de proporcionar uma consciência coletiva do entorno. Os registros em vídeo da obra-ação foram exibidos dias depois no próprio MAC USP.

¹⁷⁴ MAC USP, 1973^a

¹⁷⁵ Cacilda Teixeira da Costa é curadora independente e foi coordenadora do Setor de Vídeo do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC USP) em 1977 e 78.

¹⁷⁶ Nos arquivos de documentação do MAC USP foram encontradas cartas do Prof. Walter Zanini para Antônio Guimarães, diretor da FAAP, solicitando equipamento para divulgação da pesquisa: um monitor de *videotape*, um adaptador e um *videotape* 400), além de um operador. Pastas n. 0105.01/ Ofício n.8 5/7. São Paulo, 20 de novembro de 1973 e 010501/ Ofício no 848/7. São Paulo, 29 novembro de 1973. Não encontramos registros de efetivação de sua solicitação junto à FAAP.

Figura 21: Passeio Estético-Sociológico no Brooklin de Fred Forest, São Paulo, 1973
Fonte: Portal webnetmuseum.org. Acesso em 18 out. 2017

A “obra-acontecimento-artístico”, conforme aparece designada no Boletim Informativo n. 217, de 24 de novembro de 1973, teve “[...] como propósito unir diretamente o Museu à vida, no desenvolvimento de uma ‘ação-passeio’, onde o espectador-participante se vê propondo a realidade como ponto de apoio para sua reflexão ou para suas emoções”¹⁷⁷. Em um período de repressão acirrada, falar com as pessoas e dar voz aos seus pensamentos era também uma forma de criar espaços, aberturas dentro de um sistema fechado, e o registro da ação se apresentava como uma ferramenta, um instrumento de investigação sociológica.

O material resultante da ação foi exibido no MAC USP na ocasião da VII JAC (de 1973) e consistia nos registros fotográficos, no vídeo e nas banquetas utilizadas pelos participantes durante a incursão. Daria Jaremtchuk descreve com detalhes o evento liderado por Forest:

No dia 28 de novembro de 1973, saíram do MAC o artista e um grupo de pessoas com destino ao bairro do Brooklin. Realizaram o percurso do MAC ao bairro de ônibus e lá fizeram o trajeto do Passeio a pé, com duração de três horas. Durante o Passeio, cada integrante carregava um banquinho para sentar e observar as cenas do cotidiano no referido bairro. Os locais visitados foram a loja de discos Breno Rossi, a quitanda Joaquim Nabuco, a sapataria Expressa Cometa, o posto de gasolina Servicenter Esso Brooklin, AMA Barbearia, o Açougue Morumbi, Darlindo Chopp Tisco e a Galeria Múltipla. Estes locais foram previamente selecionados pelo próprio Forest, sendo incluída, durante o Passeio, uma visita do artista e

¹⁷⁷ Boletim Informativo n. 217, de 24 de novembro de 1973 Acervo MAC USP.

seu intérprete à igreja Coração de Jesus. O Passeio consistia na interpelação de funcionários dos locais visitados por dois atores, chamados de *catalisadores* por Forest. Os entrevistados falaram sobre suas atividades cotidianas. O sapateiro afirmou que sua vida não era fácil, e o barbeiro reclamou que “os cabeludos não dão chance”. Segundo o artista, o “resultado final foi alcançado satisfatoriamente: a realidade ativada pelos atores, a consciência despertada dos entrevistados, e a contemplação de tudo isso pelos espectadores”¹⁷⁸.

O ano de 1974 seguiu marcado pelas iniciativas do MAC em valorizar as tendências conceituais nas práticas realizadas em novos suportes. A mostra *Prospoectica '74*, por exemplo, organizada por Julio Plaza, teve como objetivo principal proporcionar para os artistas e para o público um amplo panorama do que vinha sendo realizado pelas vanguardas nacionais e internacionais. O catálogo da exposição aponta para duas preocupações fundamentais: exibir trabalhos realizados em novos meios (multimídias) e promover zonas de contato entre os artistas brasileiros com as tendências das vanguardas internacionais. Dentre os trabalhos expostos predominavam obras conceituais, tais como poemas visuais, arte postal, publicações de artistas, livros, cartografias, fotografias, dispositivos, filmes de super-8 e 16mm, entre outras. De acordo com Walter Zanini:

A repercussão internacional de PROSPECTIVA '74, comprovada pela densa presença individual de artistas de numerosos países, abre a meu ver um caminho que, sob aspectos importantes, parecia fechado nestes últimos anos ao nosso país. Um diálogo profundo poderá estabelecer-se com os artistas brasileiros. O MAC tem procurado incessantemente facilitar este contato com a área mundial, como atestam suas exposições e sua atuação no estrangeiro¹⁷⁹.

O ano de 1974 foi bastante marcante no que diz respeito aos experimentos em videoarte no Brasil. Em uma correspondência datada de 25 de abril deste mesmo ano, direcionada ao Prof. Walter Zanini, Suzanne Delehanty, então diretora do Instituto de Arte Contemporânea da Pensilvânia, fala a respeito de seu projeto de realizar uma grande exposição – *Video Art*, a se concretizar no início de 1975 - com artistas norte-americanos e de outras partes do mundo que estavam produzindo vídeos naquele momento. Na carta, Delehanty solicitava ainda que o diretor do MAC USP a ajudasse, indicando trabalhos de possível destaque

¹⁷⁸ JAREMTCHUK, Dária. *Jovem Arte Contemporânea no MAC da USP*. Dissertação (Mestrado em Artes). Universidade de São Paulo, São Paulo, 1999, p.109-110.

¹⁷⁹ ZANINI, Walter. *PROSPECTIVA '74*. Catálogo Prospectiva 74. São Paulo: Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, ago/set. 1974. Introdução. p.3.

realizados na América Latina e informações sobre artistas brasileiros com produções em vídeo.

Pouco havia sido realizado em vídeo no Brasil até aquele momento, mas a busca de Zanini por indicações acabou relevando o interesse de alguns artistas em participar do projeto, conforme pode-se perceber na correspondência enviada pelo diretor a Delehanty:

*I have the satisfaction of informing you that the following artists, Brazilians or resident in Brazil, wish to participate in the exhibition Video Art: Donato Ferrari, Anna Bella Geiger, Julio Plaza, Gabriel Borba Filho and Miriam Chiaverini. It is possible that I will send you some more names. I expect to send you some more details on the participation of these artists, and, on the other hand, would like you to send us new instructions on the exposition*¹⁸⁰.

O entusiasmo e otimismo de Zanini se expressa ainda de forma mais latente na correspondência seguinte, de 17 de setembro de 1974¹⁸¹, na qual o diretor informa que além dos nomes inicialmente sugeridos, possivelmente mais alguns estavam para ser confirmados, fato que acabou não se consolidando por conta das dificuldades encontradas pelos artistas de São Paulo em conseguir os equipamentos adequados para as filmagens¹⁸².

Por intermédio de Anna Bella Geiger, artista que já havia participado de algumas JAC's no MAC e era bastante atuante no círculo artístico carioca, Zanini entrou em contato com outros artistas e estendeu o convite recebido de Delehanty. Com o empréstimo do equipamento *portapack* recém- trazido do exterior por Jom Tob Azulay, alguns artistas puderam então realizar obras de *videotape* e submetê-los ao projeto *Video Art*. Segundo Geiger:

Pelas minhas motivações anteriores, pude sugerir ao Zanini a inclusão também do Fernando [Cocchiarale], do Ivens [Olinto Machado] e da Sônia [Andrade]. Conversamos, nos reunimos para discutir suas propostas e questões específicas como a da limitação, pela própria existência recente daquela tecnologia. As dúvidas quanto aos possíveis resultados traziam, por outro lado, respostas próprias, únicas, desde as qualidades

¹⁸⁰ Arquivo MAC USP, pasta n.007/004, registro MAC 423/74. 14/05/1974.

¹⁸¹ Arquivo MAC USP, pasta n.007/004, registro MAC 823/74.

¹⁸² Na correspondência, Zanini questiona sobre a possibilidade de enviar obras produzidas com uma Sony 2400 de 1/2 polegada e uma Sony 3400 de 1/2 polegada. A resposta de Delehanty foi negativa para a primeira aparelhagem, pois os vídeos filmados com essa câmera não poderiam ser transferidos para cassetes de 3/4 polegada. Com essa restrição, expressa em carta de 15 de outubro de 1974, os artistas de São Paulo perderam a oportunidade de realização de duas obras.

intrínsecas da câmera, com seus cinza e preto suaves, o caráter rarefeito da imagem, a bidimensionalidade dos planos, a ação performática, o elemento tempo, quase sempre utilizado criticamente em relação ao uso da televisão comercial, a dúvidas e sentimentos que permearam também as indagações de artistas tais como Vito Acconci, Dennis Oppenheim, Bruce Nauman naquele tempo. Aliás, estes foram alguns dos artistas que também participaram da mostra *Video Art*. Jom Tob Azulay filmou estes primeiros vídeos no seu *portapack* da Sony.¹⁸³

Depois de expostos na VIII JAC, no MAC USP, as obras de Anna Bella Geiger (com *Passagens*, *Centerminal* e *Declaração em Retrato*), Sônia Andrade (com *Sem título - muro*), Fernando Cocchiarale (com *Relógio*, *Memory* e *You are time*), Ivens Olinto Machado (com *Slave makes slave*, *Pés Amarrados*, *Versus* e *Dissolution*) e Ângelo de Aquino (com *Exercises about myself*) foram finalmente enviadas, em dezembro de 1974, para a exposição *Video Art*¹⁸⁴.

Os anos de 1975 e 1976 assinalam o entusiasmo crescente de Zanini com a produção de videoarte, que começava a crescer de forma sistematizada após os primeiros experimentos em decorrência da exposição *Video Art*. Em artigo publicado no Estadão de 28 de novembro de 1975, o diretor fala:

O aparecimento do vídeo no MAC permaneceu esporádico faltando não o interesse, mas recursos aos artistas e ao Museu para definir metas e programações. A dura experiência que sofremos com a tarefa, todavia parcialmente bem-sucedida dos envios à Filadélfia, é significativa. É possível que, em 1976, possamos completar o equipamento mínimo, já em fase de aquisição esse ano¹⁸⁵.

O artigo sinaliza também os esforços que Zanini vinha realizando para adquirir um equipamento de filmagem para o Museu a fim de disponibilizá-lo aos artistas, uma vez que o alto custo da aparelhagem, que precisava ser importada, impossibilitava que novos experimentos com a linguagem fossem realizados. No entanto, apenas em 1977 a requisição de verba junto à reitoria foi atendida e o MAC USP adquiriu finalmente um equipamento *portapack* VC34500 da Sony, de 1/2 polegada e em preto-e-branco, e o projeto de criação de um núcleo de VT no Museu pode ter continuidade.

¹⁸³ GEIGER, A. B. Anna Bella Geiger: Um depoimento. In: MACHADO, Arlindo. op. cit., p.78.

¹⁸⁴ Cabe ressaltar que a *Video Art* contou, além dos artistas brasileiros, com a participação de Nam June Paik, Vito Acconci, Peter Campus, Robert Morris, Jean Otth, Bill Viola, Wolf Vostell e Andy Warhol. Foram cerca de oitenta artistas selecionados com mais de vinte horas de vídeo. Embora os trabalhos brasileiros tenham sido realizados com aparelhagem inferior à maior parte do grupo, a importância da representação foi significativa, já que se constituiu como estímulo fundamental para os esforços desempenhados pelos entusiastas do vídeo nos anos seguintes.

¹⁸⁵ ZANINI, Walter. A vídeo arte no seu limiar. *Jornal O Estado de S. Paulo*, SP, 28 nov. 1975.

Sob a coordenação de Cacilda Teixeira Costa, e com o apoio das colaboradoras Marília Saboya, Fatima Berch e Hironie Ciafreis, o projeto do núcleo VT tinha como metas principais disponibilizar o equipamento para a produção de artistas convidados; criar um núcleo de estudo histórico do vídeo em consonância com um Centro de Documentação; a promoção de debates relacionados ao meio; e a realização de exposições dedicadas aos trabalhos em vídeo. No Boletim Informativo n. 350, divulgado pelo Museu em 5 de setembro de 1977, a proposta do setor de videoarte assim aparece:

O papel do MAC tem sido até agora, além de divulgador, o de um agente de produção. O museu empresta seu equipamento e assume os problemas técnicos de composição e edição dos *videotapes* assim como o de assistência aos artistas durante as gravações. Essa assistência é dada pela equipe do setor de vídeo. O museu dispõe de um equipamento ainda limitado, mas pretende ampliá-lo assim como dedicar-se também à formação de uma videoteca e à documentação das exposições, debates e outros eventos que ocorram em seu recinto¹⁸⁶.

Uma das primeiras iniciativas adotadas pelo MAC USP foi a de promover, em junho de 1977, uma série de encontros no auditório do museu para que artistas, e até mesmo a equipe de coordenação do departamento de vídeo, pudessem se familiarizar com o equipamento e obter informações básicas sobre o seu uso, nas palavras de Cacilda Teixeira Costa:

Para enfrentar a falta de familiaridade com o equipamento, em 1977 foi organizado um curso técnico de iniciação ao VT, coordenado por João Clodomiro do Carmo, que atraiu ao MAC USP diversos interessados, dentre eles, Jonier Marin e Roberto Sandoval, artista que desempenharia papel de protagonista na videoarte não só por seus trabalhos, mas também pela ação aglutinadora que teria a partir de 1979, quando fundou, com Renata Padovan, uma produtora instalada na Aster e que mais tarde se transformaria na Cockpit¹⁸⁷.

¹⁸⁶ Boletim Informativo n.350, MAC USP, 5 set. 1977. Acervo MAC USP.

¹⁸⁷ COSTA, Cacilda T. da. Videoarte no MAC. In: MACHADO, Arlindo (org.). op. cit., p.73. Ainda no final dos anos 1970, outra iniciativa voltou-se para a produção de obras em vídeo em São Paulo, a Escola de Artes Visuais Aster, criada por Roberto Sandoval, Walter Zanini, Regina Silveira, Julio Plaza e Donato Ferrari, e que mais tarde abrigaria a produtora de vídeos Cockpit. Em entrevista à pesquisadora Christine Mello, Cacilda Costa relatou que, além das salas que abrigavam os ateliês das escolas, uma outra foi alugada por Roberto Sandoval e Renata Padovan de Barros para funcionar como sede de uma produtora de vídeo. O espaço voltava-se para aulas e apoio técnico aos artistas que estavam realizando suas primeiras experiências com o suporte, além disso servia para exposições de obras em videoarte ali realizados ou vindos de outros lugares. MELLO, Christine. op. cit, p.44. Também segundo Arlindo Machado, tanto a Aster como a Cockpit: “[...] se converteriam nos principais polos de aglutinação e de suporte instrumental para toda uma geração de videoartistas paulistanos”. A escola dispunha de recursos próprios e sofisticados do ponto de vista tecnológico, com equipamentos para produção, edição e pós-produção de imagem e som. Apesar de sua curta duração, a escola e a produtora foram de extrema importância para os artistas experimentais daquele período. MACHADO, Arlindo. In: MACHADO, Arlindo (org.), op. cit., p.27.

Cabe nesse momento salientar que durante mais de três décadas esse material ficou desaparecido, sendo recuperado apenas no ano de 2013 por iniciativa da artista Regina Silveira e da Profa. e Curadora do MAC USP Cristina Freire, quando foram encontradas no acervo do Museu da Imagem e do Som SP. Segundo Roberto Cruz:

Esse achado se deu após insistência da artista, que percebeu que o material não estava indexado no acervo do MAC-SP. Havia uma suspeita de que o Zanini havia levado esse material para o MIS-SP em 1978 por ocasião da realização do 1º Encontro Internacional de Vídeo Arte, e que desde então os vídeos estariam depositados lá. Em uma das tentativas de localizar o material, uma das conservadoras do MIS-SP entregou uma caixa dizendo que havia algumas fitas sem identificação, mas que se tratava de fitas de áudio. Ao verificar, constatou tratar-se de fitas *portapack* produzidas em 1977, que equivocadamente estavam identificadas como fitas de áudio devido à semelhança que o suporte de meia polegada em *portapack* tem com as fitas de áudio de rolo aberto (*open reel*). Felizmente, hoje os vídeos estão preservados em formato digital e podem ser assistidos no departamento de conservação do MAC-SP. Foi uma das raras iniciativas neste campo do audiovisual experimental que atentou à necessidade de conservar essas obras tão fundamentais para a compreensão do surgimento do vídeo como forma de experimentação artística no Brasil.¹⁸⁸

Além dos vídeos recuperados e hoje disponíveis no acervo do MAC USP, uma densa documentação sobre as experiências e os caminhos percorridos pela videoarte dentro da instituição foi gerada e encontra-se à disposição nos arquivos do museu, fato este que sinaliza mais uma vez o papel pioneiro desempenhado pela instituição. Com relação ao centro de documentação e informação sobre vídeo, Costa afirmou:

[...] iniciamos uma videoteca com gravações feitas pela própria equipe do museu e fitas que recebíamos de fora. Também era nossa preocupação organizar discussões sobre o tema, o que ocorreu com Antoni Muntadas, que, a convite de Zanini, realizou performances, mostrou vídeos e debateu questões relacionadas aos novos suportes e meios tecnológicos.¹⁸⁹

Ainda em 1977 o MAC USP tomou a iniciativa de separar os lugares de “pertencimento” das obras, separando-as entre o *Espaço A*, voltado para os suportes mais tradicionais, e o *Espaço B*, destinado às obras contemporâneas de suportes menos convencionais. No *Espaço B* as obras em vídeo realizadas pelos artistas eram exibidas em aparelhos de televisão, com data e hora marcadas. A

¹⁸⁸ CRUZ, Roberto. CINEMA EXPANDIDO: Questões sobre uma curadoria e os desafios da preservação e difusão de obras em *time-based media*. In: MENOTTI, Gabriel (org). Curadoria, Cinema e outros modos de dar e ver. Espírito Santo: Edufes, 2018, p.51.

¹⁸⁹ COSTA, Cacilda T. da., op. cit., p. 72.

divulgação dos eventos se dava através dos Boletins Informativos e algumas vezes eram veiculadas nos jornais de São Paulo, o que assegurava uma audiência bastante significativa nas sessões que ocorriam, geralmente, aos sábados à tarde: “[...] para eles eram feitos folhetos com o programa e textos de apresentação impressos ou datilografados em folhas de papel A4 diagramadas e com um logotipo de Julio Plaza”, conforme alude Costa¹⁹⁰.

Apesar dos planos e aspirações para uma possível expansão do setor de VT expressos em alguns registros presentes no departamento de documentação do museu, o fechamento temporário do MAC USP no final de 1977 devido às reformas no prédio Armando Arruda Pereira (o edifício da Bienal, onde se localizava a sede temporária do museu desde sua fundação), foi o fator determinante para o encerramento de suas atividades. Quando o museu reabriu, em março de 1979, já sob nova direção, percebeu-se uma revalorização dos suportes e práticas artísticas tradicionais em detrimento das práticas e expressões conceituais e emergentes. A produção em vídeo acabou perdendo seu aporte institucional no MAC USP, mas as iniciativas e exposições realizadas na década em questão foram determinantes no processo de consolidação da videoarte brasileira.

A Escola de Comunicações e Artes da USP

Considerando ainda a importância de instituições e mostras para a consolidação do vídeo como suporte de uma nova expressão artística, cabe aqui destacar, na USP, a realização, em 1979, da exposição *Multimedia Internacional* na Escola de Comunicações e Artes da universidade. Por iniciativa de Walter Silveira e Tadeu Jungle, então alunos do curso de Rádio e TV da referida escola, e com assessoria do prof. Walter Zanini, a mostra realizada no próprio edifício da ECA USP entre 19 de novembro e 16 de dezembro de 1979 reuniu quase 260 artistas do mundo com obras realizadas nos mais diversos meios e suportes, entre eles vídeos, arte postal, poesia visual e performances. Em declaração concedida ao caderno Ilustrada da Folha de São Paulo em 19 de novembro, Walter Silveira falou sobre a iniciativa:

¹⁹⁰ Ibid. p. 73.

A gente quer marcar a criação do Núcleo de Multimedia dentro da Universidade de São Paulo, assim canalizaremos todas as atividades artísticas da escola, arquivaremos o material disponível, promoveremos sua interação entre os diversos cursos de Comunicações, a exemplo de outros núcleos existentes em universidades do exterior¹⁹¹.

A mostra tinha como principal objetivo o lançamento do núcleo que usaria a ECA como laboratório para as mais diversas experiências artísticas, e, para a exposição, os idealizadores realizaram um denso trabalho de pesquisa, conforme aludiu Silveira ainda na entrevista acima citada:

Fuçamos todas as alternativas. Fomos ao arquivo do MAC, consultamos catálogos de mostras de vídeos e exposições em geral. Utilizamos nossos contatos, já que cada um exerce uma atividade artística, e utilizamos uma lista de *Mail Art* para selecionar os artistas a serem convidados através de uma carta. O resultado foi surpreendente. Recebemos trabalhos até de gente que não contatamos, mas que, sabendo dessa mostra através dos seus Núcleos de Multimedia, se interessaram e mandaram seus trabalhos¹⁹².

As obras apresentadas permeavam todos os novos meios e exploraram as estruturas intermediárias, constituindo-se, desse modo, como uma exposição que colocou em evidência o comprometimento e o engajamento de diversos artistas de vários países com as novas linguagens artísticas contemporâneas

Figura 22: Capa da exposição Multimedia Internacional na ECA USP, 1979
Fonte: Folha de São Paulo, 19 nov. 1979

Ao longo da mostra, alguns vídeos experimentais foram realizados pela dupla Walter Silveira e Tadeu Jungle. No acervo do Museu da Imagem e do Som

¹⁹¹ NATALE, Denise. Multimedia: A arte com cara de hoje. *Folha de São Paulo*. Caderno Ilustrada. São Paulo, 19 nov. 1979, p.19.

¹⁹² Ibid.

de São Paulo encontramos uma gravação intitulada *Uma Visita à Multimedia*¹⁹³ de 1979 com 2'26" de duração. No vídeo aparece uma máquina de escrever funcionando e, no segundo plano, por trás, uma televisão ligada. Foram, aliás, essas primeiras experimentações em vídeo realizadas dentro da ECA USP no final da década de 1970 de forma muito precária e com os equipamentos já obsoletos que, segundo Tadeu Jungle¹⁹⁴, impulsionaram ele, Walter Silveira e alguns outros colegas a pensarem no projeto de criação de uma produtora independente, nas palavras de Tadeu:

Um ano antes [da TVDO], Walter Silveira, eu e outros alunos da ECA USP já havíamos realizado uma exposição gigantesca na escola, com o apoio e a coordenação do professor Walter Zanini. Era a *Multimedia Internacional*, com 259 participantes de 19 países mandando seus trabalhos via correio. Ali fizemos vídeos com o velho Sony ½ polegada, p&b, tanto usado no Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, o MAC USP, como pelos artistas da primeira geração de videoarte brasileira. Ali metemos a mão em todos os departamentos da escola, das artes plásticas às gráficas. Fotografia. Publicidade. Editoração. Foi um ano de trabalho sem dinheiro que colocou de pé um grande evento e foi o embrião da TVDO.¹⁹⁵

Tadeu ainda ressalta que, com exceção do equipamento do MAC USP tomado emprestado algumas vezes, o vídeo ainda era de difícil acesso no começo dos anos 80, e eles tinham que trabalhar a partir dos ainda mais obsoletos equipamentos do estúdio da ECA USP. Quando convidados pela Profa. Ana Mae Barbosa para coordenar o Ateliê de TV da Semana de Arte-Ensino, realizado em setembro de 1980 na Escola, é que descobriram alguns equipamentos abandonados por negligência e os recuperaram. Limparam também o estúdio e finalmente passaram a realizar outros vídeos. A seguir a reprodução de algumas anotações realizadas por Tadeu na ocasião:

Vinte pessoas do país reunidas num ninho iluminado. Elas chegam no estúdio já com as câmeras ligadas. Aquilo já é um programa de TV. Tudo pode! [...]. No segundo dia falta o técnico para o VT. Liga o equipamento e grava a falta do técnico. Todos são televisão, inclusive a televisão. As pessoas não sabem o que fazer. Grava a indecisão. Improvisam. Grava o improviso. Veja-se o *tape* do improviso. Críticas. Gravam-se as críticas. [...] O trabalho é orgânico. Rotatividade de funções¹⁹⁶.

¹⁹³ Coleção Pioneiros n.00552PIO. Registro 01147VDa; PROV0143 a 01147VDa; PROV0143a. Museu da Imagem e do Som de São Paulo (MIS SP). Visita em 18 mar. 2017.

¹⁹⁴ JUNGLE, Tadeu. Entrevista com a autora em 17 abr. 2017. Casa-ateliê do artista. São Paulo.

¹⁹⁵ JUNGLE, Tadeu. Vídeo e TVDO: anos 80. In: MACHADO, Arlindo (org.), op. cit., p. 204.

¹⁹⁶ Ibid.

Sobre as experiências daquele período, Tadeu revela ainda que eles tinham uma busca obsessiva pela metalinguagem, uma ânsia por relevar todos os poros e erros das filmagens como verbos de ação, em um processo de “antropofagia ilimitada”¹⁹⁷. A câmera no olho era o modo que encontravam para traduzir o experimentalismo do cineasta russo Dziga Vertov, um dos precursores do Cinema Direto¹⁹⁸. Desse período inicial destacamos duas realizações produzidas em 1980: o *Programa do Ratão* e o *Bvcetas Radicays*.

O *Programa do Ratão* teria sido o primeiro trabalho realizado para a disciplina de montagem do curso de Rádio e TV. O grupo realizou uma montagem editando 45 minutos de um documentário chamado “Esclarecimentos sobre Tóxicos”, realizado na própria ECA em 1972. Enquanto o vídeo original trazia imagens de experimentos laboratoriais realizados com cobaias e depoimentos de especialistas alertando para os perigos do uso de substâncias tóxicas. A versão editada utilizava as imagens originais manipuladas com uma trilha sonora e com dublagens que distorciam o discurso, transformando-o em uma apologia ao uso de drogas. Com o resultado, Tadeu Jungle afirma que: “Se não fossem os aplausos calorosos de Antônio Abujamra, nosso mestre e padrinho, o professor da disciplina nos reprovava”¹⁹⁹.

Figura 23: Frame do vídeo *Programa do Ratão*, 1980

Fonte: Acervo Videobrasil

¹⁹⁷ Ibid.

¹⁹⁸ Mais à frente nesta pesquisa esse tema será desenvolvido.

¹⁹⁹ JUNGLE, Tadeu. op. cit. loc. cit.

Já o segundo vídeo, *Bvcetas Radicays*, foi resultante de uma ação-experimento realizada pelo grupo com o objetivo único de gerar uma situação completamente insólita para ser registrada em vídeo. Para tal eles criaram uma chapa para concorrer à direção do Centro Acadêmico da ECA USP com o nome de *Bvcetas Radicays*. Indo por um caminho completamente oposto às propostas que encabeçavam as chapas adversárias, cujos discursos primavam por palavras como transformação, liberdade, reviver, refazer, reconstruir, a plataforma da *Bvcetas Radicays* era

[...] uma grande salada que misturava Glauber Rocha, Jorge Mautner, Oswald de Andrade entre outros. [...]. Não tínhamos pretensão nenhuma de ganhar, estamos apenas experimentando, criando uma situação, um evento que pudesse se tornar um programa de Televisão²⁰⁰.

Tadeu relata que a ação contou com a montagem de um palanque improvisado, em cima de um caminhão, com caixas de som acústicas voltadas para a frente do prédio principal da ECA USP. Ali, no dia da eleição, ao invés dos esperados discursos se transmitia apenas “um *rock’n’roll* bem pesado” durante toda a manhã, atrapalhando, conseqüentemente, os representantes das outras chapas que tentavam, em meio à bagunça gerada, discursar. Tudo estava sendo gravado! A ação gerou não apenas ameaças vindas dos colegas como também foi tomada por uma ação verdadeira por parte da maioria dos alunos, que acreditaram tratar-se de uma chapa “perigosamente anarquista”²⁰¹.

Ainda sobre a ECA, Tadeu Jungle aborda importância que Antônio Abujamra, que ministrava a disciplina de Teledramaturgia para ele e Walter Silveira, teve no processo de formação da TVDO:

Sem o Abu [Antônio Abujamra] nós não teríamos galgado com tanta rapidez as raias da demência dentro da ECA. Tudo o que a gente fez durante o curso, tudo o que propúnhamos era muito fora do padrão e ele nos apoiava, nos incentivava e vibrava com os resultados. Se não fosse por ele bem possivelmente não teríamos conseguido concluir o curso²⁰².

²⁰⁰ JUNGLE, Tadeu. Entrevista com a autora em 17 abr 2017. Casa-ateliê do artista, São Paulo.

²⁰¹ Marcelo Rubens Paiva e Clemente Tadeu Nascimento, em seu livro *Meninos em Fúria: e o som que mudou a música para sempre* fazem menção à chapa da seguinte forma: “A chapa anarquista Bucetas Radicais, no ano anterior, liderada por Tadeu Jungle, já tinha tentado tomar o poder da Libelu. Não conseguiram!”. Referindo-se à disputa da direção do Centro Acadêmico da ECA USP no ano de 1980. PAIVA, Marcelo R.; NASCIMENTO, Clemente T. *Meninos em Fúria: e o som que mudou a música para sempre*. Rio de Janeiro: Alfaguara, p.89.

²⁰² JUNGLE, Tadeu. Entrevista com a autora em 17 abr. 2017. Casa-ateliê do artista, São Paulo.

As Bienais de Arte de São Paulo

A Bienal de São Paulo também exerceu papel fundamental na introdução da videoarte como forma de expressão artística em solo brasileiro. Conforme citamos anteriormente, em 1973 Vilém Flusser organizou o Setor de Comunicações e Arte da 12ª Bienal Internacional de Arte de São Paulo convidando vários artistas europeus, dos quais somente compareceram Gerald Minkoff, Jean Otth, Alexandre Bonnier e Fred Forest, mas, dentre os que utilizavam vídeo, apenas Otth pode fazer uma apresentação, enquanto Minkoff mostrou seus vídeos na “intimidade de alguns amigos”²⁰³. Segundo Cacilda Teixeira da Costa: “desta Bienal também participou um grupo de canadenses ligados a McLuhan e a curadora Regina Cornwell trouxe dos EUA uma mostra de vídeos que não puderam ser exibidos por falta de recursos técnicos”²⁰⁴. Foi, contudo, na edição seguinte da mostra, que a videoarte ganhou maior destaque. A sessão *Video Art USA*²⁰⁵, presente na 13ª Bienal, trouxe obras de 32 artistas dentre as quais duas instalações, sendo uma de Nam June Paik e outra de Peter Campos.

Jack Boulton, comissário da exposição organizada pelo *Contemporary Arts Center*, de Cincinnati/EUA, abre sua fala de apresentação no catálogo da mostra aludindo ao fato de que, passada apenas uma década após Nam June Paik ter comprado o primeiro aparelho de vídeo portátil nos EUA (1964), já era possível, naquele momento, falar sobre o vídeo como um meio de expressão inserido no contexto de uma tradição, ou seja: “O vídeo-como-arte não é apenas uma nova tecnologia destinada à proporcionar entretenimento visual. É um instrumento que permite a exploração de tópicos importantes da arte contemporânea”²⁰⁶. Sobre o processo de reorganização dos trabalhos norte-americanos participantes da *Video Art* com intuito de exibi-los na América Latina, Boulton ainda ressalta:

[...] procurei aderir tanto quanto possível à nossa concepção original: mostrar a variedade de opções exploradas pelos artistas que estão trabalhando com o vídeo e reconhecer a relação que existe entre esses depoimentos estéticos pessoais e o macrossistema gigantesco de

²⁰³ JORNAL DO BRASIL. Zanini defende a videoarte de brasileiros. *Jorn. do Brasil*, RJ, 22 dez. 1978.

²⁰⁴ COSTA, Cacilda T. da, op. cit., p.69.

²⁰⁵ A *Video Art USA* foi uma iniciativa que teve por objetivo trazer ao Brasil a produção em vídeo de artistas norte-americanos presentes na mostra *Video Art*, organizada por Suzanne Delehanty da qual os artistas brasileiros, do núcleo carioca, encaminharam obras para exibição no início de 1975 na Pensilvânia.

²⁰⁶ COCCHIARALE, Fernando. Primórdios da videoarte no Brasil. In: MACHADO, Arlindo (org.), op. cit, p.66.

televisão comercial. Embora adote um sistema de coordenadas históricas, *VIDEO ART USA* pretende evitar qualquer conclusão taxativa da ordem histórica. *VIDEO ART USA* não passa, na realidade, de uma resenha de 32 artistas cujo denominador comum é uma mesma tecnologia. O objetivo da presente mostra não é propriamente promover a referida tecnologia, porém examinar as diversas maneiras em que é empregada por diferentes artistas²⁰⁷.

Leonor Amarante, em seu estudo *As Bienais de São Paulo: 1951 a 1987*²⁰⁸, relata que a delegação norte-americana trouxe para o evento todos equipamentos necessários para a exibição das obras, além de técnicos e eletricitas. A autora aponta ainda para o fato de que aquela teria sido a edição da Bienal com o maior número de crises desde a sua criação, pois envolvia os tramites de saída de Ciccillo Matarazzo da presidência da Fundação para assumir seu sobrinho, Ermelino Matarazzo, a ameaça de corte de verbas por parte da prefeitura, mas, também, pelo impacto causado com a presença massiva de obras de videoarte no júri²⁰⁹.

Os vídeos da delegação norte-americana somavam mais de oito horas de duração e, quando chegaram às mãos do júri, houve uma recusa para assistir a todos os trabalhos. Artistas brasileiros fizeram um abaixo-assinado solicitando que o júri realizasse a análise das obras, e a delegação norte-americana chegou a ameaçar retirar-se da mostra, fato não ocorrido apenas em respeito ao público. Além de *Video Art USA*, a delegação do Japão encaminhou o trabalho em vídeo de dois artistas Katsuhiko Yamaguchi e Keigo Yamamoto, sendo que primeiro recebeu o Prêmio Especial por um estudo sobre “As meninas” (1656) de Diego Velázquez.

Apesar das polêmicas que envolveram a videoarte nas edições de 1973 e 1975, a 14ª Bienal de 1977 contribuiu ainda mais para o processo de validação da linguagem como meio de expressão artística. Com a expansão e diversificação das propostas temáticas, nesse ano as submissões de obras teriam que se encaixar em uma das seguintes grandes áreas: “arqueologia urbana; recuperação da paisagem; arte catastrófica; videoarte; poesia espacial; o muro como suporte de obra; e arte não catalogada”²¹⁰. A videoarte alcançara, enfim, seu estatuto de linguagem artística no Brasil.

²⁰⁷ CATÁLOGO. Jack Boulton. *Catálogo da 13ª Bienal de São Paulo*, 1975. p.111.

²⁰⁸ Amarante, Leonor. *As Bienais de São Paulo. 1951 a 1987*. São Paulo: Projeto, 1989.

²⁰⁹ Ibidem, p.284.

²¹⁰ CATÁLOGO. *Catálogo da 14ª Bienal de São Paulo*. 1977. Apresentação, p.2-3.

O Museu da Imagem e do Som e o Festival Videobrasil

Em dezembro de 1978, sob organização de Walter Zanini e assistência de Marília Saboya – que já havia integrado a equipe do setor de vídeo do MAC USP –, o Museu da Imagem e do Som de São Paulo (MIS SP), realizou a primeira grande mostra internacional exclusivamente de vídeo, foi o *I Encontro Internacional de Vídeo Arte de São Paulo*. A mostra a princípio deveria acontecer no MAC USP, mas como Zanini havia saído da direção no Museu o evento foi transferido para o MIS.

Contando com o auxílio não apenas do MAC USP, que cedeu as obras disponíveis em seu acervo e os equipamentos do setor de VT, a mostra também teve apoio técnico da Sony e da TV Cultura, que levou ao ar no Programa Panorama vídeos exibidos na exposição, iniciativa inédita e pioneira no sistema de emissoras abertas na América Latina²¹¹.

A mostra, que se estendeu de 13 a 20 de dezembro de 78, exibiu obras em vídeo de 44 artistas estrangeiros e 28 brasileiros, e entre os nomes de destaques pode-se citar obras de John Fischer, Nam June Paik, Anna Bella Geiger, Carmela Gross, Donato Ferrari, Fernando Cocchiarale, Gabriel Borba, Gastão de Magalhães, José Roberto Aguilar, Julio Plaza, Letícia Parente, Paulo Herkenhoff, Regina Silveira, Regina Vater, Roberto Sandoval etc.

As sessões contaram com um público mais expressivo do que as exposições realizadas anteriormente no MAC USP, até mesmo por conta da infraestrutura restrita do *Espaço B*, que podia abrigar no máximo 60 pessoas, conforme aludiu Marília Saboya em depoimento publicado no *Jornal do Brasil* em 31 de dezembro de 1978:

Algumas sessões tiveram até 200 pessoas, durante algumas horas. O público é principalmente composto por jovens, o que é bom. Mas notamos a falta dos críticos. Pouquíssimos apareceram. Mesmo assim, é possível que no final eles escrevam artigos críticos²¹².

²¹¹ Segundo texto presente no próprio catálogo do evento, o mesmo que trouxe em sua abertura o clássico artigo *Videoarte: uma Poética Aberta*, 1978, escrito por Walter Zanini

²¹² ROMAGNOLI, Luiz Henrique. Vídeo-arte. A TV contra a TV. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 31 dez. 1978, p.2.

Figura 24: Matéria de jornal sobre o I Encontro Internacional de Vídeo Arte de São Paulo, 1978
Fonte: Jornal do Brasil, 31 dez. 1978

O mesmo artigo traz ainda depoimento do professor Walter Zanini em defesa da videoarte não como uma poética alienante, mas como um instrumento de combate à alienação proposta pela televisão no período:

Com o vídeo é possível a participação do público na obra. Aqui mesmo, durante a exposição, foram realizadas performances, com o vídeo sendo criado, captado e exibido com ampla participação. [...] A videoarte faz parte da nebulosa multimídia de recursos técnicos e linguísticos que existem atualmente. É válido que o artista se utilize de qualquer meio para se expressar. [...] A videoarte pode ser reproduzida e seguramente jamais terá o valor comercial de um quadro, e, mesmo sendo reproduzida, jamais será um meio massificador²¹³.

O que se pode notar, com o que foi exposto acima, é que o *I Encontro Internacional de Vídeo Arte* sinaliza um novo momento de desdobramento e consolidação do vídeo como linguagem artística. Superadas, em certa medida, as dificuldades iniciais tanto em relação à restrição de acesso aos equipamentos quanto com a abertura de canais para exibição e divulgação das produções, a mostra conseguiu chamar a atenção não apenas de um público interessado no novo meio como também da mídia. A videoarte foi finalmente colocada em debate.

É também em meio a esse cenário de grande efervescência cultural – e de restauração do debate político que sinalizava o processo de transição entre o período de ditadura e a restituição do sistema democrático – que nasceu o Festival

²¹³ Ibid.

Videobrasil. Idealizado por Thomaz Farkas, um dos precursores da fotografia moderna no Brasil, o 1º Videobrasil aconteceu de 08 a 14 de agosto de 1983 no Museu da Imagem e do Som de São Paulo e contou com 78 obras inscritas das quais 36 foram selecionadas para a competição pelo júri.

Como viemos apontando, as produções em vídeo haviam alcançado, nesse começo da década de 80, grande visibilidade nas mostras e exposições de arte e a Fotoptica, empresa de Farkas, passava a comercializar os equipamentos portáteis de vídeo no Brasil com um impulso de promover suas vendas e ao mesmo tempo estimular a experimentação na linguagem. Nascia aí o Videobrasil, pretendo em se tornar o sucessor do Super Festival Nacional do Filme Super-8, que acontecia desde 1973 também com apoio da Fotoptica. Conforme alude Solange Oliveira Farkas, jornalista e diretora geral da atual Associação Cultural Videobrasil: “Thomaz era um visionário e intuía o poder que essa mídia nova e acessível teria de catalisar o desejo de expressão e criação que era a tônica daquele momento”²¹⁴. Ainda segundo Solange Farkas, o Videobrasil, desde sua criação, sempre almejou tornar-se e consolidar-se como um instrumento capacitador e promotor da produção em vídeo em voga do período:

Esse festival nasceu em 1983 para aglutinar esse campo intelectual em torno de um espaço de exibição, premiação e intercâmbio entre os setores da produção audiovisual que o vídeo questiona. Funcionou como espaço da articulação espontânea da produção local e promoveu sua conexão com a arte internacional, especialmente a partir de 1985. Mas, na dialética desse processo de internacionalização, o Videobrasil sempre esteve preocupado com a procura e a determinação da nossa identidade audiovisual como latino-americanos e, mais amplamente, como produtores do Hemisfério Sul²¹⁵.

A primeira edição do evento surpreendeu com um número inesperado de inscrições. As temáticas eram variadas, mas prevalecia as de natureza política e social, respondendo a uma sobreposição peculiar de contextos: de um lado havia o monopólio estatal de concessão das emissoras de televisão, instrumento que colaborou na consolidação do projeto da ditadura militar e que era um fator que atuava incisivamente no imaginário daquela geração, “[...] gerando o desejo de invadir a televisão para revelar realidades sociais banidas, impor novos olhares e

²¹⁴ FARKAS, Solange; MARTINHO, Teté. *Videobrasil: Três décadas de Vídeo, Arte, Encontros e Transformações*. São Paulo: Edições SESC, 2015, p.16.

²¹⁵ Ibid. p.219-220.

experimentalizar com a linguagem”²¹⁶. Por outro lado, havia a popularização e diminuição dos custos dos equipamentos domésticos de vídeo e dos formatos semiprofissionais portáteis, e isso permitia que produções de audiovisual fossem realizadas fora do contexto rígido e controlado das emissoras de televisão. Assim, o Festival surgia como grande expoente das experiências de toda uma geração de *videomakers* independentes que tinham, como parte de seus projetos, o intento de renovar a linguagem audiovisual brasileira e os formatos televisivos em voga.

Das 36 obras selecionadas pelo júri na edição de 1983, vinte eram documentários ou reportagens que sinalizavam o anseio dos artistas em expor personagens e realidades “invisíveis”, que não eram, de modo algum, exibidos nas redes de televisão nacionais da época, fosse pelo conteúdo político ou por não corresponderem aos padrões de gosto e interesse massificados.

Não por acaso a primeira edição do Festival foi praticamente dominada pelas obras das duas produtoras independentes Olhar Eletrônico e TVDO. A Olhar levou, além do 1º prêmio com o vídeo *Marly Normal* (1983), o 2º com *Garotos do Subúrbio* (1983) e o 10º com *Brasília* (1983). Já a TVDO ficou com o 4º prêmio pela obra *Frau* (1983) e o 8º com *Quem Kiss Tevé* (1983). Sobre a importância que o Festival Videobrasil teve para as produtoras independentes, Marcelo Tas, um dos últimos a integrar a turma da Olhar Eletrônico, afirmou:

O Festival Videobrasil é um nó fundamental nessa história. Marca a entrada em cena dos *videomakers* e sua enorme contribuição à linguagem audiovisual brasileira. Desde 1983, o Festival é um alto-falante de gerações de criadores de uma gramática especialmente influenciada pelos novos equipamentos portáteis de vídeo e as novas tecnologias.²¹⁷

Já Tadeu Jungle destaca, sobretudo acerca de sua fase germinal:

O Videobrasil começa pequeno, depois ele cresce e está deste tamanho que ele está hoje, mas ali, na época de sua criação, muita gente falou “Opa! Vídeo? Dá para fazer vídeo?”. E começou a fazer vídeo a partir daquilo, daquele pequeno movimento que era o Festival no começo da década de 1980.²¹⁸

O Festival Videobrasil tem sua trajetória marcada pela inovação, pelo risco e pela experimentação na história do audiovisual brasileiro. Foi concebido como um espaço único e concreto capaz de promover a visibilidade à uma produção de

²¹⁶ Ibid. p.13.

²¹⁷ TAS, Marcelo. A minha história da Olhar Eletrônico. In: MACHADO, Arlindo, op. cit, p.211.

²¹⁸ JUNGLE, Tadeu. Entrevista com a autora em 17 abr 2017. Casa-ateliê do artista. São Paulo.

audiovisual, de caráter pioneiro, que começava então a despontar. O Festival, desde sua criação, acompanhou a evolução tecnológica e as inovações do audiovisual, mas também as transformações que o país vivia, sobretudo na peculiar década de 1980, um momento complexo e delicado do país. Abriu, portanto, espaço para as pessoas que tinham curiosidade sobre o novo suporte, sobre a nova linguagem, e para todos aqueles que, romanticamente, sonhavam em renovar, transformar e subverter a televisão daquele período, tão marcadamente controlada em suas grades de programação. Não por acaso, o projeto das produtoras e *videomakers* das primeiras edições exploraram várias possibilidades expressivas do vídeo em performances e instalações – demarcando sua forte relação com o universo das artes –, mas também em temáticas sociais, políticas e marginais. As produções reverenciavam uma TV que não se via na TV. Conforme ressaltou Ivan Negro Isola, então diretor do Museu da Imagem e do Som, local que acolheu as oito primeiras edições do festival, em texto de abertura do catálogo da primeira edição: “Evento é vento. Videobrasil foi pensado para ser muito mais do que um festival efêmero”²¹⁹. E de fato acabou sendo.

2.2 Confluências Poéticas

Desde o passado remoto, artistas têm formado imagens e sonhos, enaltecido a imaginação, construído estruturas de aspiração para oferecer ao mundo asas para voar, e a visão para ver novas sociedades no céu. Vivemos em sua luz cumulativa. [...] Nós empenhamos nossa imaginação e capacidade, nosso espírito explorador e nossos poderes expressivos neste esforço de buscar o horizonte mais amplo para a introvisão e a experiência humana.

Interagindo a princípio com veículos e sistemas atuais, e então desenvolvendo métodos, utilidades e implementos especiais.

O artista criando e contextualizando fenômenos e mensagens modelares sobre o espaço para de lá enviar sinais à Terra.

O artista como explorador do ser interior continua o diálogo com o universo no espaço.

O artista como um poeta no limite com o seu instrumental sensório viaja ao espaço para ampliar a perspectiva humana no novo mundo - o céu e o espaço.

O artista viaja entre os mundos para colher lendas e imagens conduzindo-as a muitos lugares próximos e distantes.

*Manifesto SKY-AR*²²⁰

²¹⁹ CATÁLOGO. 1º Festival de Vídeo Brasil. *Catálogo*. 08 a 14 de agosto de 1983. MIS SP, p.2.

²²⁰ Manifesto SKY-ART. In: ZANINI, Walter. *A arte de comunicação telemática: a interatividade no ciberespaço*. ARS (São Paulo), vol.1 n.1 São Paulo, 2003.

Característica facilmente identificada entre as produtoras TVDO e Olhar Eletrônico é que ambas carregam em seu histórico, cada qual a seu modo, um conjunto de referências e influências adquiridas e absorvidas de áreas diversas: cinema, teatro, poesia, música, artes plásticas e, por vezes, da própria televisão, cuja programação era por eles radicalmente criticada, salvo raras exceções.

Segundo Zygmunt Bauman²²¹, o desenvolvimento e a continuidade da vida moderna, compreendida pelo autor com o período que se estendeu do final do século XIX a meados do século XX, entrou em colapso em decorrência do excessivo rigor no objetivo de controlar a natureza através da ciência, fazendo com que a modernidade se transpusesse de um momento de aparente ordem e controle para um movimento de constante trânsito e intercâmbio entre conceitos, identidades, áreas de conhecimento, linguagens e diversos outros elementos relacionados à vida em sociedade, momento da história ao qual ele denomina de pós-modernidade ou modernidade líquida.

A necessidade de uma percepção acerca de confluências de linguagens e meios em determinadas composições artísticas se concilia à expansão da presença de elementos oriundos de múltiplas áreas de criação, dando origem a novos tipos de produção. De acordo com Alexssandro Ribeiro Moura:

O espírito que se dissemina por várias personalidades criadoras em busca de direções adjacentes não se dá apenas pela semelhança entre leituras e pensamentos conciliatórios sobre a função (ou a não função) da arte. Existem movimentos artísticos que, independentemente de época e contextos específicos, compartilham de determinados posicionamentos e modos de composição, como, por exemplo, o modernismo literário brasileiro e o cinema novo, também nacional. Da mesma forma, existem artistas que, embora não tenham uma relação próxima e utilizem semioses diversas para interagir com o público receptor, aproximam-se em determinadas formas de composição e trabalho de pesquisa com o material artístico.²²²

Como sabemos, o surgimento da produção em vídeo se deu por conta do desenvolvimento tecnológico dos equipamentos de apreensão de imagens em movimento. A facilitação do acesso a esses equipamentos despertou quase que instantaneamente o interesse de pessoas oriundas de diversas áreas de atuação

²²¹ BAUMAN. Zygmunt. *A modernidade líquida*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2001.

²²² MOURA. Alexssandro. R. *Aproximações entre cinema e poesia: Glauber Rocha e Manoel de Barros*. Tese (Doutorado Letras e Linguística). Faculdade de Letras da Universidade Federal de Goiás. Goiânia, 2013, p.14.

às novas possibilidades de criação e de manipulação de imagens, abstratas ou concretas, por meio de composições de caráter absolutamente experimentais.

Gilberto Alexandre Sobrinho sinaliza para o fato de que desde seu surgimento, em meados dos anos 1960, a videoarte esteve, por exemplo, diretamente imbricada com as práticas artísticas. Segundo o autor:

Tratava-se de um contexto de amplo domínio dos meios de comunicação de massa nas sociedades pós-industrializadas, sobretudo da televisão, e esse cenário informava sobre o desejo de artistas que, para criticar a televisão, partilhavam a crença de que era necessário participar deste meio. Esse interesse pelo meio coadunava-se ao momento em que a performance irrompeu na cena artística internacionalmente e, juntamente com as instalações e *happenings*, sinalizou os novos rumos da arte. Nessas novas demandas da arte contemporânea havia destacado interesse pelo vídeo, que passou a atravessar várias experiências dos artistas pelo espaço, o corpo e os domínios da mídia.²²³

Contudo, é somente na década de 1970 que a videoarte ganha um novo lugar simbólico. Devido à popularização dos equipamentos de vídeo passam a ser produzidos registros que transitam e se perfazem entre as fronteiras artísticas, absorvendo características do cinema, da música, da performance, da fotografia, da poesia, colocando-se entre o narrativo e o plástico. Surgem novos métodos de investigação acerca das potências do tempo e da imagem, e esse processo segue avançando na década seguinte, conforme alude Osmar Gonçalves: “[...] desde os anos 1980, pelo menos, é sabido que vivemos sob a égide do hibridismo, sob a lógica da mestiçagem e do contrabando”²²⁴. O autor ainda aponta para o fato de que a maioria das obras em vídeo, produzidas a partir da década de 1970, mantêm-se distantes do arbítrio limitador de uma linguagem específica, produzindo “linhas de fuga” e propondo novos arranjos na paisagem do audiovisual contemporâneo. Nas palavras do autor:

O fato é que, neste campo aberto e instável, as inúmeras trocas e rearranjos que se criam acabam instaurando novos modos de ser das imagens, abrindo outras lógicas e perspectivas para o universo das poéticas audiovisuais. Trata-se, sem dúvida, de uma nova constelação com outros arranjos estéticos²²⁵.

²²³ SOBRINHO. Gilberto. A. Vídeo e televisão independentes no Brasil e a realização de documentários. *Revista Lumina*. Universidade Federal de Juiz de Fora/MG. vol.8, n.1, p.1-23, jun. 2014, p.2.

²²⁴ GONÇALVES. Osmar. *Narrativas Sensoriais: Ensaios Sobre Cinema e Arte Contemporânea*. Rio de Janeiro: Editora Circuito, 2014, p.9.

²²⁵ *Ibid.*, p.10.

No caso das produtoras Olhar Eletrônico e TVDO, os novos arranjos estéticos e narrativos foram sendo construídos a partir de referências tanto contemporâneas (ou seja, de seu tempo) quanto de realizações passadas, dentre as quais veremos algumas que se destacam. Marcelo Tas, em entrevista²²⁶, ressalta, por exemplo, o fato de que as influências do grupo, vinham de referências múltiplas. Segundo ele, Dario Viseu, quando ingressou no coletivo, tonou-se um grande mentor intelectual:

Ele era um visionário e desenvolveu um método interno de estudos sobre os mais diversos temas, que iam de encontro direto ou não com as temáticas do audiovisual relacionadas ao dia a dia de produção. No caso da Olhar, esse método foi muito importante para nós. [...] Todas as segundas-feiras nos reuníamos na sede na Benedito [Calixto] e discutíamos Kant, Heidegger, Shakespeare, Orson Welles, Chaplin. Às vezes rolava até física, biologia, enfim, disciplinas diversas. [...] No começo nós escolhíamos um texto, um livro, e a cada semana um apresentava e mediava uma espécie de debate. Quando começamos a ficar mais conhecidos passamos a convidar pessoas para ir dar seminários. Passaram por lá personalidades como Antunes Filho, Daniel Filho, Walter Clarck, Mota Peçanha, Mino Carta. Nós éramos muito metidos [risadas]²²⁷.

Poesia visual, poesia experimental, poesia de ruídos, jogos de palavras, artifícios retóricos, dentre outras, são expressões utilizadas frequentemente para se referir aos tipos de criação poético-visual que se difundiram a partir da segunda metade do século XX. Partindo de um ponto de análise histórico e cronológico é possível dizer, contudo, que as manifestações poético-visuais da atualidade sintetizam uma experimentação realizada ao longo de séculos.

Em 1987, o artista *Fluxus* Dick Higgins publicou um denso estudo intitulado *Pattern Poetry: Guide to an Unknown Literature*²²⁸ que compila material teórico e visual coletado ao longo de duas décadas investigando a fundo os padrões da poesia visual. Nesta publicação, Higgins traça um panorama histórico que revela iniciativas e esforços relacionados à configuração da poesia visual, tal como hoje se conhece, em experiências que datam de muito antes do século XX. A pesquisa de Higgins estende-se para um passado distante, abordando a caligrafia chinesa, caligramas em verso de Simmias de Rodas (300 a.C), hieróglifos egípcios etc.

²²⁶ TAS, Marcelo. In: VIDEOBRASIL. *Contra-TV. Práticas experimentais do vídeo nos anos 1980. 18º Festival Videobrasil. Programas Públicos Foco*. 2013

²²⁷ Idem.

²²⁸ HIGGINS, Dick. *Pattern Poetry: Guide to an Unknown Literature*. NY: SUNY Press, 1987.

No século XIX, Stéphane Mallarmé, com o poema *Un Coup de Dés* (Um Lance de Dados), dá origem a uma tradição poética onde as palavras recuperam sua qualidade formal. A experimentação caligráfica de *Un Coup de Dés* (ver imagem 25) — estruturada em torno da ideia "*Um lance de dados jamais abolirá o acaso*" — foi inspirada em manchetes de jornais e suscita compreender significados enigmáticos: "*Eu procuro o poema como um mistério em que o leitor deve procurar a chave*", justifica Mallarmé em seu poema.

Figura 25: Un Coup de dés. Poema de Stéphane Mallarmé, 1897
Fonte²²⁹

O pensamento de Mallarmé esteve presente em muitas das experiências artístico-literárias ao longo de todo o século XX, a exemplo da poesia concreta no Brasil, cuja produção e disseminação através do grupo Noigrandes, dos poetas Augusto e Haroldo de Campos, Décio Pignatari e Ronaldo Azeredo teve grande destaque no panorama poético contemporâneo e alcançou reconhecimento internacional. Muitos dos artistas que trabalharam com o acaso e com o experimentalismo recorreram, em algum momento, às ideias poéticas de Mallarmé.

Uma clara referência à importância que o poema de Mallarmé teve para os concretos e as gerações de artistas que se seguiram, influenciadas por tais métodos e processos de composição poético-visuais, pode ser notada no

²²⁹ <http://avf.asso.fr/fr/luzy/un-coup-de-des-jamais-nabolira-le-hasard> Acesso em 12 de Set. 2018

experimento gráfico-literário *O lance do gago*, 1982-83, de Tadeu Jungle. A começar pelo trocadilho dos nomes: de *Um lance de dados* para *O lance do gago*, a referencialidade se estende para o sentido da obra. O que parece, em um primeiro momento, ser uma série de apontamentos caligráficos - em sua quase totalidade - aleatórios, bagunçados, meio indecifráveis e confusos, quando observados mais atentamente revelam a frase “A Pressa é Inimiga da Perfeição” (no final do poema aparece em caracteres transferíveis, propositalmente, a ‘palavra’ FEISSÃO, ou seja, ortograficamente errado PERFEISSÃO) escrita, no entanto, de uma forma que faz menção à fala de uma pessoa gaga, conforme alude Omar Khouri:

Aparentemente um rascunho cheio de ruídos, em que conotações corriqueiras se misturam com pseudo-exercícios geométricos (diagonais, que amarram graficamente, seguram o lance de grafemas correspondentes aos fonemas do gago, como que os ordenam) e fragmentos de pentagrama²³⁰.

Figura 26: O Lance do Gago, Tadeu Jungle, 1982-83

Fonte: Tadeu Jungle: Videofotopoesia

Trata-se de uma obra, segundo Khouri, cheia de ruídos, anunciando a obsessão do artista pelo erro, que aparece em seus trabalhos seja por incorporação casual ou programada. O autor ainda complementa sobre a relação entre a obra de Mallarmé e de Tadeu: “Se, para Mallarmé, UM LANCE DE DADOS JAMAIS

²³⁰ KHOURI, Omar. *Ver ouvir pensar a poesia: uma antologia comentada de faturas da era pós-verso*. Tese de Livre-Docência. São Paulo: IA-Unesp, 2007, p.89.

ABOLIRÁ O ACASO, para Tadeu Jungle O LANCE DO GAGO JAMAIS ABOLIRÁ O RUÍDO”²³¹.

A poesia é elemento presente e latente tanto na produção individual de Tadeu quanto na da produtora TVDO. Assim como Walter Silveira, já no final da década de 1970, Tadeu esteve em contato com a poesia visual que, em suas palavras, permeiam e estão presentes em seu processo criativo:

A poesia foi a primeira coisa que eu fiz realmente na vida. Antes de vídeo eu comecei a fazer poesia. Trabalhei com poesia visual. Fui conhecer Oswald de Andrade, Augusto de Campos... Conheci Augusto muito cedo, então a partir daí já me encaminhei para uma poesia mais concreta, de trabalhar a palavra mais enquanto objeto mesmo. Eu acredito que a poesia, por ela ter de fato uma coisa mais rigorosa, mais concisa e visual, me levou a entrar na busca de outras visualidades das artes plásticas. Depois, todas estas coisas se contaminaram de alguma forma, pois de alguma maneira os meus trabalhos têm um pouco de poesia, da palavra em si, a qual eu gosto muito mesmo que esteja na imagem, mesmo que esteja na fotografia. Eu prezo muito, por exemplo, o título que eu coloco nas fotografias, porque eles têm a textualidade como parte da narrativa, no cinema também, da mesma forma. Então tudo acaba ficando meio ligado, tudo meio contaminado: cinema com televisão ou a própria publicidade, que tem a coisa do rigor também. Tudo é contaminado pela poesia, ou seja, tudo o que faço tem esses vasos comunicantes, tem esse berço, esse nascedouro na poesia.²³²

Acerca da influência dos concretos na poesia visual a partir dos anos 1970, Omar Khouri afirma:

O que acontece com a visualidade na poesia mais contemporânea, que já existia muito antes na poesia brasileira, é que ela ganha uma dimensão muito especial com a poesia concreta nos anos 1950. Então, já temos os poemas coloridos de Augusto de Campos em 1953 e mais para a frente as coisas vão se radicalizando até que de fato nasce a poesia concreta, que é quando temos a dita fase heroica, a fase ortodoxa da poesia concreta. O que acontece é que os poetas concretos, eles não só não decaíram nos anos 50, em termos de produção, como eles continuaram a toda. Quando chega nos anos 1970, em que as revistas concretistas já praticamente não existem, porque *Invenção*, por exemplo terminou em 1967, os poetas concretos são jovens senhores que vão ser procurados pelos jovens poetas intersemióticos e serão os mentores dessa jovem geração que floresce já a partir da primeira metade da década de 70²³³.

Como se pode perceber, a relação de Tadeu com a poesia antecede suas experiências em outras linguagens. Veremos também mais adiante uma vídeo-obra realizada pela TVDO que é uma potente homenagem ao legado poético dos irmãos Campos: *VT Preparado A/C J/C*. O artista revelou ainda, em entrevista, que a

²³¹ Ibid.

²³² JUNGLE, Tadeu. Entrevista com a autora em 02 ago. 2018. MAM São Paulo.

²³³ KHOURI, Omar. SESC TV. Entrevista em decorrência da exposição Poesia Visual na Galeria Virgílio. Sesc TV, maio 2012. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=gQqxPfPnlf8>.

poesia: “É força bruta e latente a impulsionar seu processo criativo, ontem, hoje e sempre”²³⁴. Importante destacar que uma grande porção dos experimentos audiovisuais do período, que hoje se integram ao conceito de linguagem poética, já se encontravam presentes nas premissas da Poesia Concreta, pois, como observou Haroldo de Campos, uma das propostas do concretismo era:

[...] sair do círculo fechado do beletrismo acadêmico e ligar a poesia às outras manifestações, com o que se fazia em termos de vanguarda nas artes plásticas e na música, como também colocar a poesia em sintonia com o que havia de mais novo e fundamental na pesquisa científica²³⁵.

2.2.1 Poesia Concreta

Segundo Augusto de Campos os primórdios da poesia concreta remontam aos anos anteriores de criação do movimento da poesia concreta propriamente dito. Em entrevista concedida ao programa “Outras palavras”²³⁶, da TV Futura, em 2010, Campos relata que no final da década de 1940 surgiu, no Brasil, mas principalmente em São Paulo, um momento muito instigante de criação e efervescência cultural. Foram criados, por exemplo, o Museu de Arte de São Paulo (MASP), em 1947, e o Museu de Arte Moderna (MAM), em 1948.

O MAM dispunha então de uma cinemateca repleta de filmes de todas as vanguardas do início do século XX e, ao mesmo tempo, algumas livrarias da cidade já ofereciam livros de literatura e poesia mais “avançados”, como, por exemplo, a livraria Pioneira, que era especializada em livros de língua inglesa, e a livraria Francesa, além de uma loja de discos raros que importava muito da produção de música de vanguarda de outros países²³⁷. Augusto salienta ainda que com a criação da Bienal, sobretudo as primeiras, grandes artistas que só se conhecia através de revistas e livros, como Picasso, Calder, Klee, foram trazidos para o convívio mais direto dos jovens poetas, exercendo também de grande influência.

O cenário era, portanto, de grande imersão em um período rico que propiciava a convergência de muitas informações, “e tudo era devorado com uma

²³⁴ JUNGLE, Tadeu. Entrevista com a autora em 17 abr. 2017. Casa-ateliê do artista. São Paulo.

²³⁵ ARAÚJO, Ricardo. *Poesia visual - vídeo poesia*. (Entrevista com de Haroldo Campos). São Paulo, Perspectiva, 1999, p.79

²³⁶ CAMPOS, Augusto. TV FUTURA. Entrevista. Programa Outras Palavras. *TV Futura*. 2010. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=sCNHscKdg24> Acesso: 14 set. 2017.

²³⁷ Idem.

ânsia antropofágica para que algo de novo pudesse ser devolvido”²³⁸. Desde então, os irmãos Campos (Augusto e Haroldo) e Décio Pignatari passaram a se encontrar semanalmente com o intuito de realizarem pesquisas e estudos sobre propostas possivelmente inovadoras para a poesia brasileira. Em 1952, os três formaram então o grupo Noigandres – integrado posteriormente por Ronaldo Azeredo e José Lino Grünewald – que resultou em uma revista de mesmo nome (1952-1962) voltada para a nova poesia.

A denominação de “concreta” para a poesia que passava a se consolidar desde então, segundo Campos, encontrava-se no ar em decorrência dos movimentos de arte e música concreta que a antecedia, em suas palavras:

Eu me lembro que o Décio, em uma carta que me escreveu, foi o primeiro poeta que utilizou para mim essa expressão e aquilo ficou na nossa correspondência. Quando o Waldemar Cordeiro, que liderava o grupo dos pintores concretos, teve a ideia de fazer uma exposição de Arte e Poesia Concreta no MAM e entrou em contato comigo, o Décio estava na Europa e nós nos correspondíamos por carta. No curso dessa correspondência, eu falei para ele: ‘Olha, serão apresentados nessa exposição poemas meus, aqueles poemas coloridos e espacializados junto com os músicos que estão chamando de música concreta, então eu acho que nós devemos adotar essa denominação, ou seja, generalizar essa denominação - que naquela altura nós chamávamos de ideogramas - porque eu acho que ela, até por conveniência, está dentro da proposta dos artistas que estarão expondo. [...] Isso foi em 1955 e foi nesse ano que nos jornais apareceu pela primeira vez o nome *poesia concreta*’²³⁹.

O surgimento da poesia concreta como um movimento é então marcado a partir da I Exposição de Arte Concreta realizada pelo MAM de São Paulo em dezembro de 1955. O evento reuniu poetas e artistas plásticos do eixo São Paulo-Rio e foi capaz de trazer à luz as diferenças e semelhanças entre as produções de ambos os grupos, bem como de observar as similaridades entre a poesia e a pintura concretas, conforme alude Mário Pedrosa:

[...] os poetas concretistas aproximam-se das artes plásticas, aproximam-se da música para alcançar a nudez de percepção, a virgindade e a pureza do golpe inicial, global, perceptivo das *Gestalt*. Eis porque sofregamente abandonam o verso, com suas andanças, seu corte, sua natureza invencivelmente cultivada, erudita, conceitual, para contatar, apegar-se a um objeto bruto, a uma experiência que ainda está para cá dos conceitos, para cá do inevitável encadeamento lógico-associativo, especulativo-psicológico.²⁴⁰

²³⁸ Idem.

²³⁹ Idem.

²⁴⁰ PEDROSA, Mário. Poeta e pintor concretista. In: AMARAL, Aracy (org.). *Projeto Construtivo Brasileiro na Arte*. Rio de Janeiro: MAM, 1977, p.22.

Deve-se, contudo, fazer notar que antes mesmo do lançamento oficial da poesia concreta na exposição de 1955, os poetas Décio Pignatari, Haroldo e Augusto de Campos e Ferreira Gullar dialogavam estreitamente com os grupos *Ruptura*, de São Paulo, e *Frente*, do Rio de Janeiro, ambos criados em 1952 e notáveis representantes da arte concreta. No papel de críticos, Waldemar Cordeiro, Ferreira Gullar e Mário Pedrosa passam a difundir diferentes possíveis direcionamentos deste movimento artístico de vanguarda.

O final do ano 1955 mostrou-se bastante favorável para a realização da I Exposição Nacional de Arte Concreta do MAM em São Paulo, tanto por conta das ideologias construtivas de Max Bill, Niemeyer e Le Corbusier, quanto pela ideologia desenvolvimentista promovida pelo governo de Juscelino Kubitschek. No âmbito das artes plásticas foi o momento de repensar e propor novas linguagens e tentar uma aproximação com as práticas visuais internacionais. Nesse sentido, a arte concreta surge como uma proposição radical ao método construtivo no cerne das linguagens geométricas. Unindo esforços ao corrente anseio de superação do atraso tecnológico e do irracionalismo do subdesenvolvimento, o construtivismo brasileiro, portanto, se estabelece pretensamente a partir de uma estética racional que supõe o artista como um comunicador e não apenas como um sujeito direcionado pela intuição criativa. A poesia concreta em estreito convívio e troca com a arte concreta acaba se tornando também vertente do projeto construtivo.

O ano de 1959, no entanto, é marcado pela oficial oposição entre os grupos concretos carioca e paulista. Enquanto os paulistas se preocupavam com a industrialização, as mídias de massa, os processos semânticos e as teorias nacionalistas, os artistas do Rio, atuando já sob a nomenclatura de neoconcretos, em rejeição ao racionalismo, recuperam princípios da ideologia romântica e uma visão mais empírica da produção artística através de seus significados sociais e humanos. Vale ressaltar que as características levantadas tanto do concretismo como do neoconcretismo refletem-se igualmente nas artes plásticas e na poesia.

Se os anos 50 foram marcados pelas polêmicas teóricas e práticas entre os concretos e os neoconcretos, a década seguinte insurge destinando novos rumos à essas vanguardas. O entusiasmo promovido no governo de Kubitschek (1956-1961) através dos ideais de modernização industrial e prosperidade não perduraram nos anos 60. Voltada para um mercado restrito e de alto poder aquisitivo, a industrialização acabou por promover diversos problemas sociais e

econômicos, como concentração de renda, baixos salários e instabilidades sociais. Estes fatores acabaram por dar origem a mobilizações das classes trabalhadoras, tanto urbanas quanto rurais, que reivindicavam drásticas mudanças políticas já no início dos 60. João Goulart, que assumiu a presidência em 7 de setembro de 1961, apresentou uma proposta nacional-reformista que era vista pela esquerda como a concretização de uma das principais etapas da 'revolução', no entanto, esta mesma esquerda, ainda que apoiasse o governo, posicionava-se cobrando os tratados não cumpridos.

Neste período de intensas mobilizações, a União Nacional dos Estudantes (UNE) acaba assumindo marcante papel social e cultural juntamente com o Centro de Cultura Popular (CPC). Posicionando-se antagonicamente às vanguardas artísticas formalistas dos anos 50, o movimento exerceu presença em várias regiões do Brasil a fim de articular ações artísticas no âmbito do teatro, da música, da literatura e das artes plásticas, atividades estas imbuídas de temáticas populares que exerciam a função de propaganda política, negando, desse modo, qualquer experimentação na linha do concretismo e do neoconcretismo.

No instante em que as vanguardas dos 50 seguem no sentido da internacionalização, do desenvolvimento e do espírito da construção, na década seguinte a maioria dos artistas de esquerda acabam tomando o caminho do popular e do nacionalismo. Registraram-se tentativas de algumas vanguardas formalistas de se adaptarem ao novo contexto através de textos e poemas que iam de encontro às questões sociais e nacionais, no entanto tais tentativas não foram profícuas.

Importante ressaltar a grande influência que a poesia concreta teve também nas experimentações em vídeo dos anos 1980, bem como da forma com que a linguagem eletrônica permitiu a viabilização de projetos que elucidassem as potencialidades daquele gênero poético que, na época de sua elaboração, não dispunha de respaldo tecnológico para tal. As transformações observadas nos meios de produção e reprodução de imagens eletrônicas vieram, desse modo, auxiliar também as competências daquele tipo de poesia. Nesse sentido, Lúcia Santaella afirma que "os poetas concretos criaram a nível artesanal, protótipos de linguagem, matrizes de organização sígnica, passíveis de uma transposição para

suportes e meios diversos”²⁴¹. Vejamos alguns entrelaçamentos entre o vídeo e a poesia concreta através de duas obras, uma da TVDO e outra que contou com a participação da Olhar Eletrônico.

VT Preparado AC/JC (TVDO, 1986)

O vídeo *VT Preparado AC/JC*, realizado em 1986 por Pedro Vieira e Walter Silveira, é uma homenagem apaixonada à duas grandes figuras: o poeta da página em branco, Augusto de Campos (o A/C do título), e o compositor do silêncio, John Cage (o J/C do título).

Vieira e Silveira criaram uma forma narrativa singular para a obra onde o que se apresenta, predominantemente, é uma tela em branco a qual, em intervalos de tempo, é preenchida com flashes de imagens ou, como definido pelos artistas, por ruídos. É a partir da poesia concreta, com todas as suas confluências entre as mais diversas formas de arte e sistemas semióticos, que a obra consegue captar a essência das proposições dos concretos para a criação de uma nova experiência estética. Desse modo o vídeo *VT Preparado AC/JC* traduz de forma bastante eficaz como o olhar dos artistas, fundamentados nas propostas da poesia concreta, consegue conjugar conceitos e dar origem a uma obra híbrida concebida a partir de um outro meio. Segundo Augusto de Campos, as obras em vídeo são capazes de criar narrativas muito condizentes com os princípios poéticos propostos por Mallarmé²⁴²: desde a utilização do recurso da página em branco e dos diferentes tipos de grafismos como elementos constitutivos da poesia passando pela ideia do ruído e do acaso, tão presentes na obra de John Cage.

Na 18ª Bienal de São Paulo a curadoria optou por dedicar uma fração da mostra à música contemporânea, concedendo, portanto, um papel de maior destaque às produções musicais e oferecendo para o público uma espécie de painel da criação musical contemporânea, com apresentações das composições de Erik Satie, dos músicos da Escola de Viena Schoenberg, Webern e Alan Berg, passando por Gilberto Mendes e, chegando no auge da programação, a presença do compositor norte-americano John Cage. Importante lembrar que na Bienal de 1983, sob a curadoria de Walter Zanini, já havia sido proposto um espaço para

²⁴¹ SANTAELLA, Lúcia. *Convergências. Poesia Concreta e Tropicalismo*. SP: Nobel, 1986, p.117.

²⁴² CAMPOS, Augusto. Entrevista (2010), op. cit.

experimentação que concedia destaque especial para o Grupo *Fluxus*, do qual John Cage fizera parte.

A respeito de John Cage, em 1982, Augusto de Campos escreveu um artigo chamado *O Profeta e Guerrilheiro da Arte Interdisciplinar*, onde aborda sobre a importância do conjunto de suas realizações e sobre a sua capacidade de diálogo com vertentes conceituais múltiplas, lamenta ainda, no artigo, o pesar sobre o desconhecimento do público a respeito de suas obras, até então não lançadas no Brasil:

John Cage, o maior compositor vivo, poeta-designer-pensador de criações originais e imprevisíveis, completa 70 anos hoje, sem ter sequer um disco ou um livro editado no Brasil, após várias décadas de atividades. A tradução de um dos livros mais importantes de Cage – *A Year from Monday* (De segunda a um Ano) –, feita por Rogério Duprat, revista por mim, não encontra editor há cerca de dez anos. [...] O livro é um desafio editorial que ninguém ousou assumir até agora, entre nós. Em 1973, a Universidade de São Paulo, consultada, manifestou desinteresse em coeditar a obra. Uma tradução mexicana saiu em 1974, em livro de bolso, pelas Ediciones Era. Pobres de Nós. É difícil resumir tudo o que tem feito esse artista revolucionário e múltiplo: compositor, intérprete, escritor, artista visual, conferencista, de cuja obra instigante e provocativa estão ainda privados nossos ouvintes e leitores.²⁴³

Na 18ª Bienal, Anna Maria Kieffer foi convidada para coordenar os eventos musicais da mostra, que incluíram a participação não apenas dos músicos, mas também de compositores e poetas. Dentre os convidados estava Augusto de Campos, que realizou em algumas apresentações em parceria com o próprio Cage, possivelmente a personalidade mais notável e a maior atração. De acordo com Kieffer:

O músico integrou de tal modo a obra musical à outras formas de expressão que é difícil dizer onde acaba o músico e onde começa o artista plástico, o poeta, o homem de teatro, o ensaísta, o filósofo. [...] Utilizou o silêncio como elemento relevante na produção sonora e o acaso como fator importante da criação artística: repensou o ritmo e o andamento, a forma de fazer e ouvir música; é um dos pais da música aleatória. Suas partituras musicais são maravilhosas obras visuais, suas conferências, poemas cantados, sua música incidental, incluindo o gestual no desenho sonoro. Devolveu ao intérprete a liberdade de improvisação e de recriação na interpretação de suas obras, transformando-o em coautor das mesmas. [...] Viveu e vive em estreita união com artistas de seu tempo como: Joyce, Duchamp, Mercier Cunningham, criando com eles e para eles ou a partir deles obras que possibilitam uma infinidade de leituras e que influenciaram várias gerações de compositores em todo o mundo.²⁴⁴

²⁴³ CAMPOS. Augusto. *O Profeta e Guerrilheiro da Arte Interdisciplinar*. In: CAMPOS. Augusto. *Música de Invenção*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1998, p.133.

²⁴⁴ CATÁLOGO. John Cage, por Anna Kieffer. Catálogo 18ª Bienal de São Paulo. 1985, p.210.

Campos ainda ressaltou a relevância da presença de Cage no Brasil em virtude de sua participação na Bienal dizendo que, além da oportunidade de homenageá-lo com a publicação de uma edição em português de *Segunda a um Ano*, o público teve a oportunidade de entrar em contato com diversas outras obras suas apresentadas na Bienal, “algumas por ele próprio, e de um lado, conviver com suas ideias, com a poética e a inventividade dos textos que fazem parte do livro”²⁴⁵.

O vídeo *VT Preparado AC/JC* (vencedor do 1º prêmio do Festival Videobrasil de 1986) tem a duração de 10 minutos e foi editado a partir de filmagens realizadas durante a própria 18ª Bienal de São Paulo, de 1985, dos momentos de encontro entre Cage e Campos e imbricasse com a exposição do poema *cidade, city, citè*, criado por Campos originalmente em 1962, recebeu uma nova versão reduzida com 28 palavras, em 1967.

A obra *cidade, city, citè* foi pensada para ser apresentada de forma linear, corrida e lida em um único respiro. As 28 palavras que o formam carregam o sufixo “cidade” e são dispostas sequencialmente sem vírgulas as separando, a fim de formar uma única e imensa palavra:

*atrocidadecapacidadecausticidadeduplicidadeelastcidadefelicidadeferocidadefugacidadehistoricidadeloquacidadelubricidademendicidademultiplicidadeorganicidadeperiodicidadeplasticidadepublicidadederapacidadereciprocidaderrusticidadesagacidadesimplicidadetenacidadevelocidadeveracidadevivacidadeunicidadevoracidade [pausa] cidade, city, citè*²⁴⁶

É preciso lembrar que, à época de sua criação, a capital paulista se expandia vertiginosamente, sendo conhecida inclusive pelo lema “São Paulo não pode parar”. A forma de leitura proposta por Campos para o seu poema imputa o mesmo ritmo acelerado da cidade, onde muitas coisas acontecem simultaneamente e não há tempo para se respirar, para a partilhar o sensível. No vídeo *VT Preparado AC/JC*, o poema é apresentado em letras laranjas sobre fundo de tela branca, com os quadros se deslocando da direita para a esquerda, a fim de proporcionar ao espectador a mesma forma de leitura pretendida pelo poeta Campos.

²⁴⁵ CAMPOS. Augusto. op. cit., pág.138.

²⁴⁶ As palavras lidas separadamente são: atrocidade, capacidade, causticidade, duplicidade, elasticidade, felicidade, ferocidade, fugacidade, historicidade, loquacidade, lubricidade, mendicidade, multiplicidade, organicidade, periodicidade, plasticidade, publicidade, rapacidade, reciprocidade, rusticidade, sagacidade, simplicidade, tenacidade, velocidade, veracidade, vivacidade, unicidade, voracidade.

Figura 27: Frames do vídeo VT Preparado AC/JC, TVDO, 1986

Fonte: Acervo Videobrasil

Figura 28: Frames do vídeo VT Preparado AC/JC, TVDO, 1986

Na imagem 1, John Cage e Augusto de Campos. Fonte: Acervo Videobrasil

Nas palavras de Omar Khouri sobre a obra:

Quando da estada de John Cage em São Paulo, em 1985, por ocasião da XVIII Bienal, Walter Silveira e Pedro Vieira não quiseram fazer um vídeo documentando a visita do ilustre músico, então uma celebridade mundial: pretenderam sim – e lograram êxito – fazer um vídeo que fosse um trabalho, ele-mesmo, um poema que homenageasse ao mesmo tempo o autor de 4'33" e Augusto de Campos, que foi quem mais divulgou a obra de Cage no Brasil²⁴⁷.

²⁴⁷ KHOURI, Omar. *op. cit.*, p.143.

O vídeo não se trata, portanto, de um documentário sobre a presença de Cage na Bienal, nem mesmo sobre a poesia de Campos – *cidade, city, cité* – mas sim um vídeo-poema que homenageia ambos os artistas e explora suas poéticas na sua concepção e realização. A narrativa não é linear, mescla imagens e sons de um espetáculo intitulado CAGE/CAMPOS (realizado e gravado durante a Bienal), fragmentos de depoimentos – ora em *looping* – de Cage, dos irmãos Campos e dos artistas Arrigo Barnabé, Décio Pignatari e Wally Salomão, momentos de silêncio, sons ambiente, a exibição do poema de Augusto, outras imagens manipuladas e telas em branco.

Em entrevista concedida a Eliana Lobo de Andrade, Walter Silveira afirma que o vídeo nasceu da vontade de realizar uma obra não sobre Cage ou Campos, mas sim que fosse “cageana” e “augustiniana”, ou seja, uma construção a partir dos princípios poéticos de Mallarmé no uso funcional do branco da página e a dicotomia entre o som, o ruído e o silêncio de Cage, nas palavras do artista:

Nós então realizamos ali um paralelo que, seria, na verdade, a ausência de imagens. Mas a ausência de imagem era a possibilidade de todas as imagens e não o preto. Seria o branco, porque o branco é a somatória de todas as cores, a possibilidade de todas as imagens. Então foi aí que a gente inverteu, o vídeo ao invés de ficar *black*, preto, sem imagem, nós colocamos um branco e depois pegamos os ruídos de imagem que as fitas de vídeo, os *dropouts*, as fitas amassadas, etc., e elegemos aqueles ruídos como sendo imagens. Então aquilo é uma imagem, é um simulacro de ruído, porque ele é uma imagem, ele não é o próprio ruído, ele é uma imagem do ruído. E, através disso, a gente construiu todo o discurso, levando em consideração principalmente o ‘Piano Preparado’ do John Cage, no qual ele coloca interferências, parafusos, borrachas nas cordas e torna o teclado do piano percussivo, quer dizer, tira, extrai notas percussivas do teclado. E nós fomos inserindo isso no vídeo até transformá-lo numa coisa outra, sem começo nem fim. Sobre o AC/JC. E sem falsa modéstia nós tivemos a pretensão de fazer no audiovisual algo de relevante para a cultura brasileira, transversalmente. Transconstrutivista²⁴⁸.

Ainda sobre a poesia visual e concreta e a importância que a mesma teve para alguns da geração de *videomakers* independentes, trazemos um pouco mais das experimentações poéticas de Tadeu Jungle.

²⁴⁸ SILVEIRA, Walter. Entrevista. In: ANDRADE Eliana. *VT Preparado AC/JC: A videoarte de Walter Silveira*. Dissertação (Mestrado em Artes). Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista, 2017, p. 77

Pulsar: Augusto de Campos, 1975 / Olhar Eletrônico, 1984

Diferente da TVDO, a Olhar Eletrônico não absorveu em suas produções grandes influências da poesia concreta, mas é importante que citemos um videoclipe realizado pela produtora em 1984 baseado no poema *Pulsar* de Augusto de Campos. Criado em 1975, o poema Pulsar foi apresentado em sua primeira versão impressa com a fonte tipográfica *Baby Teeth* e estrelas da *Letra-set*, com o seguinte texto:

*Onde quer que você esteja / em Marte ou Eldorado / abra a janela e veja / o pulsar quase
mudo / abraço de anos luz / que nenhum sol aquece / e oco escuro esquece*

Figura 29: Poema Pulsar de Augusto de Campos, 1975
Letra-set e *Baby Teeth*. 35x50 cm. Fonte²⁴⁹

No poema, o que se nota é a substituição das letras “O” e “E” por dois diferentes sinais gráficos, sugerindo uma lua ou um planeta para o “O” e uma estrela para o “E”. É possível notar ainda que o sinal gráfico atribuído ao “O” vai aumentando a cada linha, até que ao final da poesia ele se equivale ao tamanho das demais letras, enquanto a letra “E” se manifesta em um processo inverso, perdendo força e tamanho no avançar da poesia.

Algumas obras de Campos foram alçadas a novos projetos em outros meios e linguagens como, por exemplo, a música, com o objetivo de explorar as

²⁴⁹ <http://cultura.fm.cmais.com.br/radiometropolis/lavra/augusto-de-campos-pulsar>. Ac.18 set. 2018

propriedades semióticas das criações. No caso de *Pulsar*, musicada por Caetano Veloso, Campos afirma o seguinte:

As modificações introduzidas pelos novos procedimentos da poesia concreta – fragmentação de palavras, espacialização dos textos, ênfase em valores sonoros e visuais – despertaram, já nos anos 60, o interesse dos músicos contemporâneos brasileiros que procuravam encontrar isomorfismos estruturais para uso de textos verbais na linguagem musical de suas próprias composições. [...] A evolução das estruturas musicais, bem mais lenta no quadro convencional da música popular, não podia dar conta da sintaxe radical da poesia concreta. Só veio a incorporá-la, depois dos contatos com o Tropicalismo, como *Pulsar* [...]. Musicada por Caetano, *Pulsar* emprega apenas três notas, num intervalo de nona, produzindo um estranhamento de leitura que combina extraordinariamente com a estrutura do texto e o deixa falar. Uma fórmula muito próxima da utilizada por John Cage. Quando Cage esteve em São Paulo, em 85, eu tive oportunidade de fazer com que ouvisse a peça de Caetano, sincronizada com uma animação videodigital, e ele manifestou-se entusiasmado por ela.²⁵⁰

A animação videodigital a qual Campos se refere foi realizada em 1984 com a ajuda de uma estação de computador *Intergraph* e contou com a colaboração da Olhar Eletrônico sob orientação do próprio Campos. Hoje a obra, já convertida em mídia digital, pode ser acessada pelas plataformas de streaming na internet.²⁵¹

Figura 30: Frame do vídeo *Pulsar*. Animação videodigital da Olhar Eletrônico, 1984

Frame da versão digital do poema de Augusto de Campos com voz de Caetano Veloso.²⁵²

²⁵⁰ CAMPOS, Augusto. Entrevista concedida a João Queiroz: Instituto de Artes e Design/ UFJF. p. 84-86. In: www.semiotics.pro.br Acesso 18 set. 2018.

²⁵¹ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=NoEiSnuK70c>. Acesso em 18 set. 2018.

Como se pode perceber, a nova versão “animada” de *Pulsar* mantém o desenho das letras em sua fonte original (*Baby Teeth*) agora em branco com o fundo negro. Pontos brancos minúsculos são adensados ao fundo a fim de conceder às estrelas uma ideia de distanciamento. As palavras do poema vão sendo introduzidas na projeção em primeiro plano, uma a uma. O movimento animado das letras vai se dispondo para o espectador de modo sincronizado à leitura cantada de Caetano Veloso. Às letras “O” e “E” é concedido um especial destaque no instante em que, ao serem oralizadas, brilham com maior intensidade. O resultado alcançado através da animação videodigital simula o “pulsar” dos corpos celestes.

2.2.2 Programa Abertura com Glauber Rocha (TV Tupi, 1979)

O pensamento cinematográfico de Glauber Rocha, desde o início de sua carreira, já se via voltado para uma perspectiva pessoal de criação com cunho estético-político, inclusive pensando em sua exibição em massa via meio televisivo. Quando do lançamento do filme *O dragão da maldade contra o santo guerreiro*, de 1969, o cineasta afirmou em uma entrevista:

Quando Vidas Secas, de Nelson Pereira dos Santos, foi projetado para a TV do Brasil é que o filme realmente se realizou. No Rio, dois milhões de pessoas viram o filme e, ainda que não soubessem que era de Nelson, que era do Cinema Novo, o viram, e é o que importa. Há que se acabar com o ritual cinematográfico. O cinema tem que existir, hoje, além da informação, da polêmica e da discussão. Temos que meter isso na cabeça: a importância da TV. Mas o cineasta da América Latina ainda quer ir a festivais, aparecer nos *Cahiers*, ideias subdesenvolvidas próprias de literatos do século XIX. O assunto é outro: é aproveitar a tecnologia possível para conseguir a maior comunicação possível²⁵³.

Glauber usualmente afirmava que era cada vez mais necessário fazer cinema na televisão, e que a televisão era o cinema popular por excelência e que, a princípio, ela (a televisão) não tinha nada a dever, inclusive esteticamente, em relação às outras formas de produção audiovisual.

O Programa Abertura estreou na hoje extinta rede Tupi de Televisão no dia 4 de fevereiro de 1979. Era o momento no qual o Brasil iniciava o processo de abertura política com o retorno dos anistiados ao país, dando indícios do fim próximo, e esperado, do regime autoritário militar. Com direção geral de Fernando

²⁵³ ROCHA, Glauber. *A revolução do cinema novo*. São Paulo: Cosac Naify, 2004. p.187-188.

Barbosa Lima, o programa capitalizava intelectuais como Sérgio Cabral, Antônio Guerreiro, Fernando Sabino, Antonio Callado, Ziraldo, a atriz Norma Bengel e também o importante representante do Cinema Novo, Glauber Rocha. Absolutamente antenado ao contexto político e social daquele período, o diretor Barbosa Lima se propôs a criar um programa televisivo no qual, após passados tantos anos de controle e censura dos meios, pela primeira vez contemplasse temáticas relacionadas à política e à realidade do país. A escolha do nome do programa foi, portanto, um jogo metalinguístico²⁵⁴, ou seja: abertura democrática – Programa Abertura.

A participação de Glauber durou cerca de quatro meses, quando foram produzidos uma média de 2 quadros semanais. O único acordo acertado entre Barbosa Lima e o cineasta era de que o programa colocaria ao dispor de Glauber todo o equipamento de filmagem, e tanto o cineasta como a equipe teriam total liberdade para filmar o que bem quisessem. A contrapartida, no entanto, era a de que a edição seria realizada por Barbosa Lima ao seu jeito. O quadro apresentado por Glauber foi carinhosamente nomeado por sua colega Mira Zaramella de “o anti-programa”. Segundo ela:

Alvorçando qualquer esquema que se tente estabelecer durante a gravação, Glauber Rocha faz e desfaz, grita, faz caretas, inventa, improvisa, manda que cortem a cena, dirige o movimento das câmeras e daqueles que participam com ele dos minutos em que estão no ar, gravando²⁵⁵.

Figura 31: Glauber e Severino no Quadro Máscaras do Programa Abertura
Fonte²⁵⁶

²⁵⁴ MOTA, Regina. *A épica eletrônica de Glauber: um estudo sobre cinema e TV*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2001. p.81.

²⁵⁵ Ibid., p.91.

²⁵⁶ ROCHA, Glauber. Programa Abertura. Acesso: <https://www.youtube.com/watch?v=Kidwi7B6dO>

Glauber já encarava a cinematografia como um veículo potencialmente experimental e, atuando na TV tomou o meio como fértil terreno para a subversão das linguagens audiovisuais em voga.

O conceito de *transe* na obra de Glauber (aplicado em suas produções tanto para o cinema quanto para a televisão) supõe um rompimento da realidade racionalizada ao instante em que se propõem ao abandono da referencialidade caracteristicamente ocidental. Quando ele utiliza o *transe* em suas realizações, está constituindo um processo de criação de diferenças, portanto, uma imagem em transe é uma imagem que se significa esteticamente por si mesma e em relação a outras imagens, não em relação a uma realidade tida como universal, sob uma ótica hegemônica²⁵⁷. O trânsito se estabelece no instante em que o signo não é mais forçado a se adaptar pela realidade, mas é ele próprio que atua sobre a realidade a fim de transformá-la. Deleuze, ao analisar a obra de Glauber em *A Imagem-Tempo*, avalia de forma potente o sistema semiótico proposto por Glauber:

Se o povo falta, se já não há consciência, evolução, revolução, é o próprio esquema da reversão que se torna impossível. Não haverá mais conquista de poder pelo proletariado, ou por um povo único e unificado. [...] é a questão do dentro, do eu: pois se o povo falta, se ele se estilhaça em minorias, sou eu que sou primeiro um povo, o povo de meus átomos. [...] é preciso que a arte cinematográfica participe dessa tarefa: não se dirigir a um povo suposto, mas contribuir para a invenção de um povo²⁵⁸

Nesse sentido é possível perceber no trabalho televisivo de Glauber suas elaborações acerca da produção de imagens a partir de seus conceitos de revolução e transe, inclusive, a ideia de uma televisão em transe, era a perfeita realização de seu projeto estético e político no instante em que afirmou que: “a arte é a mais sofisticada produção de cultura de uma civilização. O cinema é a mais desenvolvida de todas as artes. A televisão é o cinema popular por excelência”²⁵⁹. A partir dessa afirmação é possível notar a tentativa de dissolução do discurso preconceituoso com o meio televisivo reproduzido à época [e ainda hoje] por teóricos do audiovisual. Glauber se propôs a apresentar não apenas um modelo de televisão, mas múltiplos.

O *Programa Abertura* surge, dessa forma, como uma proposta na qual a inovação não parte do paradigma técnico, mas de procedimentos de criação

²⁵⁷ Cf. MOTA, Regina. op. cit.

²⁵⁸ DELEUZE, Gilles. *A Imagem-Tempo*. São Paulo: Brasiliense, 1990, p. 262.

²⁵⁹ Rocha, Glauber. op. cit. p.146.

relacionados ao domínio das linguagens. Suas experiências no programa forçaram os limites televisivos, originando algo audacioso e inovador que miravam uma televisão do futuro. Glauber almejava, através de seu método estético-comunicacional do *transe*, provar que não apenas era possível criar no ambiente televisivo como urgia essa necessidade. Glauber criou diferentes quadros para o Programa, cada um com um nome abordando diferentes temáticas. O primeiro a ir ao ar foi o *Máscaras*, no qual o apresentador, com a ajuda de seu assistente, visava desmarcar o simbolismo criado acerca de alguns mitos hollywoodianos presentes na cultura de massa brasileira.

O quadro *Antientrevista* surgiu espontaneamente a partir daquilo que seria uma entrevista, mas não foi. Explicando: Glauber seria entrevistado por Célia Portela, que realizaria uma série de perguntas propostas no roteiro preparado pelo pessoal dos bastidores, mas, no entanto, a entrevistadora ficou sem obter qualquer resposta do entrevistado. Com a ação ele propunha uma quebra no padrão de funcionamento dos procedimentos estabelecidos para o que se entendia, até então, como sendo uma entrevista. A negativa da resposta também soava como uma defesa do “ao vivo” na TV, característica que foi enfraquecida durante o período ditatorial por conta da censura prévia. Recorrendo à ironia e ao escracho, Glauber reforçava sua ideia de que a matéria-prima da televisão era a potência do acontecimento espontâneo. Diante da situação, a repórter se viu, ao mesmo tempo, como “vítima” e como “atuante” em uma ação não programada e de um processo em *transe*. A falha, o erro e o acaso, presentes no processo, se tornam parte da proposição audiovisual transmitida em rede nacional, no caso.

Tanto os integrantes da TVDO quanto da Olhar Eletrônico encontraram na atuação de Glauber, no *Programa Abertura*, inspiração para criarem seus personagens e suas formas narrativas. No caso da Olhar, por exemplo, o Glauber do *Programa Abertura* pode ser considerado o antecessor do personagem Ernesto Varela criado por Marcelo Tas e Fernando Meireles. No jogo de cena, e apoiados em altas doses de sarcasmo e humor, ambos criavam ruídos e tensão a fim de colocar o espectador em estado de desconfiança sobre o que era verdade e o que era ficção. No caso da TVDO, um dos principais exemplos citados por Tadeu Jungle como grande influência obtida através da atuação de Glauber no *Programa Abertura* se deu durante o período em que comandou o *Fábrica do Som*, na TV Cultura. De forma ocasional, o programa foi inserindo as atividades que antes

aconteciam nos intervalos entre um bloco e outro, e que envolviam o público interativa e espontaneamente, dentro do palco, em cena, criando situações inesperadas e não programadas, conforme relata Tadeu:

Glauber foi sim uma grande inspiração para a minha atuação no Fábrica do Som. Delirante, desorganizado, caótico, enfim, assim era eu no Fábrica. Para ter ideia, eu tinha uma fita gravada com os programas do Glauber que eu assistia antes de sair de casa e eu ia muito pilhado, muito inspirado para gravar, então quando eu entrava o Glauber estava sempre muito presente. Ele foi uma fonte que bebi sem temor.²⁶⁰

O anti-repórter Ernesto Varela, Olhar Eletrônico

De acordo com Fernando Meirelles, o “nascimento” de Ernesto Varela foi ao acaso, um verdadeiro acidente:

Uma parte da equipe foi fazer um show do Itamar Assunção em Santos, eu nem estava junto. A equipe chegou cedo, não tinha nada pra fazer, e havia um termômetro de temperatura quebrado. Então o Marcelo [Tas], resolveu fazer uma matéria sobre a variação de temperatura estranha em Santos, pura piada né? Porque o termômetro ia de 90 graus para quatorze, então ele fez uma bobagem lá, só para encher o tempo. Depois eu assisti isso em São Paulo, quando a equipe chegou eles me mostraram a ‘matéria’ e logo eu falei “Ô, isso é bom, hem? Esse cara pode virar um repórter”. Daí eu conversei com o Marcelo roteirinhos, assim, meio absurdos, e fizemos mais três reportagens em São Paulo com ele apresentando. E ficou muito engraçado, então decidimos dar continuidade²⁶¹.

Ernesto Varela foi um personagem interpretado por Marcelo Tas ao longo da década de 80. Criado ao acaso, conforme salientado por Meirelles, em meio à urgência de produção de conteúdo para o espaço recém conquistado pela Olhar Eletrônico na TV Gazeta de São Paulo em 1983, Varela foi um repórter que performava um tipo ingênuo, meio trapalhão, mas muito cara-de-pau e audacioso em suas perguntas aos entrevistados. Sobravam-lhe doses de ironia e humor, ainda que suas interpelações aparentemente bobas direcionadas tanto a personalidades, muitas vezes do campo político, quanto a cidadãos comuns eram, na verdade, provocações bastante críticas sobre assuntos sociais em voga na década em curso.

Contrariando as normas e padrões do telejornalismo desde sempre praticado pelas emissoras brasileira, Varela não tentava dirigir os entrevistados,

²⁶⁰ JUNGLE, Tadeu. Entrevista com a autora em 02 ago. 2018. MAM São Paulo.

²⁶¹ MEIRELLES, Fernando. SESC TV. Entrevista com Miguel de Almeida. Sesc TV. Disponível em: <https://contraplano.sesctv.org.br/saladecinema/>. Acesso em 18 set. 2018.

sua função, ao contrário, era a de incitá-los a se posicionarem de modo autêntico, independente, ainda que cientes de que se tratava de uma gravação para a TV. O personagem de Tas rompia completamente com os recursos usuais e idênticos convencionalmente utilizados pelos repórteres dos telejornais, os quais tinham como intenção minimizar a pluralidade de pontos de vista acerca de temáticas sociais, culturais e políticas da época. Nesse sentido, o anti-repórter Varela restituía à população o direito à fala e colocava os políticos em situações constrangedoras. Varela não atuava sozinho, levava sempre consigo Valdeci, “o câmera”, que era também um personagem criado pelo coletivo e, algumas vezes, interpretado por Fernando Meirelles ou por qualquer integrante da equipe que estivesse disponível. O câmera não aparecia nas filmagens, mas servia de apoio interativo ao repórter.

A experiência embrionária a qual Meirelles se refere na citação supracitada, ganhou, após a edição, o título de Santos Urgente (1983). No vídeo, logo após a abertura, aparece o repórter em um *close-up* em primeiro plano e, logo atrás, o termômetro marcando 65° de temperatura. O futuro Ernesto Varela então fala:

Nossa equipe de reportagem acaba de registrar estranha variação de temperatura na cidade de Santos. Por exemplo agora estamos com 65 graus na Praia do Boqueirão. [Segue-se um corte para a próxima cena, quando se observa outra temperatura]²⁶².

Figura 32: Frame de Santos Urgente com o Anti-repórter Ernesto Varela, Olhar Eletrônico, 1983
Fonte: Acervo Videobrasil

²⁶² OLHAR ELETRÔNICO. *Ernesto Varela: Santos Urgente*. Produtora: Olhar Eletrônico, 1983. Acervo Marcelo Tas. Disponível em: www.ernestovarela.com.br/santos-urgente.

O vídeo segue com outras tomadas sendo realizadas em diferentes lugares da cidade de Santos, tais como o porto e a balsa de travessia para o Guarujá. As tomadas sempre abertas com a vinheta “Santos Urgente”.

A partir da criação do personagem, outras reportagens icônicas foram realizadas por Varela: a *Vencido e Vencedor* (1986), por exemplo, foi realizada com os políticos Paulo Maluf e Orestes Quércia logo após o resultado das eleições para o governo do estado de São Paulo, na qual Quércia saiu vencedor e Maluf vencido. O vídeo começa intercalando imagens dos dois políticos, no entanto, o áudio das falas foi distorcido dando a impressão de que ambos estão dando a entrevista em um outro idioma, incompreensível. Logo após, a voz de Varela se sobressai com os seguintes dizeres:

Numa coisa eles foram iguais, nem o vencedor e nem o vencido falam o português muito claro com a nossa reportagem, já o número de pessoas que os cercam é bem diferente: para o vencedor, entrevistas atribuladas com ramalhetes de câmeras e microfones, para o vencido, apenas um papinho ameno com este repórter²⁶³.

Nesse instante aparece Varela entrevistando Maluf em um ambiente vazio. A fala inicial de Maluf é fora de contexto político, como se estivesse a contar uma banalidade qualquer. A voz em *off* do repórter novamente se sobrepõem: “Agora basta falar na campanha que eles logo congelam o papo”. No entanto, as perguntas realizadas por Varela são absolutamente irônicas e deixam os políticos desconcertados. Para Maluf, Varela pergunta se ele acha que a beleza física o prejudicou na campanha e, em resposta, vemos o político com o olhar perdido, incrédulo. Já Quércia foi questionado se ele se achava parecido com Robert Redford. Com aparente constrangimento, o então governador eleito, afirma que não. O repórter entra com sua voz novamente em *off* anunciando outra semelhança entre os políticos: “ambos se acham bonzinhos e merecedores do nosso voto”.

Varela solicita então que Maluf feche os olhos e ele atende a solicitação, quando o repórter dispara a seguinte pergunta: “Como é o Maluf por dentro?”. A resposta obtida foi: “Por dentro acho que é uma alma pura [entra uma música sacra de fundo], que trabalhou muito pelo povo, que trabalhou muito pelos outros e espera um dia a misericórdia divina”. Vale lembrar que Paulo Maluf recebeu a alcunha de

²⁶³ OLHAR ELETRÔNICO. *Ernesto Varela: Vencido e Vencedor*. Produtora: Olhar Eletrônico, 1986. Acervo Marcelo Tas. Disponível em: www.ernestovarela.com.br/vencido-e-vencedor/.

“o político que rouba, mas faz” e seu nome está envolvido em uma série de processos que vão de desvio de verba pública, superfaturamento de obras, propinas e evasão de divisas. Hoje Maluf não pode visitar uma lista de países, incluindo os EUA, porque se encontra na lista de procurados pela Interpol.

Figura 33: Frames de Vencido e Vencedor com Ernesto Varela, Olhar Eletrônico, 1986
São Paulo. Fonte: Acervo Videobrasil

Ernesto Varela foi longe, andou pelo Brasil, cruzou continentes atrás de novas reportagens e pautas inéditas. Esteve em Cuba, Nova Iorque, Moscou (na época da antiga URSS), Azerbaijão, foi ao Xingu, a Serra Pelada, a Barragem de Tucuruí, falou sobre governabilidade, sobre *rock'n'roll* entre os jovens, cobriu a Copa de 86, os comícios das Diretas Já, e também realizou uma não-entrevista com Tadeu Jungle da TVDO (Varela & Jungle, 1983) com altas doses de psicodelia randômica.

Para muitos, Varela foi, à época, com o rótulo de humorista, uma resposta simples que apaziguava o desconcerto diante da dúvida, para outros, contudo, o humor era apenas um viés, um instrumento capaz de gerar intervenções críticas tanto ao formato jornalístico quanto às questões relacionadas com as práticas e as múltiplas realidades sociais do Brasil. Sobre o icônico anti-repórter, Meirelles salientou ainda que, apesar de dar a impressão de que as perguntas fossem improvisadas, existia um trabalho anterior de elaboração, uma espécie de roteiro, que contava com a colaboração de toda equipe – diferentemente da imprevisibilidade e do acaso proposto por Glauber no Abertura. No entanto, é possível afirmar que ambos, Glauber e Varela, conseguiram de forma muito eficaz desconstruir os padrões telejornalísticos praticados pelas emissoras de televisão, propondo novos formatos e linguagens.

A Fábrica do Som da TV Cultura

A *Fábrica do Som* foi um programa (a princípio musical) criado por Luís Antônio Simões de Carvalho, produzidos e exibidos na TV Cultura. Sua duração foi de março de 1983 a julho de 1984, somando um total de 69 edições. As gravações foram realizadas no teatro em formato de arena do Sesc Pompéia, todas as terças-feiras das 21h às 23h.

O nome de Tadeu Jungle é muito lembrado quando se fala da Fábrica, uma vez que foi apresentador do programa durante todo o seu período de duração. Na primeira fase do programa, que se estendeu da edição dez à vinte, Tadeu compartilhou o palco com Silvana Teixeira, e da vinte em diante o comando do programa ficou apenas por sua conta. Ainda que Tadeu tenha trabalhado individualmente no projeto, e não com seu coletivo TVDO, trouxe das experiências desenvolvidas na produtora toda a genialidade e as características performáticas, de natureza inovadora, tão evidenciadas nos vídeos realizados nos anos anteriores e tão completamente distintas das realizadas pela indústria televisa brasileira.

Em entrevista, Tadeu relata que a escolha do apresentador se deu através de um volumoso *casting* de candidatos, e que a emissora estava decidida a contratar um homem e uma mulher jovens. Sobre o processo, ele fala ainda:

O Luís Antônio Simões de Carvalho era meu professor de Televisão na ECA e trabalhava na TV Cultura. Um dia ele me falou sobre uma oportunidade de trabalho na TV Cultura. Ele disse: “Olha, é na TV Cultura, está pintando um programa musical onde a gente vai tentar apresentar um pouco da música que está fora dos circuitos, música universitária e tal, estamos precisando de um apresentador, você não quer fazer um teste?”²⁶⁴.

A participação de Tadeu na apresentação do programa foi de extrema importância, pois, segundo ele, muitas vezes colaborava com ideias na área de produção, direção e edição dos programas, todas pautadas nas experiências desenvolvidas nas obras da TVDO, onde as etapas dos processos eram realizadas por toda a equipe em formato de revezamento. Ele desenvolveu também uma ótima sintonia com o câmera, conhecido como Patinhas e, juntos, estabeleceram como método de filmagem a proximidade de cerca de dois metros de distância entre o *cameraman* e o apresentador. Assim, o enquadramento, via de regra, era com um

²⁶⁴ JUNGLE, Tadeu. Entrevista com a autora em 02 ago. 2018. MAM São Paulo.

plano próximo ou médio ou, às vezes, um *close-up* ou *big close*. Não raro, Tadeu, que se deslocava de forma quase que frenética no palco, aproximava-se invadindo a lente da câmera, e este era também um recurso utilizado por Glauber no *Programa Abertura*.

Tadeu ressalta ainda que o conteúdo televisivo do período não conseguia dialogar com o que estava acontecendo no presente e cita, como exemplo, a omissão das emissoras em abordar temáticas que julgavam ser polêmicas, como o movimento “Diretas Já”. Essas reivindicações partiam de uma grande parte da população, mas não eram ouvidas, e, nesse sentido, o Fábrika, mesmo sendo um programa inicialmente de cunho musical, acabou com o tempo se abrindo para questões diversas e levantando suspeitas, em muitos, de que se tratava de um programa político. A grande transformação do programa aconteceu, de acordo com Tadeu, de forma gradativa:

A verdade é que eu nunca tinha imaginado me tornar um apresentador de televisão, então quando eu entrei era um programa caretíssimo, e eu tinha que ler umas fichinhas. Era um programa voltado para *universitários* [universitários otários], era careta demais. Eu apresentava com uma menina, e a gente tinha de ler aquelas fichas ridículas, enfim, eu saía completamente deprimido daquelas gravações. Até o sexto programa pelo menos eu estava completamente insatisfeito. A partir do sexto a plateia começou a aumentar, uma garotada começou a surgir para as gravações e o que acontecia era que, entre uma troca e outra de banda, tinha que mexer em todo o palco, e isso demorava em média de 10 a 15 minutos. Nesse intervalo eu tinha que ficar entretendo o público, fazendo piadas, dando prêmios, chamando o público para subir no palco, participar de brincadeiras, cantar. E isso começou a ficar interessante, começou a fazer parte do programa, e eu comecei a entrar em cena com a verve glauberiana, com o espírito do Chacrinha, então isso me motivava. [...] O programa então tinha a parte dos novos talentos, a parte dos grupos que estavam surgindo na época, como os Titãs, Barão Vermelho e outros, mas a grande força do programa, e pela qual ele ainda é lembrado, era pelo grande envolvimento do público. O público participava, era o público dentro do palco. E era 83/84, né? Final do regime militar, então as pessoas queriam muito falar, elas tinham muito para dizer, e eu dava esse espaço para elas, colocava elas dentro do palco. E o que acontecia era uma catarse, como poucas vezes eu havia visto na televisão²⁶⁵.

Ao assistir alguns desses programas é possível perceber, de fato, que a atmosfera de show envolvia a plateia. A partir da 10ª/11ª edição a busca por ingressos aumenta e o frenesi começava já na disputa entre os jovens para conseguir entrar no teatro, a agitação aumentava durante o período de espera das gravações e alcançava o seu auge quando as apresentações musicais

²⁶⁵ Idem.

começavam. Entre aplausos e vaias o clima era muito parecido com os dos festivais de música das décadas de 60/70. De acordo com Tadeu, era um programa de verdade, com pessoas reais e suas vozes, sem propagandas, *merchandising*, e isso acabou concedendo ao Fábrika a mácula de libertário²⁶⁶.

Acerca das apresentações musicais, os gêneros eram variados e iam do novo pop rock da capital paulista, passando pelos ritmos populares, música experimental, contracultural (às margens do que está sendo produzido pela indústria fonográfica) e experimental. O Teatro Lira Paulistana desempenhava um papel importante no processo de escolha das bandas e músicos, sempre sugerindo novos nomes que iam surgindo na cena da Vanguarda Paulista e que passavam pelo porão da Benedito Calixto.

Uma, dentre tantas edições assistidas, nos chamou atenção pela presença do músico experimental e performático Zeppi, foi no programa de número dez. Tadeu anuncia logo na entrada que seu desejo é o de que aquele seja um programa genial, pois o que será apresentado naquela noite “é a música viva que está no Brasil”. A primeira apresentação da noite foi de Romeu Lepiane com uma melodia de pop rock e que, ao ser questionado pela apresentadora Silvana sobre o porquê de ele estar lá naquele palco, o músico responde que simplesmente havia enviado uma fita K7 para o programa, que havia agradado e, por isso, o chamaram. No intervalo de preparação para a atração seguinte, Tadeu lê cartas enviadas pelos telespectadores e a próxima atração é de música instrumental. A edição do programa mostra não apenas a performance em cena dos músicos, mas intercala alguns *takes* daquilo que seria um proto-videoclipe experimental: a depender da intensidade dos acordes, imagens das mais variadas iam surgindo na tela: animais, edifícios em chamas, performances de dança, recortes de jornais, entre outros.

Após a realização de alguns sorteios de ingressos para shows e vinis, Tadeu chama para o palco o Zeppi, e a apresentação do artista visivelmente gera um clima de entusiasmo na plateia: “Ele é o fenômeno da música, algo talvez vivo. Música essa que John Cage iniciou”. O teatro reage com alguns gritos e, em seguida, o músico sobe ao palco, pega o microfone da mão do apresentador, o aproxima da boca e simplesmente não fala nada. Tal ação resultou, no público, um misto de

²⁶⁶ Idem.

dúvida e confusão, possivelmente porque a maioria presente não fazia ideia de quem era John Cage, muito menos que se tratava da música do silêncio “4:33”.

Quando a apresentação de fato começa, o artista vai instrumentalizando seu próprio corpo para obter os sons desejados. Apenas vestindo uma sunga preta, baldes de água eram enchidos em uma banheira instalada no palco e iam sendo despejados sobre o artista, que ia obtendo sons diversos com o bater de suas palmas sobre o corpo molhado, fazendo movimentos acrobáticos enquanto soltava gemidos estranhos, entrando e saindo da banheira. Durante a performance, a câmera roda pela plateia e capta as mais variadas expressões, mas a de incredulidade acerca daquilo que estava acontecendo era a mais comum. Essa possivelmente foi a apresentação mais experimental já exibida por uma emissora de televisão até aquele momento. Ao final, mesmo sem entender muito bem o que havia acontecido, a plateia aplaude entre gritos e pede mais uma. O artista pega o microfone, fala a palavra “nada” e sai de cena.

Passaram pela Fábrica bandas como Titãs e Barão Vermelho, em início de carreira, Itamar Assunção, Arrigo Barnabé, o grupo Premê, entre tantos outros artistas da cena musical da contracultura. O 38º programa foi um especial realizado em homenagem a Augusto de Campos, poeta concreto e grande fonte inspiradora de Tadeu desde as suas primeiras manifestações artísticas. Campos estava na plateia acompanhado de sua esposa e Caetano Veloso, outro admirador de sua obra.

O Fábrica, durante seu período de existência, rompeu com diversos padrões televisivos que dominavam as emissoras na época, não sendo apenas um programa musical, mas multicultural e subversivo, resignificando, por meio do experimentalismo, do acaso, da abordagem de temáticas sociais e contemporâneas, a ideia de televisão. O programa propôs novas alternativas para a produção de conteúdo no meio durante o processo de redemocratização pelo qual o Brasil passava e foi tido como uma referência.

Figura 34: Frames do Programa Fábrica do Som, no SESC Pompéia, 1983
(Frame 1: Itamar Assunção. Frame 2: plateia do Fábrica do Som. Frame 3: Tadeu Jungle)
Fonte: TV Cultura Digital²⁶⁷

2.3 O avesso da vida e o mito da verdade construída

Aparentemente, pois, imagem e mundo encontram-se no mesmo nível do real: São unidos por uma cadeia ininterrupta de causa e efeito, de maneira que a imagem parece não ser um símbolo e não precisar de deciframento. [...] O observador confia nas imagens técnicas tanto quanto confia nos seus próprios olhos.

Flusser²⁶⁸

Desde os primórdios da reprodução técnica de imagens em meios de comunicação de massa, primeiro nas mídias impressas e depois na televisão,

²⁶⁷ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Jqv4wRwGQxs> Acesso 19 de fev. 2019

²⁶⁸ FLUSSER, Vilém. *Filosofia da Caixa Preta*. Ensaios para uma futura filosofia da fotografia. São Paulo: EDITORA HUCITEC, 1985, p.33

despertavam [e ainda desperta hoje através dos novos meios) um fascínio aos olhos quase que instantâneo no público, bem como exerciam (e seguem exercendo) um poder de convencimento e de validação acerca da informação que está sendo transmitida, como sendo uma verdade inquestionável.

Durante a ditadura civil-militar, quando já em seu processo de transição para um sistema político democrático, a sociedade atravessava, em todos os âmbitos, um momento de grandes transformações que reconfiguravam toda a estrutura social consolidada ao longo do regime. Os padrões e formatos televisivos em vigência, principalmente os telejornais, eram construídos a partir de técnicas narrativas que levassem o telespectador a acreditar naquilo que estava assistindo, ou seja, que a tomassem como uma verdade inquestionável e não mais como uma dentre as tantas possíveis visões sobre os fatos. O jornalismo e os próprios jornalistas se tornavam atores reconhecidos e validados socialmente, exerciam o direito de uma fala autorizada pelo governo. O mesmo acontecia com as imagens transmitidas, tanto as impressas nos jornais quanto as televisivas, criando, dessa forma, uma “construção do mito da verdade”. Segundo Renato Barbieri, integrante da Olhar Eletrônico:

A gente vinha de um tempo em que a verdade era o telejornal, era a construção do mito da verdade, e sabemos que a verdade jornalística é apenas uma construção, assim como o cinema é uma construção, tudo é construção, toda forma de expressão é uma construção. Hoje acho que não falam mais, mas na época diziam: “é verdade sim, eu vi na televisão”. Engraçado que eu comecei a desenvolver uma teoria onde o jornalismo é agônico, pois ele mostra a desgraça do mundo, daí vem o comercial, que é edênico, é o prazer, a publicidade. Então para mim sempre foi uma inquietação muito grande perceber essas relações do imaginário, dessa construção do imaginário, do real e da fantasia criada pelo consumo²⁶⁹.

Nesse sentido, podemos perceber que as imagens podem impulsionar ou até mesmo criar novas identidades, produzindo representações com o intuito de formular significados que vão de encontro aos interesses de quem as produziu ou manipulou, podendo, inclusive, alterar o seu sentido primário. Yvana Fachine sublinha que o sistema *broadcast* da televisão brasileira até os anos 80 só atuava a partir de interesses políticos e econômicos, lapidando dessa forma “um modelo de comunicação que se tornou hegemônico na exploração do suporte eletrônico”²⁷⁰.

²⁶⁹ BARBIERI, Renato. Programa Documentação, com Adalto Gouveia. *TV Brasil.Gov/EBC*. Postado em 25 out. 2015. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=x32JpHEcgiU> Acesso em 19 fev. 2019.

²⁷⁰ FACHINE, Y. O vídeo como projeto utópico de televisão. In: MACHADO, Arlindo, op. cit., p.87.

Ainda segundo a autora, este modelo se orientava por meio de uma hierarquia da transmissão sobre a recepção, pelos paradigmas da representação ilusionista e pela métrica dos intervalos onde eram transmitidas as propagandas. O vídeo, no entanto, desde seu surgimento contestava este modelo, este tipo de fazer televisão, e se propunha, portanto, a reinventar linguagens e narrativas através dos aparatos técnicos disponíveis, criando, assim, uma contra-televisão. Desse modo, a aspiração dos jovens *videomakers* da TVDO e Olhar Eletrônico era a de criar e produzir uma televisão que não existia na televisão, uma televisão que fosse capaz de proporcionar novos olhares, novos pontos de vista sobre aquilo que muitas vezes era maquiado para aparecer na tela, com o objetivo ainda suscitar nos espectadores a dúvida acerca da veracidade daquilo que estava sendo mostrado.

Dentre os trabalhos analisados a seguir escolhemos dois vídeos que dialogam tanto com a proposta de mostrar o avesso, ou seja, o outro lado das narrativas televisas, quanto questionam o status das emissoras enquanto construtoras de uma verdade absoluta, mas que, na realidade, é idealizada e manipulada em favor de seus próprios interesses.

O Avesso Vê o Circo (TVDO, 1984)

O Avesso foi um projeto dirigido por Tadeu que contou com a colaboração da equipe da TVDO a partir de um convite recebido pelo diretor de programação da TV Cultura, Fernando João Pacheco. O artista iria dirigir e produzir uma série de cinco documentários a serem transmitidos na programação da emissora no ano de 1985. Sobre o convite e o surgimento da ideia, Tadeu conta:

O Avesso foi um projeto muito incrível de se fazer, foi um convite que eu recebi do Fernando João Pacheco. Ele chegou e me falou: “faça o que você quiser fazer”, ou seja, me deu total liberdade. Aí eu dei uma ideia: “vamos fazer o outro lado das coisas”. Por que isso? Porque a televisão olhava por um lado, mas existem vários lados que não são mostrados. Aí eu sugeri algumas temáticas possíveis, que eram ou negligenciadas ou nunca vistas com novos olhares (pelo avesso) pelas emissoras, por exemplo, sugeri o Avesso Punk, que era um movimento que estava ganhando força em São Paulo e que ninguém falava, sugeri o Avesso Vê o Futebol que pretendia mostrar o futebol para além do futebol, o Avesso Vê o Circo, enfim²⁷¹.

²⁷¹ JUNGLE, Tadeu. Entrevista com a autora em 02 ago. 2018. MAM São Paulo.

De acordo com Tadeu, a proposta foi aceita imediatamente, mas Pacheco propôs que o primeiro programa fosse realizado sobre algum tema que se relacionasse mais diretamente com a emissora, que seria o *Avesso Vê a Festa Baile*. O programa Festa Baile, na época apresentado por Agnaldo Rayol e Branca Ribeiro, evocava uma aura de nostalgia e voltava-se, principalmente, para o público de terceira idade. Gravado no Clube Piratininga, o programa contava com apresentações musicais, normalmente os clássicos da música brasileira, e permitia que o público dançasse durante as apresentações. Tadeu relata ainda que ficou um pouco apreensivo com a ideia, pois o *Festa* era um programa meio queridinho da emissora, com audiência fiel, mas afirma que ele acabou aceitando a sugestão. Segundo ele, o processo de filmagem se deu mais ou menos da seguinte forma:

Começa com um plano de sete minutos, que vai da rua e entra pelo Clube Piratininga e vai até a parte onde os técnicos estavam montando os equipamentos. Aquilo não podia mostrar na televisão na época, imagine! Equipamentos sendo montados, o *Back Stage*? Não, televisão é ilusão, o programa é uma maravilha, é brilho, fantasia e entretenimento. Gente na rua? Não! Pessoas humanas? Claro que não! Nada disso se mostrava. Corte entre um plano e outro? Só se você inserisse um *close* da sua mão para fingir que o corte não aconteceu. Mas tudo isso, todas essas regras, nós fazíamos ao contrário. Tudo o que não podia, a gente fez. Filmamos os banheiros, os camarins, Agnaldo cantando nos bastidores, tudo!²⁷².

Não satisfeitos com as quebras dos padrões televisivos das filmagens, na edição da abertura do programa inseriram o poema-manifesto *Interessere*, do poeta concreto Décio Pignatari, correndo centralizado com as imagens filmadas em um único plano de sete minutos. A intenção era a de explicitar o que realmente lhes interessava: “Na televisão interessa o que não é televisão”. Segue o poema:

Interessere

*Na vida interessa o que não é vida
Na morte interessa o que não é morte
Na arte interessa o que não é arte
Na ciência interessa o que não é ciência
Na prosa interessa o que não é prosa
Na poesia interessa o que não é poesia
Na pedra interessa o que não é pedra
No corpo interessa o que não é corpo
Na alma interessa o que não é alma
Na história interessa o que não é história
Na natureza interessa o que não é natureza
No sexo interessa o que não é sexo*

²⁷² Idem.

*(o amor que, de resto, pode ser abominável)
No homem interessa o que não é homem
Na mulher interessa o que não é mulher
No animal interessa o que não é animal
Na arquitetura interessa o que não é arquitetura
Na flor interessa o que não é flor
Em Joyce interessa o que não é Joyce
No concretismo interessa o que não é concretismo
No paradigma interessa o que não é paradigma
No sintagma interessa o que não é sintagma
Em tudo interessa o que não é tudo
No signo interessa o que não é signo
Em nada interessa o que não é nada.*

Décio Pignatari²⁷³

Sobre o conceito do Avesso, Tadeu afirma:

São programas que caberiam muito bem em um museu, não na televisão, pois eram planos longuíssimos, parados, lentos, com foco nos gestos, nos detalhes das coisas. São sucessões de cenas que permitem ao espectador o tempo de olhar detidamente, sem pressa, analisar, notar as cores, as texturas, as formas. Poderíamos, sim, filmar dando ênfase à alegria da televisão, à alegria do circo, por exemplo, mas o circo que eu vejo é pelo outro lado, que é do horror, da tristeza, da melancolia, que é feio, que é estranho, que tem a sua vida própria. Na verdade, eu nem acho que a palavra “feio” seja correta, porque ele pode ser feio para as pessoas que pagam o ingresso para ver o que acontece dentro do picadeiro, sob a tenda, durante o show. Como eu nunca gostei de circo, o Avesso dele para mim é lindo, eu adorei fazer aquilo²⁷⁴.

O Avesso *Vê o Circo* começa com a seguinte abertura:

Sugerimos aos telespectadores: aumente as cores do seu televisor, fazendo este cravo virar um cravo vermelho. Aumente o som da sua TV até que você esteja me ouvindo direito. Atenção, teste, teste, teste, teste um dois, teste. Finalmente apague as luzes do ambiente. Inicia-se aqui mais um programa avesso. Televisão long play.

A música que toca ao fundo parece ser uma canção folclórica japonesa, e na tela a palavra AVESSO aparece escrita de forma que lembre os ideogramas do idioma. A imagem da tenda do circo montada ao fundo é difusa, e na tela entra a frase “Vê o Circo”. O plano seguinte vai se fechando lentamente, até focar no olho de um animal não identificável a princípio, de nome Yuri, que pisca lentamente por intermináveis segundos. Quando o foco se abre, vemos um hipopótamo dentro de um tanque de água escura, lodosa.

²⁷³ PIGNATARI, Décio. *Poesia pois é poesia*: 1950-2000. São Paulo: Ateliê Editorial, 2004, p.24.

²⁷⁴ JUNGLE, Tadeu. Entrevista com a autora em 02 ago. 2018. MAM São Paulo.

As cenas vão se sobrepondo, uma após a outra ao longo da troca, a que foi mostrada anteriormente vai se tornando difusa até desaparecer dando lugar à próxima cena, que começa também desfocada e vai lentamente se tornando nítida. Tomadas são realizadas com a câmera repousando no chão, tudo visto de baixo para cima. Outras vezes os ângulos são distorcidos, e o que vai se revelando é tudo aquilo que não aparece no picadeiro, tudo o que é verdade. Propositamente, o circo escolhido por Tadeu, para ter sua verdade desnudada, é um circo visivelmente decadente, de lona desgastada e remendada até a exaustão, de trailers e carros corroídos pela ferrugem, de figuras humanas desbotadas, sem vigor, sem disfarces.

Um anão vestindo fraldas, uma peruca crespa de cor dourada, um bustiê com preenchimentos imitando seios, sapatos e meias masculinas e um nariz de palhaço faz poses sensuais para a câmera enquanto acende um cachimbo que fuma vagarosamente em frente a uma caminhonete velha, que deve ter sido, um dia, vermelha, seu nome, anunciado na tela, é Bananinha.

Um chimpanzé vasculha a areia enquanto tira e coloca os dedos na boca. Parece estar em uma praia, pois pernas de pessoas transitam em seu entorno, alguns parecem não notar sua presença, enquanto isso Tatiana [a chimpanzé], parece estar submersa em seu universo lúdico.

Próxima cena: tomada realizada da janela de um carro em movimento, a rádio transmite um áudio em alemão, a paisagem captada é bucólica, mas cede espaço para uma tela preta que anuncia: O QUE BUSCAMOS ENCONTRAMOS NO CAMINHO!

Somos apresentados ainda a Madoo, o elefante que faz balé com a tromba, ao MR. VOSTOK em sua casa-trailer fazendo [ou tentando fazer] uma mágica, a LISE ALDE, a dançarina de roupas típicas germânicas, dentre outros personagens em diferentes situações. A lentidão com que as coisas são mostradas permite que, de fato, possamos nos deter nos detalhes das cenas, absorvê-las, degustá-las. Não há fala em nenhum momento, apenas uma trilha sonora cuidadosamente escolhida para dar o tom das cenas.

As cenas finais fecham em *close-up* em uma mão segurando um pão enquanto, ao fundo, aparece a tenda do circo. Uma analogia ao famoso dito “pão e circo”, que sugere que, para os brasileiros, basta um pão à mesa e uma distração qualquer (no caso o entretenimento vazio mostrado na televisão) para que o seu

foco sobre as questões sociais importantes seja desviado. A mão segurando o pão cede espaço a uma mão de punho fechado, sinal de luta e resistência, ou seja, para Tadeu e seus colegas de produtora o entretenimento vazio não basta. Televisão se faz com verdade escancarada, ainda que retratada poeticamente é uma verdade dura e degradante, mas é uma verdade.

Avesso seria um programa que daria ênfase aos aspectos que a própria televisão não mostrava, um programa cuja perspectiva ampliava o foco das câmeras e colocava as margens dos eventos no lugar de destaque. Ou melhor, o protagonismo seria dado aos bastidores da TV, ao avesso da TV, e buscaria, com isso, perspectivas completamente adversas das usuais.

Ainda sobre o *Avesso Vê o Circo*, Tadeu fala:

A trilha sonora tinha de ser a de dentro da TV Cultura, os técnicos eram da TV Cultura, o montador e o editor eram da TV Cultura, eles me perguntavam, “mas você não vai cortar?”. Eles me achavam realmente um idiota, um insano. [...]. Quando os *cameramans* perdiam o foco, eles costumavam botar a mão na frente da lente para sinalizar que ali, naquele ponto, era pra cortar. E eu falava que não, que o plano era contínuo, ininterrupto, que era para ser assim mesmo, com as falhas. Eles meio irritados: “como assim, é pra fazer tudo o que não é pra fazer?”. E eu respondia: “Exato, agora estamos nos entendendo”. Eles tinham medo de serem repreendidos dentro da emissora. No *Avesso Circo* eu tive a sorte de pegar o melhor câmera da TV Cultura, e eu comecei a perguntar o que dava pra fazer, pra mexer a fim de alterar as imagens, e começamos a mexer mesmo, trocar as cores, enfim. Eu estava prestes a colocar uma verdadeira obra de arte dentro da TV Cultura, algo que realmente me deixava orgulho. O avesso circo é uma pintura, tinha tudo o que eu queria baseado numa grande influência glauberiana²⁷⁵.

A proposta da série era muito interessante e audaciosa, “tinha tudo para dar certo”²⁷⁶, afirma Tadeu, se não fosse pelo fato do piloto, episódio primeiro a ir ao ar, ter sido o *Avesso vê a Festa Baile*, que era a “menina dos olhos” do presidente da TV Cultura que, quando viu aquilo, simplesmente enlouqueceu, resultando na demissão de Tadeu da emissora. Os demais programas nem chegaram a ir ao ar.

²⁷⁵ Idem.

²⁷⁶ Idem.

Figura 35: Frames de *Avesso Vê o Circo*, Tadeu Jungle e colaboração da TVDO, 1984
Fonte: Acervo MAC USP

Duvideo: Renato Barbieri e Olhar Eletrônico, 1987

Em paralelo à produção televisiva, alguns dos integrantes da Olhar Eletrônico foram produzindo, em sintonia com as propostas do coletivo, curtas muito autorais. *Duvideo* é um ensaio poético que trata da relação das pessoas com o futebol, mas também da relação das pessoas com as imagens eletrônicas transmitidas pela televisão. Ele questiona a relação de poder da mídia (entendido como um quarto poder) com as manipulações, com os direcionamentos das imagens. Segundo Barbieri

[...] não existe comunicação natural, toda comunicação é uma construção, é um discurso, é um trabalho de convencimento, de defesa, de persuasão, e é o comunicador que escolhe os materiais com os quais ele vai construir as mensagens²⁷⁷.

Assim, podemos entender que a televisão é o meio que faz com que os espectadores estejam em todos os lugares e em lugar nenhum.

²⁷⁷ BARBIERI, Renato. Programa Documentação. loc. cit..

A obra *Duvideo*, que fez carreira nacional e internacional sendo exibida em muitos festivais de curta-metragem, se propõem a colocar aqueles que a assistem em um estado de dúvida constante ao longo de seus 8 minutos de duração. A dúvida do vídeo, o Duvideo. O curta foi filmado durante a Copa do Mundo de 86 e parte do roteiro era conseguir captar a cidade vazia, o dia escolhido para as gravações foi o do jogo entre Brasil e França. A intenção era pegar as pessoas olhando para os monitores de televisão, completamente absorvidas pela transmissão do jogo, suas reações, seus gestos, suas expressões. O foco não era o jogo, era o observador do jogo.

O vídeo se inicia com a narração do poema de Barbieri:

No começo a chama (foco da câmera fechado na chama de um fósforo)

E na chama arde a vida (foco câmera fechado na chama de uma vela acesa)

Cenário da miséria e da maravilha (uma câmera de dentro de um veículo capta as imagens de uma estrada de asfalto sinuosa, captadas em movimento, e das paisagens ao redor, após a frase proferida, enquanto as cenas se sequenciam, entra uma trilha sonora - uma música instrumental ao fundo sobreposta com um cântico que lembra um entoar ritualístico).

Treva, bárbaros seres assumem corpos (o carro em movimento entre em um túnel)

Multidões encandecem o solo da terra

Na saída do túnel, a câmera encontra uma grande avenida da capital, quase que completamente vazia. A música é outra: *Bichos Escrotos*²⁷⁸ da banda Titãs. As cenas continuam a serem filmadas de dentro do veículo, o movimento está presente na ação de deslocamento do equipamento, que capta a inércia de uma cidade sempre em constante trânsito, repleta de carros e pessoas, mas agora vazia. Há um corte que desloca a narrativa para outro tempo e espaço, o movimento não é

²⁷⁸ Letra da música Bichos Escrotos, 1986, Banda Titãs: Bichos, saiam dos lixos / Baratas me deixem ver suas patas / Ratos entrem nos sapatos / Do cidadão civilizado / Pulgas, que habitam minhas rugas / Oncinha pintada zebrinha listrada / Coelhoinho peludo / Vão se foder! / Porque aqui na face da terra / Só bicho escroto / É que vai ter / Bichos escrotos saiam dos esgotos / Bichos escrotos venham enfeitar / Meu lar / Meu jantar / Meu nobre paladar / Bichos, saiam dos lixos / Baratas me deixem ver suas patas / Ratos entrem nos sapatos / Do cidadão civilizado / Pulgas, que habitam minhas rugas / Oncinha pintada zebrinha listrada / Coelhoinho peludo / Vão se foder! / Porque aqui na face da terra / Só bicho escroto / É que vai ter / Bichos / Baratas / Ratos / Do cidadão civilizado

mais o do carro, mas das pessoas que se agrupam em frente aos televisores, ocupados em assistir ao jogo do Brasil. Os *closes* são mais fechados, nos semblantes, nos gestos de torcida, de orações, de xingamentos. Volta a poesia:

E na inútil espera de um aceno

Um sinal, um gesto qualquer

Que nos devolva o brilho de outrora

Um outro qualquer rouba o cenário

Pelas feições das pessoas, de descrença e desolação, é possível entender que o sonho de ver o Brasil campeão acaba. Nesse instante, um fragmento de reportagem apropriado livremente de um programa jornalístico, avisa: “A gente vai continuar se vendo sempre”. Mais um corte, focos fechados em pessoas chorando. Volta o *close-up* na boca do jornalista que pronuncia: “Você agora vai ver imagens da baderna”. Começa então uma sequência de cenas, também retiradas de programas de TV diversos, que mostram pessoas com máscaras de gás, muçulmanos em oração, corpos sendo recolhidos, crianças negras desnutridas, e a voz segue anunciando: “as crianças são as que sofrem mais”. A cena seguinte parece ter sido retirada de um comercial de alguma rede de *fast food*: um enorme sanduíche sendo abocanhado por um garoto. Outro *close-up* na boca agora de uma jornalista: “Uma loucura, não é mesmo?” Essa sequência de imagens coloca o espectador em constante estado de dúvida sobre o que é verdade no discurso dos jornalistas quando confrontado com cenas deslocadas de seu contexto original.

A famosa e facilmente reconhecível voz é do Cid Moreira, jornalista que foi âncora do Jornal Nacional da Rede Globo de 69 a 96. Algumas vezes a vinheta de entrada do programa foi colocada. A sequência de cenas seguintes se dá pela intercalação de imagens e narrações reais (todas do Jornal Nacional) de notícias de tragédias se contrapondo com imagens das pessoas com os olhos vidrados nas televisões espalhadas pela cidade, nitidamente sofrendo com o jogo de futebol da seleção brasileira. Sem a explicação do artista não é possível saber, realmente, o que é verdade e o que é construção. Pela forma como foi editado, dá-se a entender que o olhar de desolação e temor estampado na cara das pessoas é decorrente das notícias. O vídeo é finalizado com o restante do poema:

É meia noite, e a civilização dorme

É inútil que durma

Sob as ruínas de Hiroshima e Nagasaki (cenas de guerra e saudações a Hitler)

Se acende o sol eletrônico

Não mais sobre a terra, há quem viva e morra, num só lugar (aqui entram cenas da cidade novamente vazia e que se estende até o final do vídeo)

Desde então, estamos em todos os lugares

E ao mesmo tempo, em lugar algum.

Figura 36: Frames de Duvideo, Olhar Eletrônico, 1986
Fonte: Acervo Videobrasil

Ambas as obras apresentadas aqui, cada uma a seu modo, questionam a noção de verdade acerca das mensagens transmitidas pela televisão. Em *Avesso Vê o Circo*, Tadeu se propôs a desnudar o mundo circense expondo uma realidade que não é mostrada, pois não “representa” a realidade comumente reconhecida do que seja o circo. A realidade de Tadeu é uma realidade que existe para além do picadeiro, para além do show, onde há pessoas e suas misérias pessoais, onde existe decadência, ainda que também exista poesia. O mundo da fantasia, e aí uma alusão ao circo, é um mundo montado, é uma ilusão que esconde outros mundos que também podem oferecer experiências de fruição e reflexão quando revelados. E essa opção também pode existir.

Já a *Olhar Eletrônico*, em *Duvideo*, questiona o padrão de jornalismo que, na maior parte do tempo, renunciava (e ainda renúncia) princípios humanísticos para convencionar suas práticas sobre bases econômicas e ideológicas. Quando princípios como a imparcialidade, equilíbrio e objetividade não são praticados, o que acontece é uma quebra do contrato social estabelecido entre o emissor da mensagem e quem a recebe – no caso a sociedade como um todo. As duas obras, portanto, questionam o papel das mídias, sobretudo da televisão, que se vendem como um “espelho” da realidade, impondo sua ótica como sendo a única possível.

2.4 A voz de quem não tem voz: rompendo hierarquias narrativas e discursivas

*Eu sou o cinema-olho, eu sou o olho
mecânico, eu sou a máquina que mostra o
mundo como só ela pode ver. Doravante
serei libertado da imobilidade humana. Eu
estou em movimento perpétuo, aproximo-me
das coisas, afasto-me, deslizo sobre elas,
nelas penetro.
Dziga Vertov²⁷⁹*

Dziga Vertov foi um cineasta soviético que desenvolveu nos anos 1920 o conceito de “cinema-verdade”, posteriormente batizado por Jean Rouch como

²⁷⁹ VERTOV Dziga apud ROUCH, Jean. Cinco imagens de Vertov: Prefácio para o livro Dziga Vertov, de G. Sadoul. *Contracampo. Revista de Cinema*, n. 60. Disponível em: www.contracampo.com.br/60/cincoimagensdevertov.htm. Acesso em: 05 mar. 2019.

*Cinéma Vérité*²⁸⁰. O conceito, na teoria e na prática, se refere a um gênero cinematográfico documental onde a câmera de filmagem, através de seu olho mecânico, somada aos processos de montagem e edição orientados pelo autor se convertem em uma nova premissa reconhecida como “o cinema-olho”. Tal método cinematográfico parte do princípio de que o olho da câmera é amplamente superior quando comparado ao olho humano, ou seja, o conceito preconiza a ideia de que o olho mecânico é capaz de nos mostrar a verdadeira realidade, totalizada e aperfeiçoada para que o olho humano a capte. Seria, portanto, o aparato cinematográfico munido da capacidade de nos revelar nosso lugar de pertencimento no mundo, mas transcendendo-o, uma vez que a teoria pressupõe que, sem ele, não poderíamos enxergar o real como ele é²⁸¹. Vertov, desde então, vem influenciando inúmeras gerações de cineastas e também de telejornalistas que trabalham no campo da narrativa documental. Os integrantes da Olhar Eletrônico, principalmente, deixam isso bem claro e atribuem à teoria de Vertov e ao “cinema-olho” a escolha do nome do coletivo: Olhar Eletrônico.

Jean-Claude Bernardet, historiador que pesquisa o cinema brasileiro, incube ao moderno documentário o feito de levar as imagens cruas e sem lapidações ou retoques do povo brasileiro para as salas de cinema mundiais. Segundo o autor, os cineastas do Cinema Novo se comprometeram em confrontar os códigos e padrões culturais hegemônicos, incorporando na criação artística cinematográfica um sentido político nunca antes visto. No entanto, ao mesmo tempo em que Bernardet enaltece a ousadia inovadora do Movimento, tece críticas acerca dos métodos autoritários do intelectualismo de inclinação política de esquerda, que estava, na época, ligado ao cinema. Para o autor, nas produções da primeira fase do movimento do Cinema Novo, fica evidente o tratamento paternalista dos autores aos personagens populares, que em sua maioria eram retratados como pessoas alienadas e de comportamento passivo diante de suas próprias realidades, portanto, os documentários daquele período expressavam mais a voz do autor do

²⁸⁰ Cf. DAMINELLO, Adriano. *Entre duas Margens: do filme etnográfico ao cinema-verité e o lugar do filme La Pyramide Humaine na obra de Jean Rouch*. Dissertação (Mestrado em Multimeios). Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas. 2010.

²⁸¹ PERNISA, Carlos. Vertov. O Homem e sua câmera. Rio de Janeiro: Editora Mauad, 2009.

que a voz do retratado, do povo, e o cineasta se via encarregado da missão de desalienação das massas²⁸².

Em meados da década de 1970, os próprios cineastas do Cinema Novo travavam reflexões e realizavam autocrítica acerca do populismo de esquerda como diretriz de suas obras. Os princípios estéticos e ideológicos do movimento precisavam ser revistos bem como a relação do cineasta com o povo, uma vez que advinham de classes sociais muito distintas. Os documentários não poderiam mais se restringir ao jogo vulgar das representações que os seres cumprem na sociedade, tampouco era mais possível aceitar que os autores desempenhassem o papel messiânico de militantes engajados de esquerda e agentes sociais com capacidade de levar e incutir nos pobres a consciência política. A partir da autocrítica realizada pelos cineastas se percebeu uma mudança nas produções a partir do momento em que a pura denúncia social abriu espaço para formatos dialógicos nos quais os personagens do povo passaram a ganhar mais espaço, sendo mais expostos a falas e podendo se auto-representar como sujeitos históricos, e não mais como uma categoria abstrata dos extratos sociais²⁸³.

A década de 1980 no Brasil foi atravessada por uma série de acontecimentos sociais e políticos e, nesse contexto, a produção cinematográfica também foi afetada ao mesmo tempo em que, com o advento das novas tecnologias de vídeo, de custos mais acessíveis e entrando no país com mais facilidade, intensificam-se as experiências de linguagem de vídeo em uma cena independente, momento este em que surge o Olhar Eletrônico e a TVDO. Para essa geração, o discurso político em si tinha pouca importância, fosse ele de esquerda ou de direita, um traço que os distinguia bastante dos cineastas do Cinema Novo. Arlindo Machado²⁸⁴ alude para o fato de que o aspecto fragmentário do documentário nos anos 80 rejeitava qualquer fórmula totalizadora da verdade. Os *videomakers* dos 80 queriam aprofundar a linguagem do vídeo e vislumbravam também entrar na televisão, criando novos modelos expressivos e artísticos que questionassem os padrões

²⁸² BERNARDET, Jean-Claude. *Cineastas e Imagens do Povo*. SP: Cia das Letras, 2003, p.215.

²⁸³ Cf. JORGE, Marina. *Cinema Novo e Embrafilme: cineastas e Estado pela consolidação da Indústria cinematográfica brasileira*. Dissertação (Mestrado em Sociologia). Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas 2002.

²⁸⁴ MACHADO, Arlindo. As linhas de força do vídeo brasileiro. In: MACHADO, Arlindo (org.). *op. cit.*

audiovisuais hegemônicos das redes, tanto com propostas de novos programas, como de telejornalismo, videoarte experimental e documentários.

As três obras que abordaremos aqui, duas da Olhar e uma da TVDO, contrariam os princípios tanto do formato documental da geração anterior, como do documentário jornalístico das emissoras de televisão. *Do Outro Lado da sua Casa* (1985) é um documentário-reportagem realizado pela Olhar Eletrônico com pessoas em situação de rua da cidade de São Paulo. Na obra, a figura do entrevistador/repórter é quase imperceptível, sendo o personagem principal, Gilberto, quem entrevista outras pessoas em situação análoga à sua. *Garotos dos Subúrbio* (1983), também da Olhar, é um documentário média-metragem que retrata a vida, a rotina e o comportamento de jovens e músicos do movimento punk na cena *underground* paulistana, bastante negligenciada e não considerada como uma vertente cultural. Uma característica marcante da obra é que os jovens não são interpelados ou atropelados de forma invasiva pela “reportagem” e, em muitos momentos, são eles mesmos quem pegam o microfone e falam sobre suas visões acerca da vida, do mundo e sobre o que o movimento punk representa para eles. Por fim, *Quem Kiss Tevê* (1983), da TVDO, é obra na qual seus diretores criaram o que se poderia chamar de “o inverso de uma reportagem” ao se proporem a cobrir um grande show de rock da banda Kiss, em sua primeira apresentação no Brasil, mas colocam o espetáculo em segundo plano e dão destaque para o que acontece no exterior do estádio. As três obras promovem, portanto, o rompimento das hierarquias narrativas e discursivas.

Do Outro Lado da Sua Casa (Olhar Eletrônico, 1985)

Do Outro Lado da sua Casa é um videodocumentário realizado por Marcelo Machado, Paulo Morelli e Renato Barbieri (diretores ligados ao grupo Olhar Eletrônico). O vídeo começa com uma música instrumental e de tom melancólico ao fundo, a câmera busca algumas tomadas – pequenos recortes de edifícios clássicos do centro de São Paulo, como o Edifício Itália, e de um poste de iluminação. Há um corte brusco para uma imagem embaçada que vai ganhando foco lentamente e para em um morador de rua dormindo sobre um banco na Praça da República. Mais um corte e a câmera alcança ao longe um homem andando e, conforme ele anda, a câmera vai se aproximando e é possível notar que se tratar

de mais um morador de rua, com roupas maltrapilhas e um saco pendurado nas costas. O homem para, deposita seus pertences sobre o banco e começa a limpar o rosto com um jornal. Parece perceber que está sendo observado, mas não há como saber se pela câmera ou pela pessoa que a manipula, de qualquer forma ele parece não se importar e prossegue com seu ritual de esfregar o jornal na face. Na cena seguinte acontece uma interrupção na melodia e aparece, embaixo de um viaduto, outro personagem que mais adiante, na montagem, descobre-se chamar Gilberto e ser um carroceiro catador de papelão. Gilberto abre sua fala com a impactante colocação: “Minha vida é a vida de uma pessoa que não é tratada como gente, mas que se considera gente”.

As cenas seguintes vão se sobrepondo alternando os ritmos da música e revelando outros personagens, todos igualmente em situação de vulnerabilidade. O entorno precário recoberto de lixo em meio à cidade é evidenciado, um homem fala sobre sua necessidade e sua ânsia por ajuda, uma mulher – visivelmente com a consciência alterada – balbucia uma canção em um pretenso inglês, mais um corte seco e Gilberto reaparece narrando suas percepções – de forma bastante eloquente – sobre Deus, liberdade, a fragilidade e a efemeridade da matéria humana, ao passo que convida o ‘repórter’ a caminhar mais um pouco. A câmera se afasta e vai filmando Gilberto puxar sua carroça rua acima em um bairro/localidade que sugere ser de classe média, ao seu lado segue seu ajudante, um jovem encarregado de vasculhar os sacos de lixo deixados do lado de fora das residências. Ao longe, a câmera focaliza um homem revirando sacos de lixo e catando dejetos para comer. O repórter, que até então não aparece na filmagem, pergunta a Gilberto se ele considera aquilo miséria, e ele afirma que não, que aquilo é resultante do fato do homem ser “ou orgulhoso demais, ou preguiçoso demais ou a mente dele foi, de alguma forma, bloqueada por Deus”. A partir desse instante Gilberto assume o papel de interlocutor, pega o microfone e vai “entrevistar” o rapaz, pergunta se ele não se importa de catar coisas no lixo para comer, se ele está com fome, se ele está naquela situação por estar desempregado etc. As respostas são confusas e parecem não condizer com a realidade da própria situação, pois o homem se diz auxiliar de escritório, *office boy* e também artista, fazendo trabalhos com coisas que encontra na rua, como plástico, couro ou tudo o que considere útil. Gilberto então conclui tratar-se de alguém que sofre realmente de algum tipo de bloqueio mental.

Nas cenas que se seguem, Gilberto aparece em outros lugares falando para a câmera sobre suas convicções acerca do estado em que o país se encontra, sobre o mal da ganância de algumas pessoas e sobre o comunismo não ser, em sua opinião, a solução para os problemas existentes no mundo, mas que, ainda assim, acaba sendo uma proposta de tentativa de igualdade entre as pessoas melhor do que a existente no momento. Gilberto segue como guia da jornada de gravação interagindo, ou tentando interagir, com outras pessoas embaixo de um viaduto. Discute com um homem que parece não entender o objetivo da filmagem e a mulher que apareceu cantando antes ressurge, confusa, balbuciando coisas sem sentido em meio a *flashes* de lucidez e emoção pedindo ajuda para reencontrar seus filhos que nunca mais viu e que não sabe onde estão. As pessoas entrevistadas começam a falar sobre suas realidades: que elas se encontram naquela situação por não terem empregos, por não terem mais documentos, por não serem mais consideradas *gente*, ou seja, há, por eles, um apagamento dos seres sociais que já foram e que não se consideram mais diante de uma sociedade que não as enxerga. Um dos homens diz não saber mais quem é, uma vez que o “único” que possui são as impressões digitais – ou nem isso, por estarem sujas.

A próxima personagem entrevistada por Gilberto é uma travesti de nome José Almir, as perguntas giram em torno de sua sexualidade e suas escolhas, as alterações visíveis realizadas no corpo e, nesse momento, pode-se notar uma visão conservadora de Gilberto sobre o tema. José Almir revela morar embaixo dos viadutos e se alimentar de lixo, quando questionada sobre os motivos de se encontrar naquela situação, responde que vem de uma família muito pobre, que não teve condições de lhe dar educação e por ter de sair de casa muito cedo porque travestis não são bem vistas dentro da sociedade. Questionada sobre a evolução dos homens, José Almir acredita que seja parte de um processo natural, mas que se considera fora dessa evolução, pois, em sua visão, é assim que as coisas funcionam: “existe muita gente no planeta e não há espaço para todos serem iguais, nem todos podem ser banqueiros, donos de multinacionais”. Uma constatação a seu modo simples de como funciona o sistema capitalista, onde para que alguns possam ter muito há a necessidade de que muitos não tenham nada. José Almir termina sua fala afirmando que existem os níveis (aqui entendidos como sociais) superiores e inferiores, além do nível ‘baixo’, que é onde ela própria se encontra.

Ainda sobre as tecnologias e invenções humanas o personagem sem nome identificado que aparecera revoltado quando filmavam embaixo do viaduto, reaparece e ao ser questionado, diz não se importar sobre as novas tecnologias e seus usos, uma vez que nada disso influencia ou muda sua realidade, que seu único desejo era voltar a ser ele mesmo. Ao ser perguntado sobre o porquê de não ser mais ele mesmo, responde: “Morando no meio do lixo, sendo um sujo, um imundo, eu sou eu? Não posso nem encostar a mão em ninguém por causa da imundice, da sujeira, isso é ser um homem? Um homem pode viver numa condição dessas? Dessa forma eu não posso ser eu e eu quero voltar a ser alguém novamente”. O vídeo encerra com algumas tomadas sequenciais de todas as pessoas que apareceram ao longo da gravação e uma música ao fundo.

Figura 37: Frames do vídeo Do Outro Lado da sua Casa, Olhar Eletrônico, 1985

Fonte: Acervo Videobrasil

A obra se propõe em sair em busca do “outro”, excluído, invisível, marginalizado, pertencente a uma categoria outra de sujeito, sem voz e sem espaço dentro da sociedade. Há, portanto, uma apropriação por parte dos realizadores de preceitos do *cinema verdade*²⁸⁵ de Edgar Morin e Jean Rouch, o que acaba tornando a relação de distância com os personagens mais complexa, impulsionando reflexões tanto no âmbito da obra quanto para as questões sociais suscitadas. Além de desvelar, de forma reflexiva, os espaços de fala das entrevistas, problematiza a condição daquelas pessoas em situação de rua amplificando as diferenças entre os iguais. O papel que Gilberto desempenha como guia e interlocutor, quase que o tempo todo da narrativa, borra as linhas de distância entre entrevistador e entrevistado.

Quem Kiss Tevê (TVDO, 1983)

A obra aborda de forma alegórica a turnê brasileira da banda de rock norte-americana Kiss, que comemorou seu aniversário de 10 anos de formação com shows no estádio do Maracanã/RJ em 18 de junho, no estádio do Mineirão/BH no dia 23 de junho e no Morumbi/SP no dia 25 de junho de 1982.

O vídeo também não pode ser classificado como um documentário, assim como não pode ser visto tal uma obra de total ficção ou um programa jornalístico. Não se trata de um registro da turnê ou da banda em si, mas do clima que envolveu sua vinda pela primeira vez ao Brasil e uma investigação acerca do perfil do público fã da banda. Para tal a equipe da TVDO foi até as imediações do Morumbi para a apresentação em São Paulo. Os fatos não são mostrados de forma linear e o que se percebe é uma sobreposição de testemunhos de fãs, cambistas, ambulantes, de um crítico musical (Pepe Escobar), da própria banda e de um personagem fictício vestido com roupas de safari africano que, em alguns momentos, aparece inserido no vídeo discursando sobre língua, linguagem, televisão, cultura.

²⁸⁵ Em 1960 Morin e Rouch saíram em Paris perguntando às pessoas comuns sobre vida, felicidade, e assuntos cotidianos e a intenção era extrair a verdade do cinema com uma técnica bastante simples na qual as pessoas abordadas falavam diretamente para a câmera respondendo perguntas, dando depoimentos, interagindo com os cineastas. Mas o termo *Cinema Verdade* causou polêmica entre os críticos, que acreditavam que só a presença de uma câmera fazia com que as pessoas deixassem de agir naturalmente. Para os dias atuais o formato não parece ser muito inovador, mas para o período o formato era inovador. Devido a precariedade dos equipamentos de captação de imagens e sons as obras assumiam um caráter bastante experimental.

Esse personagem é quem abre o vídeo com a seguinte fala:

*Boa Noite! O Brasil é um país com elevado percentual de analfabetos, possuindo uma cultura primordialmente oral. Tendo sempre em vista que a televisão é o único veículo comum entre as tribos de nossa nação, e como tal fortifica a existência de apenas uma língua entre nós. Este é um programa sobre a influência de outras línguas em determinados segmentos de nossa população, e sobre um evento gerado por este conflito de línguas. Língua e línguas atuando sobre os nossos jovens e sobre nossa cultura.*²⁸⁶

Um fato curioso a ser notado é que durante a fala o personagem/narrador comete um erro no discurso e comenta o próprio erro dizendo que “não faz mal, pois já estamos no nono *take* da mesma cena”, aqui o acaso e o erro acabam entrando na gravação e permanecendo como parte dela, uma característica muito marcante na produção da TVDO, um erro que compõe e é, ele mesmo, parte da mensagem. Há em seguida, um corte seco para uma externa onde são realizadas uma série de entrevistas com jovens, alguns que irão ao show, outros que apenas se encontram ali pela festa que ocorre paralela ao evento em si. Frases como “Precisa acabar com a burguesia”; “O rock é a loucura do mundo” e “O Rock vai mudar os tempos” são ditas pelos fãs em tom de protesto enquanto a câmera se desloca em meio à multidão. O bloco seguinte abre com uma cena que parece ter sido retirada de um filme: uma família tradicional (pai, mãe e um filho jovem) sentados à mesa de jantar com uma televisão ligada ao fundo, sem ser possível identificar o programa transmitido. O jovem em um dado momento levanta, caminha e se ajoelha em frente ao aparelho, quando entra novamente o personagem com roupas de safari dizendo:

Nosso programa é fruto de semanas de pesquisa. Os dados obtidos não são em hipótese alguma aleatórios. São, isto sim, baseados num trabalho jornalístico cuja meta foi sempre o questionamento do “jornalismo” como sinônimo da verdade. O jornalismo, senhoras e senhores, não foi nunca, jamais, jamé, never, algo imparcial e neutro. Porque a televisão é um veículo essencialmente manipulador. Manipulamos sim! Essa linguagem telefágica

²⁸⁶ Cabe lembrar que um dos símbolos característicos da banda Kiss é a enorme língua do vocalista, baixista e criador da banda, Gene Simmons, que aparece em praticamente todas as imagens de divulgação do grupo a exibindo. Escolher a língua (idioma) como um dos motes para a narrativa, pode ser interpretado aqui como uma metáfora para a língua (órgão-símbolo) do Kiss.

*que vai devorar a TV tradicional e barroca, que é para gerar uma nova, inquietante e instigante televisão. A televisão do 3º milênio!*²⁸⁷

Seguem-se então mais cenas das tomadas realizadas do lado de fora do show. A totalidade dos fãs que aparecem no vídeo cantam as músicas da banda em um inglês incompreensível (pois absolutamente errado). Quando questionados sobre o sentido das letras, respondem que não sabem, que tanto faz, que o importante é que “dá um negócio”. São abordados ainda um vendedor de sanduíches de mortadela, alguns cambistas e um ambulante, vendendo camisetas da banda, que se diz engenheiro formado, mas que está ali porque a situação do país não vai bem e ele precisa “engordar o salário”. Uma clara evidência do caos econômico que o país atravessava nos anos 80. O vídeo se encerra com o mesmo personagem que o abriu, falando:

Qual é a mensagem desse programa? O que ele apresenta de bom, de útil e de verdadeiro? Em que medida ele contribui para a formação moral e espiritual da nossa juventude? [Uma mão segurando uma garrafa de Coca-Cola invade a cena e enche o copo que está em cima da escrivaninha na frente do personagem] Contribui ao menos para o engrandecimento da televisão brasileira? Heim? Contribui ao menos pro engrandecimento da televisão brasileira? Podemos afirmar, sem sombra de dúvida, que sim!

²⁸⁷ Destacando-se aqui a propagação do lema da produtora: A televisão do 3º milênio

Figura 38: Frames de Quem KISS Tevê, TVDO, 1983
Fonte: Acervo Videobrasil

Garotos do Subúrbio (Olhar Eletrônico, 1983)

Vencedor do 2º prêmio do júri da primeira edição do Festival Videobrasil, *Garotos do Subúrbio* (1983) é um documentário de 42 minutos que traça um panorama do movimento punk na cidade de São Paulo, que floresceu e ganhou força nos primeiros anos de 1980. Sobre a obra, Fernando Meirelles, diretor, fala:

Esse documentário foi nosso primeiro trabalho mais sério, maior, porque o que a gente fazia até então eram coisinhas curtinhas, menores, que, com uma hora de edição ou duas, estavam prontas. Então eu resolvi investir um tempo mesmo. Eu li uma matéria num jornal sobre os punks do centro de São Paulo, fiquei impressionado com aqueles garotos, vi algumas fotos e pensei: esses caras não parecem punks de verdade,

esses caras estão fingindo que são alguma coisa. Então eu resolvi fazer um documentário sobre. Achei uma banda, fui até lá, conversei com eles e resolvi documentar toda essa revolta que eles queriam expressar. Nesse sentido, eu acho o documentário é muito eficiente porque fala realmente sobre esses garotos e, por um lado, tem também uma poesia.²⁸⁸

A banda citada por Meirelles, que forneceu o material inicial para as filmagens e os colocou em contato com a cena, é *Os Inocentes*, um dos grupos que conseguiu alcançar significativo sucesso dentro do cenário underground paulistano. Inclusive, o título do vídeo é decorrente de uma das músicas mais conhecidas da banda, cuja letra fala:

*Vagando pelas ruas tentam esquecer
tudo que os oprime e os impedem de viver
Será que esquecer seria a solução
Pra dissolver o ódio que eles tem no coração
vontade de gritar... sufocada no ar
O medo causado pela repressão
Tudo isso tenta impedir os garotos do subúrbio de existir

Garotos do subúrbio, Garotos do subúrbio
Vocês, vocês, vocês não podem desistir
Garotos do subúrbio, Garotos do subúrbio
Vocês, vocês, vocês não podem desistir de viver*

Em meio à vida acelerada no cerne caótico do grande centro urbano paulistano, os jovens do movimento punk tinham como máxima a ideia de que: “O que sobra pra gente é o resto, e o resto é a violência e a guerra”. Tal discurso era, acima de tudo, uma expressão social, uma voz a desvelar vidas permeadas pela falta de perspectiva em relação à própria realidade na qual estavam inseridos, conforme sinaliza um dos garotos entrevistados por Fernando Meirelles no vídeo: “Acho que toda essa geração que está vindo agora é insegura. Tenho até medo que tudo caminhe para uma guerra”.

Nos becos da cidade, a marca desses “garotos do subúrbio” acompanhava as diretrizes do movimento desde seus primórdios, quando surgido ainda na década de 1970 na Inglaterra e quase que simultaneamente nos EUA. No entanto, segundo Paulo Sérgio Carmo, os punks do Brasil se apresentavam com características próprias:

²⁸⁸ MEIRELLES, Fernando. Depoimento. *Canal Digital SonharTV*. 2012. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=fd8bXkBzRmA>. Acesso em 02 mar.2017.

Em sua grande maioria, garotos moradores dos subúrbios e periferias, de famílias de trabalhadores de baixa renda, que ouviam rock e viviam em busca de informações, novos discos e tendências musicais, sentiram-se atraídos pelos sons, imagens, ideias e visual de rua dos grupos punks da Inglaterra.²⁸⁹

O punk brasileiro, portanto, configurou-se, desde sua gênese, como um movimento propagador de uma contracultura idealizada por jovens oriundos de uma realidade urbana periférica, irrompendo peculiaridades culturais de uma nova categoria social marcada pela invisibilidade existencial.

Retomando o *rock'n'roll* básico, o movimento punk confrontava outras frações da contracultura da época, como os hippies por exemplo, cujo lema “paz e amor” era, em sua percepção, utópica e desgastada. O que preponderava para aqueles jovens no momento era o ideal de que “não existirá futuro”, explicitado por dois outros entrevistados no documentário: “Não posso prever o futuro, mas eu acho que vai ser uma merda, sempre vai existir competição, sempre!”. Outro afirma ainda: “Eu, como sendo um *office boy*, não sou uma cara que não tem condições financeiras elevadas não, então eu preciso trabalhar e, por eu ter que batalhar constantemente, acho que o sentido da palavra [vida] vai se perdendo”

Nesse sentido, é possível afirmar que o advento do punk sinalizou a eminência de um momento de inflexão dentro do universo cultural popular. Elemento centralizador da identidade do movimento, a música punk emergiu se propondo a romper com as tradicionais premissas de aptidão e técnica cada vez mais presentes na música em voga no período de seu surgimento. O retorno a um desenho musical simples, visceral e provocativo somado, à valorização de uma realidade cotidiana ordinária, trouxe para o centro das composições tanto sonoridades características das grandes cidades quanto narrativas relativas à vida no âmbito das grandes metrópoles, caracterizando a música punk como um potente veículo de absorção e transmissão de experiências urbanas.²⁹⁰ Assim, o documentário *Garotos do Subúrbio*, toma a música e os depoimentos dos jovens que encabeçam esta cena como elementos catalisadores de formas de apropriação e ação na dimensão da cidade de São Paulo.

²⁸⁹ CARMO, Paulo S. *Culturas da rebeldia: a juventude em questão*. SP: Senac, 2000, p.146.

²⁹⁰ Cf. SOUSA, Rafael Lopes de. *Punk, cultura e protesto: as mutações ideológicas de uma comunidade juvenil subversiva, São Paulo 1983-1994*. São Paulo: Ed. Pulsar, 2002.

Figura 39: Frame de Garotos do Subúrbio. Olhar eletrônico. 1983
Fonte: Acervo Videobrasil

Os três vídeos abordados têm em comum, além do caráter documental de retratar uma realidade escondida, muitas vezes invisível para a sociedade, a potência de tornar os entrevistados, eles mesmos, emissores de sua mensagem de forma livre e espontânea. Os entrevistadores raramente aparecem nas filmagens e as intervenções são mínimas. Percebe-se, portanto, uma quebra do padrão hierárquico na construção das narrativas, pois o entrevistador não ocupa mais um posto superior, seu papel é dar voz àqueles que são, de modo geral, silenciados.

Importante notar ainda que se tratam de três realidades completamente diferentes, mas todas coexistem no mesmo espaço-tempo (espaço: a cidade de São Paulo; tempo: década de 80) sem se cruzarem. São camadas sociais diferentes, com questões sociais diferentes, mas todas igualmente silenciadas. Quem ousaria, no sistema de televisão daquela época, se interessar pela rotina de

um catador de papelão sem-teto, imerso em uma realidade tão sofrida, de existência abandonada e esquecida, mas, quando ouvido, revelar-se com uma sabedoria pragmática de quem faz o que é preciso fazer para continuar sobrevivendo? Não há passividade em Gilberto, do contrário, há resistência, há desejo de ser visto, ouvido e revelado para o sistema que o ignora a partir da oportunidade que lhe surge, no caso, a filmagem do vídeo. A mesma pergunta serve aos garotos do subúrbio, jovens periféricos, trabalhadores rasos de escritórios no centro da cidade, que encontraram em um movimento musical-cultural a possibilidade de expressar toda a sua falta de perspectiva com a vida, seu descontentamento com a massacrante rotina do trabalho em um grande centro urbano, com a revolta de pertencerem a um sistema econômico que os enxerga apenas como engrenagens de uma máquina moedora de sonhos.

E ainda há os jovens rockeiros admiradores da banda Kiss, em multidões em frente ao estádio, cantando letras que sequer entendem, mas que encontraram na irreverência da banda, no seu visual transgressor e em suas batidas nervosas, a oportunidade de extravasar anseios contidos, talvez raiva ou apenas revolta contra os padrões conservadores da sociedade da época. Não esqueçamos ainda dos cambistas e ambulantes trabalhando nos arredores do estádio, pessoas excluídas do mercado formal, ou que não conseguem viver apenas a partir dele, que vão de encontro às oportunidades aonde elas existirem a fim de sobreviverem. Os três vídeos são obras preciosas que ousaram fazer aquilo que a televisão brasileira jamais ousara.

2.5 Arte política e a crítica ao “estado das coisas”

A arte não é política pelas mensagens que ela transmite nem pela maneira como representa as estruturas sociais, os conflitos políticos ou as identidades sociais, étnicas ou sexuais. Ela é política antes de mais nada pela maneira como configura um *sensorium* espaço-temporal que determina maneiras do estar junto ou separado, fora ou dentro, face a ou no meio de. Ela é política enquanto recorta um determinado espaço ou um determinado tempo, enquanto os objetos com os quais ela povoa este espaço ou o ritmo que ela confere a esse tempo determinam uma forma de experiência específica, em conformidade ou em ruptura com outras: uma forma específica de visibilidade, uma modificação das relações entre formas sensíveis e regimes de significação [...]

Rancière²⁹¹

A produção das obras audiovisuais da TVDO e da Olhar Eletrônico se equivalem não apenas no âmbito do experimentalismo com as novas tecnologias e proposições de novas narrativas a partir de olhares outros, não unilaterais, ou ainda por ambicionarem a construção de novas proposições estéticas. Se equivalem também na proposta de análise e questionamento dos acontecimentos públicos de caráter eminentemente políticos.

Segundo Rancière, a arte não se torna política apenas por defender uma causa específica, ou pelas mensagens que ela veicula, nem pelo modo como ela personifica “as estruturas sociais, os conflitos políticos ou as identidades sociais, étnicas ou sexuais”²⁹². Ela é política a partir do momento em que concilia um conjunto de percepções acerca de um corpo social, e da análise das sensações a partir do qual o sujeito experimenta e interpreta o tempo e o espaço em que ele vive, “que determina maneiras do estar junto ou separado, fora ou dentro, face a ou no meio de”²⁹³. Entendemos a partir da análise de Rancière que as obras que aqui serão apresentadas se encaixam tanto na ideia de arte política enquanto veiculadoras de mensagens que questionam as tessituras sociais, as conturbações políticas e o estado das coisas, quanto da construção de experiências e

²⁹¹ Rancière, Jacques. *Política da arte*. Tradução: Mônica Costa Netto. 2005, p.2. Disponível em: <https://perforpraticas.files.wordpress.com/2011/09/ranciere-jacques-apolc3adtica-da-arte.pdf>. Acesso em 27 mar. 2019.

²⁹² Idem.

²⁹³ Idem.

interpretações acerca dos espaços de convivência compartilhados, onde as informações circulam, e do tempo histórico no qual estão inseridos.

NON PLUS ULTRA (TVDO, 1985)

O vídeo *NON PLUS ULTRA*²⁹⁴, realizado em 1985, revela por exemplo a essência anárquica, a radicalidade de invenção formal e a tentativa de reestruturação dos recursos expressivos em vídeo. Em quase 32 minutos, o registro videográfico sobrepõe planos amarrados sem uma lógica específica, tratam-se de *camadas* de música, poesia, violência, sexo, política e humor com entrevistas reais. O seguinte texto aparece ainda logo nos segundos iniciais da montagem, anunciando o intento de caráter revolucionário da proposição:

Figura 40: Frame da abertura de NON PLUS ULTRA, TVDO, 1985
Fonte: Acervo Videobrasil

This is the last video of an Era.	And it's the first one of another Era.
The era of Patriarchate.	The era of Filiarchate.
Of the Speaking. The Verb.	Of Multiplicity.
Of authoritarianism.	Of Dissension.
Of the boss. The Pattern.	Of Doubt. Of Search.

Dos trechos aqui selecionados para abordagem, destacamos parte da entrevista realizada com o ex-presidente da República Fernando Henrique Cardoso, à época senador pelo estado de São Paulo. FHC, como é reconhecido no país, encontra-se no que parece ser uma sala de estar e, em francês, argui, com a eloquência de um erudito – entre citações de Levi Strauss – temáticas como os processos de barbárie, a decadência da civilização e a importância do ócio criativo na sociedade contemporânea. Sua fala, contudo, é sobreposta por uma gravação em áudio (que posteriormente o vídeo revela ter sido feita por um dos integrantes do coletivo) com a repetição de gritos agudos e cadenciados. Tal ação pode ser

²⁹⁴ No dicionário de latim *Non Plus Ultra* significa *não mais além*, e é utilizada para exprimir ou designar o mais alto ponto, o auge, a última perfeição, o ótimo: Armar de peças mil uma só peça é que é o *non plus ultra*. *Dicionário Digital Aulete*. Disponível em: <http://www.aulete.com.br/non%20plus%20ultra#ixzz3bujt5CAU>

entendida como alusão à uma possível capacidade de anulação da voz e do discurso “d’O Político”, personagem assim apresentado na abertura do quadro.

Outro personagem, retratado como “O Artista”, aparece no plano sequencial representado pela figura de Wesley Duke Lee (1931-2010), artista plástico brasileiro. Em inglês, o discurso do artista gira em torno das figuras do *bárbaro* e do *selvagem* que, segundo o próprio, seriam “o último resíduo de força na atual civilização” e que “viveriam na África, o último espaço no mundo que ainda careceria de ser incorporado à civilização”. Sobre a fala de Duke Lee o mesmo grito é sobreposto e tomadas realizadas nas ruas de São Paulo mostrando o trânsito de pessoas comuns, tomam lugar da imagem do artista sentado em uma poltrona, no que parece ser seu ateliê/biblioteca elegantemente vestido, sugerindo a postura, erudição e lugar de fala de alguém que ocupa espaço de destaque na conformação social, ou seja, faz parte de uma elite pensante e formadora de opinião.

Figura 41: Frames de NON PLUS ULTRA, TVDO, 1985
Fonte: Acervo Videobrasil

A análise destes dois trechos do vídeo a princípio nos sugeriu se tratar de uma crítica aos espaços e papéis representados na sociedade brasileira da época, quase como uma representação caricaturada das figuras do político e do artista, imbuídos de privilégios, tecendo teorias acerca de questões socioeconômicas, geográficas e culturais a partir de seu posto de elite, enquanto a vida dos cidadãos

comuns, que vivenciam o cotidiano urbano de uma grande cidade, parece transcorrer nos meandros de uma realidade outra, de fala e direitos suplantados por urgências, carências e invisibilidades. Se pensado por esse viés, as vozes e discursos dos personagens retratados no vídeo são abafados por um grito agudo, rítmico e incômodo.

Tadeu Jungle em entrevista, no entanto, dá destaque para outra questão proposta com essa aproximação entre os “personagens” o artista e o político, sem negar, contudo, que a leitura acima realizada seja válida, uma vez que os vídeos produzidos pela TVDO eram, em sua essência, obras abertas e passíveis de interpretações múltiplas. Em suas palavras:

Se você assim interpretou é porque isso está lá de alguma forma. Mas quando eu vou falar com FHC, que não era a figura pública com a projeção que ele tem hoje, que era um cara que falava francês, era culto, enfim, sugeri a ideia do ócio criativo, que é uma ideia importante para mim, depois muito importante para o Zé Celso [Martinez], que era o decano do ócio, ou seja, a ideia do vagabundo como é visto o artista, como uma pessoa que não faz nada. Na minha visão daquela época, o artista não era uma categoria que tinha importância na sociedade, era um plano B, por assim dizer. Os problemas políticos e econômicos eram tão mais proeminentes, tão mais urgentes, que parecia que as artes não serviam para nada. E você ter o direito ao ócio, não era uma questão com a qual a sociedade dialogava bem. E no caso do Wesley, a questão é que ele era um artista bem-sucedido, bem relacionado socialmente, cultíssimo, mas que ao mesmo tempo era uma incógnita para mim, pois você entrava na casa dele e encontrava um lugar deslumbrante, tinha um estúdio, arte e livros pela casa inteira, uma fonte com peixes no jardim, ele andava em carro importado luxuoso, lia jornais gringos, mas era um cara de direita. Um cara brilhante, extremamente criativo, mas de direita. Era muito interessante pensar nesse diálogo, porque tudo o que eu tinha vivido era de esquerda, e ele um cara extremamente de direita, aquilo me despertava muita curiosidade. A interpretação que você faz, acaba sendo, no entanto, uma subcamada não intencional, mas extremamente válida²⁹⁵.

Destacamos ainda outro trecho do vídeo que traz o próprio Tadeu Jungle no papel de repórter. Gravado no Viaduto do Chá, um dos pontos mais movimentados e transitados do centro antigo e comercial de São Paulo, Tadeu inicia sua “reportagem” informando aos telespectadores através da câmera: “estamos aqui para saber se tudo anda bem”. Em seguida, em movimentos quase frenéticos seguidos pelo *cameraman*, Tadeu interpela os transeuntes de forma direta e sem qualquer formalidade, sempre causando surpresa nos mesmos, e os questiona, ora em português ora em inglês ou francês, como estão, se tudo vai bem ou como vão

²⁹⁵ JUNGLE, Tadeu. Entrevista com a autora em 17 abr 2017. Casa-ateliê do artista. São Paulo.

as coisas. Se pela surpresa da abordagem inesperada ou por uma certa conformidade e estado de letargia, todas as pessoas abordadas, sem exceção – reconhecidamente cidadãos comuns, absorvidos pela normalidade de seu cotidiano – respondem que “tudo vai bem”, “muito bem”, sem problemas ou queixas que sejam dignas de denúncia.

Salutar que lembremos o contexto sociopolítico da gravação do vídeo, o ano? 1985, ano das *Diretas Já*, fim da ditadura militar, período marcado por grande instabilidade e por uma situação econômica nada confortável para a maioria da população brasileira.

Ironizando o resultado da enquete realizada, Tadeu finaliza a matéria assentindo euforicamente para a câmera “Aqui estamos, está tudo ótimo nessa cidade, está tudo muito bem!!!” Quais sejam as dificuldades, instabilidades, desgostos ou medos dos cidadãos, talvez por resquícios e efeitos das forças de repressão praticadas por mais de duas décadas ao longo do regime, não há em suas declarações ímpeto capaz de expressá-las. Nesse sentido a proposta do quadro ser lida como uma tentativa de revelar o condicionamento resignado, mudo e inanimado da população diante das mazelas do país. Nesse ponto nossa interpretação foi bastante assertiva, segundo Tadeu.

Em declaração ao caderno Ilustrada da Folha de São Paulo de 19 de setembro de 1985, Tadeu Jungle fala sobre o vídeo:

Sei que [*Non Plus Ultra*] não é exatamente videoarte, nem um videoclipe, nem um documentário. Não é também uma *Conexão Internacional*, nem o *Ernesto Varela*, nem o *Teatro do Ornitorrinco*. Mas tem um pouco de tudo isso²⁹⁶.

O vídeo, como uma obra unificada, gera algumas dúvidas quanto aos seus aspectos temáticos, seus significados e significantes, mas, por outro lado, por tratar-se mais de uma experiência fragmentária, não linear, “da dúvida, da pesquisa e da multiplicidade” dessa “nova era” de vídeos, como justifica o próprio texto apresentado no começo da gravação, permite que as partes sejam tomadas individualmente, e uma possível analogia ou conexão entre elas possa ser suscitada (ou não) a partir da experiência individual e única de cada espectador. No entanto, para além do experimentalismo plástico e técnico da obra, a crítica

²⁹⁶ CASTRO, Ruy. Um vídeo para acabar com todos os vídeos. *Jornal Folha de São Paulo*. Caderno Ilustrada. São Paulo, 19 de setembro de 1985.

social e ao estado das coisas se revela, vez ou outra, ou diretamente, como a negação da sociedade ao direito ao ócio. Assim como o tratamento concedido ao artista como um ser de segunda categoria ou a inaptidão ou receio das pessoas abordadas na rua de se expressarem livremente pode estar associado aos resquícios da repressão do regime militar.

Marly Normal (Olhar Eletrônico, 1983)

Vencedora do 1º prêmio do Primeiro Festival Videobrasil, a obra *Marly Normal* foi dirigida por Fernando Meirelles e Marcelo Machado. A linha narrativa do vídeo é o ciclo de 24h na vida de uma pessoa comum, Marly, uma funcionária pública. A história é contada de forma frenética e acelerada em seis minutos de edição e montagem de planos, realizada de forma milimetricamente calculada, sincronizando planos seguidos de aproximadamente 5 segundos alternados com planos um pouco mais extensos.

O vídeo se desenvolve da seguinte forma: Apresentação do título anunciando ao espectador tratar-se da história de Marly, uma pessoa *normal*. A primeira imagem focaliza um despertador digital marcando as horas: são 5:57 da manhã. O plano seguinte fecha no rosto de Marly dormindo, imersa na luz difusa e tênue que, supostamente, entendemos ser seu quarto mesmo que a cena não revele isso de forma objetiva. O barulho de um metrônomo marca, quase que o tempo todo, os cortes secos entre um plano e outro. Marly acorda, se levanta, escova os dentes, se veste, se arruma, toma café, sai de casa, pega ônibus e metrô no percurso, dezenas de rostos de outras pessoas comuns são apresentadas em sequências rápidas, em planos sempre fechados, com poucas exceções.

A personagem chega então na repartição onde trabalha, bate o cartão-ponto e entre outras funções: datilografa, escreve, atende telefone, almoça, datilografa mais, atende mais chamadas telefônicas, come um lanche em uma lanchonete qualquer e então uma sucessão de planos apresentam Marly registrando seu cartão-ponto com roupas diferentes, sugerindo a igualdade de seus dias. Um pouco depois da metade do vídeo, Marly aparece novamente em sua casa, indicando que seu dia de trabalho chegou ao fim, senta-se para assistir televisão com sua única companhia, um gato. São apresentados então alguns *frames* do que seria a programação normal de uma emissora aberta: uma telenovela. Absorvida pela

programação, a personagem não demonstra qualquer sinal de emoção no semblante, adormece. Então, em um apelo metalinguístico, a televisão passa a exibir Marly dormindo com a TV ligada, que transmite Marly dormindo com a TV ligada, que transmite Marly dormindo com a TV ligada e assim sucessivamente.

A narrativa sugere o esgotamento de sentidos da vida de uma pessoa comum a partir da retratação de seu cotidiano bastante “normal” e sempre igual. A cidade de São Paulo, por onde Marly e os personagens secundários transitam e se deslocam, cada qual ensimesmado em sua própria rotina, é apresentada em pleno estado de aceleração, em um ritmo incapaz de permitir que os universos particulares dessas pessoas coincidam ou se atravessem.

A telenovela é um dos gêneros, se não for o gênero mais popular das emissoras de televisão abertas no Brasil, voltado para a retratação do cotidiano de vários tipos de personagens e que contribui para a construção de um imaginário coletivo. As pessoas se reconhecem, se identificam ou se estranham através da ficção. É bastante comum ouvir conversas e debates acalorados em lugares públicos, ou nos ambientes de trabalho, acerca do último capítulo da novela, as pessoas tomam partido, defendem esse ou aquele personagem, concordam ou discordam com os rumos da trama, exaltam e canonizam os “heróis”, difamam e desmoralizam os “vilões”. Há de se levar em conta ainda o potencial do gênero como ditame de modas e costumes. As roupas, os cortes de cabelo, os acessórios, as gírias e bordões exibidos nos folhetins televisivos caem rapidamente no gosto das pessoas que passam a mimetizar, em seu dia-a-dia, comportamentos e estilos apresentados pelos personagens das telenovelas.

O vídeo *Marly Normal* propõe também a retratação de um cotidiano, no entanto, a partir de nova poética formal e narrativa. Pode-se, contudo, perceber que no vídeo há uma simulação do imaginário acerca do gênero de telenovela no instante em que a vida de Marly se dignifica apenas no universo onírico, quando a sua rotina ordinária e anódina vira um programa de TV, ou seja, apenas o imaginário da televisão a liberta da banalidade da própria vida.

Figura 42: Frames do vídeo *Marly Normal*, *Olhar Eletrônico*, 1983
Fonte: Acervo Videobrasil

Os créditos do vídeo revelam a origem de sua inspiração: um poema de Fernando Pessoa. Mais especificamente o poema *Magnificat*, de Álvaro de Campos, heterônimo do poeta, que diz:

Figura 43: Frame dos créditos do vídeo Marly Normal, Olhar Eletrônico, 1983

Fonte: Acervo Videobrasil

Quando é que passará esta noite interna, o universo,	Quando é que passará este drama	Fonte: Acervo Videobrasil
E eu, a minha alma, terei o meu dia?	sem teatro,	
Quando é que despertarei de estar acordado?	Ou este teatro sem drama,	
Não sei. O sol brilha alto,	E recolherei a casa?	
Impossível de fitar.	Onde? Como? Quando?	
As estrelas pestanejam frio,	Gato que me fitas com olhos de vida, Quem tens lá no fundo?	
Impossíveis de contar.	É Esse! É esse!	
O coração pulsa alheio,	Esse mandará como Josué parar o sol e eu acordarei;	
Impossível de escutar.	E então será dia.	
	Sorri, dormindo, minha alma!	
	Sorri, minha alma: será dia!	

Tal qual o poema de Campos, o vídeo termina com a frase *será dia!*, e ambos visam apreender o aprisionamento gerado pela rotina através de linguagens distintas. No vídeo, a televisão é o dispositivo que liberta a personagem de sua rotina a partir do instante em que registra seu sonho de ver-se inserida na própria televisão. Assim como o poeta, Marly anseia pelo dia em que despertará do sonho de viver a própria vida. A personagem Marly, remete-nos a outra personagem fictícia, Macabéa, protagonista da novela literária *A Hora da Estrela*, de Clarice Lispector²⁹⁷, publicado em 1977.

Macabéa é uma jovem de 19 anos, natural de Alagoas, que migrou para o Rio de Janeiro com sua tia. Moça pobre, de hábitos simples, analfabeta funcional, pois estudou apenas até a 3ª série do ensino fundamental, não alimenta qualquer perspectiva com a vida. Trabalha como datilógrafa em um escritório, função que sua tia lhe ensinou antes de morrer, mas que, no entanto, ela desempenha de forma medíocre, pois muitas das palavras presentes nos documentos que datilografa são para ela desconhecidas.

Sua rotina é retratada de forma muito semelhante à rotina de Marly: acorda, pega transporte público, vai para o trabalho e sozinha, em horário de almoço, vai até uma lanchonete próxima e come um cachorro quente, tal como Marly, que aparece no vídeo almoçando, também solitariamente, um sanduíche em uma lanchonete qualquer. Tanto Marly quanto Macabéa são personagens de existência

²⁹⁷ LISPECTOR, Clarice. *A Hora da Estrela*. Rio de Janeiro: Rocco, 1977.

inexpressiva, que transitam pela cidade sem serem notadas, conforme é possível observar no trecho em que o narrador fictício Rodrigo S. M., criado por Lispector, alerta: “Quanto à moça, ela vive num limbo impessoal, sem alcançar o pior nem melhor. Ela somente vive, inspirando e expirando. Na verdade – para que mais que isso? O seu viver é ralo”²⁹⁸.

Marly e Macabéa são socialmente invisíveis, vítimas de um sistema excludente onde as pessoas são engrenagens facilmente substituíveis, são existências insignificantes, vidas sem vida. O narrador Rodrigo S.M. alude ainda para o fato de que a história de Macabéa: “Não se trata apenas de narrativa, é antes de tudo vida primária que respira, respira, respira [...] é minha obrigação contar sobre essa moça entre milhares delas”²⁹⁹. Desse modo, não apenas as vidas de Macabéa e Marly são reveladas, mas também vidas que não se restringem às das personagens, são vidas que circulam aos milhares pelas grandes metrópoles, anônimas, esvaziadas de sentido, solitárias em suas dores, absorvidas por suas rotinas extenuantes, miseráveis afetivamente. Assim, tanto *Marly Normal* quanto *A Hora da Estrela* despertam um sentimento de desalento, de incômodo em que as lê ou as assiste. Nos faz pensar se não há, em cada um de nós, imerso em grandes cidades, uma partícula dessa *não existência*. Quantos de nós realmente vivemos, no sentido mais literal da palavra viver, ou será que somente existimos?

Heróis da decadên(s)ia (TVDO, 1987)

Clodomir Vianna Moog, escritor porto alegreense, produziu uma obra entre os anos 1932 e 1934, período em que esteve exilado no norte e nordeste do país, intitulada *Heróis da decadência: Petrônio, Miguel de Cervantes e Machado de Assis*. Sobre Vianna Moog, Luis Augusto Fischer fala:

[...] é em Vianna Moog que temos a leitura mais pertinente para a conexão entre humor e época histórica. Também ele, seguindo Stapfer e Alcides Maya, considera que humor não pode viçar em épocas de “unidade espiritual” [...] De outra parte, o humor só acontece se o escritor demonstrar grande perspicácia e grande esforço no diagnóstico de seu tempo. Por fim, humor requer uma grande saturação de cultura, tanto na língua que vive o autor, quanto no indivíduo que escreve³⁰⁰.

²⁹⁸ Ibidem, p.23

²⁹⁹ Idem.

³⁰⁰ FISCHER, Luis Augusto. *Inteligência com dor: Nelson Rodrigues Ensaísta*. Porto Alegre: Arquipélago Editorial, 2009, p.145.

A obra é um ensaio no qual Moog defende que, em épocas de decadência moral, cultural, política e social da humanidade, surgem grandes homens capazes de decifrar e analisar, com bom humor, as razões e consequências destes processos. A escolha dos três autores analisados seria pelo fato de que Petronio escreveu *Satíricon* durante a decadência do Império Romano, quando já se instalavam as primeiras certezas geradas pelo individualismo cristão. Cervantes compôs sua obra prima (*Dom Quixote*) na decadência da Idade Média já sob a inspiração do antropocentrismo formulado pelo renascimento e, Machado de Assis teria escrito na decadência do que o autor chamou de Sistema Científico, referindo-se à crise das ciências naturais e sociais aberta na virada do século por, entre outros, Pasteur, Freud e Einstein, sob a tutela mental do individualismo moderno.³⁰¹

Na cena inicial do vídeo *Heróis da decadên(s)ia*, aparece uma mulher nua em uma praia e escrito na tela: CARMEL Califórnia 1968. A água do mar vai e volta vagorosamente, a mulher está com os pés enterrados na areia, as mãos fazem movimentos lentos e sinuosos no ar. Aparecem alguns cortes na filmagem, *close-ups* em diferentes partes do seu corpo, a câmera se desloca se aproximando e se distanciando da figura feminina, começa então ao fundo um rock – *Take me to the River* – da banda Talking Heads, cores explosivas na tela como luzes de uma discoteca. A imagem da moça nua na beira da praia pode ser entendida como uma alusão ao quadro *O Nascimento de Vênus*, segundo Omar Khouri³⁰². Há um corte seco (tela escura), aparece um homem carregando uma caixa de televisão nas costas amarrada com uma corda. Uma analogia a Jesus na *via crucis*, com a diferença de que, ao invés da cruz, o ator carrega o símbolo máximo da alienação cultural promovida pelo sistema televisivo vigente na época. A cruz, um instrumento de flagelo e punição física representada pela TV, símbolo da tortura moral e da angústia.

³⁰¹ Ibid., p.138.

³⁰² KHOURI, Omar apud: JUNGLE, Tadeu. *Videofotopoesia*. RJ: Editora OI Futuro, 2004, p.167.

Figura 44: Frame de Heróis da decadên(s)ia, TVDO, 1987

Fonte: Acervo Videobrasil

Logo em seguida aparece na tela *Roma 1980* e os dizeres: “Era uma vez dois irmãos como qualquer um de nós, um amava o pai e o outro amava a mãe. Um virou padre e o outro virou poeta”. Aparece então na tela o arcebispo de São Paulo, Dom Paulo Evaristo Arns, falando em voz doce e visivelmente emocionada sobre a mãe, que segundo ele “era uma mulher belíssima devido à sua infinita bondade e virtuosidade”. A cena seguinte traz o poeta Roberto Piva (1937-2010), paulistano que ficou conhecido por suas obras associadas ao erotismo e pelas experiências com substâncias alucinógenas. Piva aparece bebendo cerveja, andando e gesticulando excessivamente, falando de seu gosto por orgias, seus relacionamentos, entre outros enunciados eróticos.

Outro escrito aparece na tela “Tanto o poeta quanto o padre estavam alertas”. Ressurge então a figura de Dom Paulo refletindo sobre as escolhas da humanidade que, de acordo com ele, dividem-se entre a existência e a ativação das bombas atômicas e o caminho da felicidade para todos. Para Arns “a bomba é a defesa dos países ricos, eliminando a bomba atômica e todas as armas nucleares, será eliminada a fome. À humanidade resta essa escolha”, a da felicidade. O poeta, por sua vez, fala que a humanidade destruiu tudo em desmatamentos, fome, miséria, guerras, tudo em 200 anos e pergunta: “Quantos anos demorou o império romano para entrar em declínio?”. A contraposição entre as falas do “padre” e do “poeta” não são sequenciais, vão surgindo entre outros recortes, entre outras cenas ao longo do vídeo.

Na tela: “Tudo parecia correto, porém...”

Enquanto Dom Paulo mostra-se convicto de que “a força do brasileiro e da classe média, que nega essa força, provém do Catolicismo popular”, na opinião de Piva, baseando-se, segundo ele mesmo, em Nietzsche, ele apenas acredita em um deus que saiba dançar, e que os cristãos são aqueles que fazem valer apenas o que fazem dentro da igreja, depois queimam, matam etc. Depois da inscrição FOI UM LONGO INVERNO na tela, o poeta finaliza sua arguição com a seguinte constatação: “Quem se tornou adulto é porque acumulou merda, devemos ser eternos adolescentes”. O “poeta”, tomado por sua obra como sendo de natureza “marginal”, traz em seu discurso as ressonâncias de tudo aquilo que simboliza o profano, opondo-se ao discurso do “padre” e à sacralidade que sua figura e sua postura representam. O parentesco sugerido entre os dois, no início do vídeo, não existe, nem mesmo há um encontro real entre as duas figuras, trata-se apenas da contraposição de discursos dissonantes sobre temáticas mesmas. Forjados também são os lugares enunciados dos acontecimentos e as datas, com exceção de quando as cenas sugerem estar acontecendo em São Paulo no ano de 1987, quando e onde de fato ocorreu a gravação do vídeo. Nesse momento Tadeu Jungle aparece no Viaduto do Chá vestindo um terno azul e segurando um microfone, os mesmos utilizados em *Non Plus Ultra*, ou seja, o mesmo personagem.

O anti-repórter que Tadeu performa é um tanto atrapalhado, meio desconcertado, olha para a câmera e para o seu entorno. Segue então atrás de um pedestre e o aborda fazendo menção de que irá entrevistá-lo. A pessoa, que empurra um carrinho de entregas e carrega um pacote embaixo do outro braço, se dispõe a ser entrevistado, mas Tadeu apenas o segura pelo ombro e segue olhando para a câmera sem proferir nenhuma palavra, sem perguntar nem interagir com o entrevistado. O jovem fica visivelmente desconfortável, mas não vai embora, permanece ao lado do suposto repórter, mudo aguardando que algo aconteça. Outras pessoas são abordadas no vídeo da mesma forma e a situação se repete causando, nos transeuntes, reações análogas de surpresa, incredulidade e aguardo. Tadeu chamou a ação de “entrevistas zen”, realizando, assim, uma alusão à obra *TV Zen*, de Nam June Paik, composta por um aparelho de televisão disposto verticalmente em cima de um pedestal, ocupado em reproduzir uma linha branca sobre uma tela preta sem a emissão de nenhum som.

Figura 45: Frames de Heróis da decadên(s)ia, “Entrevistas Zen”, TVDO, 1987
Fonte: Acervo Videobrasil

Outros fragmentos da narrativa não linear vão se intercalando em *takes* curtos: uma voz de mulher ao fundo chama por alguém de nome Jhony; o trânsito caótico da cidade de São Paulo e uma guarda apitando e fazendo sinal para os carros seguirem; o homem que carrega a caixa de televisão amarrada nas costas reaparece agora se arrastando pelo chão, como quem paga promessa carregando uma cruz, supostamente em “Aparecida do Norte no ano de 1965”, conforme letreiro anunciante na tela (mais uma vez uma simulação do espaço real onde a cena acontece); pessoas dançando música disco em uma escadaria fazendo passinhos, também supostamente, em “Nova Iorque no ano de 1986”; cenas com enfoque em construções precárias às margens de uma grande avenida da capital; um homem que parece estar em situação de rua vestindo roupas rasgadas e maltrapilhas empunhando um emaranhado de pedaços de madeira, ferro e arames imitando um rifle simula uma marcha militar e os movimentos cerimoniais com a “arma” de mentira, ele é apresentado como “Um soldado sem ordem nem progresso”; no centro da cidade outro homem briga, gesticula e agride com uma maleta um poste e, por fim, uma cena do cantor Supla vestindo um calção e luvas de boxeador abordando e provocando transeuntes. O vídeo termina com o discurso-manifesto de Caetano Veloso na final paulistana do Festival Internacional da Canção, em 1968, quando foi impedido de tocar a música “É proibido proibir”. Eis a transcrição:

Mas é isso que é a juventude que diz que quer tomar o poder? Vocês têm coragem de aplaudir, este ano, uma música, um tipo de música que vocês não teriam coragem de aplaudir no ano passado! São a mesma juventude que vão sempre, sempre, matar amanhã o velhote inimigo que morreu ontem! Vocês não estão entendendo nada, nada, nada, absolutamente nada. Hoje não tem Fernando Pessoa. Eu hoje vim dizer aqui, que quem teve coragem de assumir a estrutura de festival, não com o medo que o senhor Chico de Assis pediu, mas com a coragem, quem teve essa coragem de assumir essa estrutura e fazê-la explodir foi Gilberto Gil e fui eu. Não foi ninguém, foi Gilberto Gil e fui eu! Vocês estão por fora! Vocês não dão pra entender. Mas que juventude é essa? Que juventude é essa? Vocês jamais conterão ninguém. Vocês são iguais sabem a quem? São iguais sabem a quem? Tem som no microfone? Vocês são iguais sabem a quem? Àqueles que foram na Roda Viva e espancaram os atores! Vocês não diferem em nada deles, vocês não diferem em nada. E por falar nisso, viva Cacilda Becker! Viva Cacilda Becker! Eu tinha me comprometido a dar esse viva aqui, não tem nada a ver com vocês. O problema é o seguinte: vocês estão querendo policiar a música brasileira. O Maranhão apresentou, este ano, uma música com arranjo de Charleston. Sabem o que foi? Foi a *Gabriela* do ano passado, que ele não teve coragem de, no ano passado, apresentar por ser americana. Mas eu e Gil já abrimos o caminho. O que é que vocês querem? Eu vim aqui para acabar com isso! Eu quero dizer ao júri: me desclassifique. Eu não tenho nada a ver com isso. Nada a ver com isso. Gilberto Gil. Gilberto Gil está comigo, para nós acabarmos com o festival e com toda a imbecilidade que reina no Brasil. Acabar com tudo isso de uma vez. Nós só entramos no festival pra isso. Não é Gil? Não fingimos. Não fingimos aqui que desconhecemos o que seja festival, não. Ninguém nunca me ouviu falar assim. Entendeu? Eu só queria dizer isso, baby. Sabe como é? Nós, eu e ele, tivemos coragem de entrar em todas as estruturas e sair de todas. E vocês? Se vocês forem... se vocês, em política, forem como são em estética, estamos feitos! Me desclassifiquem junto com o Gil! junto com ele, tá entendendo? E quanto a vocês... O júri é muito simpático, mas é incompetente. Deus está solto! Fora do tom, sem melodia. Como é júri? Não acertaram? Qualificaram a melodia de Gilberto Gil? Ficaram por fora. Gil fundiu a cuca de vocês, hein? É assim que eu quero ver. Chega!

Pela falta de linearidade na construção da narrativa e a exploração exaustiva dos recursos de edição e som na manipulação das informações, a obra se propõe caótica e cheia de ruídos, características que assinalam grande parte da produção, tanto coletiva quanto individual, de Tadeu Jungle, que roteirizou e dirigiu o vídeo. Sobre a obra, Tadeu declara em entrevista:

Pensei: Vou fazer cenas que eu quero, que eu gosto, mas sem que haja uma narrativa necessariamente. O *Heróis* é um poema épico-urbano, que traduz as vazias aspirações do Brasil nos anos 80, o país estava submerso numa gigantesca crise econômica e política. Ao mesmo tempo, eu queria falar dessas coisas explodindo, detonando mesmo com a narrativa linear³⁰³.

Vale lembrar que os anos 1980 ficaram conhecidos como a “década perdida” devido à crise econômica que atingiu vários países. No Brasil, depois dos ditames

³⁰³ JUNGLE, Tadeu. Entrevista com a autora em 02 ago. 2018. MAM São Paulo.

do regime militar, o país herdou elevados índices de endividamento externo por conta dos malfadados planos econômicos dos anos passados, sem contar que os reflexos do que ficou conhecido como o milagre econômico – que vigorou entre os anos de 1969 e 1973 – já não existiam mais, logo, a economia encontrava-se estagnada pois não conseguia se adequar aos moldes econômicos globais que progrediam rapidamente em sentido às políticas neoliberais. A crise de década de 1980 chegou galopante, gerando aumento massivo na taxa de desemprego, queda no consumo, aumento da dívida externa, diminuição no PIB, desequilíbrio da balança comercial e uma elevação constante e descontrolada da inflação.

Visando estancar o problema da inflação crescente, o presidente militar João Figueiredo, que esteve no poder entre 1979 a 1985, guiou a economia do país em consonância com as diretrizes do Fundo Monetário Internacional (FMI), no entanto, tais diretrizes geravam cortes de subsídios que impactavam diretamente na renda da população através de controle dos salários. Com a saída de Figueiredo, o fim da ditadura e o cargo de presidente sendo assumido por José Sarney após a morte de Tancredo Neves, uma série de medidas também inócuas foram adotadas com o objetivo de resolver o problema da inflação que, mesmo assim, crescia a passos largos, foram eles o Plano Cruzado, Cruzado II, Plano Bresser e Plano Verão. Na segunda metade da década de 80, a situação econômica brasileira se mostrava tão instável que a população teve de lidar com três diferentes moedas, o Cruzeiro, o Cruzado e o Cruzado Novo. As medidas não colaboraram com o controle da inflação e as desigualdades sociais se acentuaram radicalmente.

Diante do panorama econômico, político e social do período no qual o vídeo *Heróis da Decadên(s)ia* foi produzido, é possível entender que a própria natureza fragmentária da obra suscita a realidade vivida pela sociedade, é um retrato de seu tempo, de desesperança, de diálogos vazios e não correlacionáveis, de instabilidade latente nas escolhas acerca das técnicas de edição utilizadas, de personagens (heróis?) alguns conhecidos, mas em sua maioria figuras anônimas. Como na obra de Moog, o vídeo, através do humor e das metáforas, retrata uma época de decadência moral, cultural, política e social instaurada no país daquela década.

Frau (TVDO, 1983)

Frau é um documentário experimental filmado e dirigido por Tadeu Jungle e Walter Silveira, produzido pela TVDO e a Videoverso. Questionado sobre o nome, Tadeu apenas responde: “É *Frau* porque é o relato de uma fraude [risos]”, completa ele:

Ganhamos duas passagens da Embrafilme porque eu e o Walter fizemos os letreiros de *O Rei da Vela*, filme do Zé Celso e do Noilton [Nunes] que iam concorrer no XI Festival de Cinema Brasileiro de Gramado, isso em 83. Na sexta-feira, véspera do final do festival, nós decidimos pegar o equipamento de VT e ir pra lá pra ver o quê que dava. Super de última hora mesmo. Quando chegamos, já estava instaurado um clima de farsa, todos sabiam quem ia ganhar, mas para a organização e o júri, ficaria complicado deixar de premiar *O Rei [da Vela]*, que era um sucesso. Chegando lá encontramos a Isa Castro da Gira Filmes de São Paulo, e nós três, eu, ela e o Walter, gravamos tudo o deu pra gravar no sábado. Foram muitas horas de gravação naquele clima de final de festival. O prêmio “especial” dado ao Zé Celso, foi político; se não dessem o prêmio a ele, o festival estaria premiando um filme, e não o cinema³⁰⁴.

O vídeo começa com uma contagem regressiva na tela, uma sobreposição de imagens de um foguete sendo lançado e uma música de circo. Em seguida uma voz externa fala: “Estamos aqui na terra do chucrute e do chocolate para mais um mergulho no cinema brasileiro”.

As imagens que se seguem são filmadas e montadas a partir de planos curtos desde a entrada (o *red carpet*) do festival, adentrando o interior do prédio. São imagens aleatórias, primeiro do público, depois de uma sala de exibição, de alguns atores e atrizes reconhecidos no meio cinematográfico e televisivo do período, enfim, um clima de festa, mas de uma festa que está acabando e que já não revera grandes surpresas aos convidados. Os cortes secos entre uma cena e outra são uma característica marcante da composição. Inesperadamente há um corte que nos transporta para uma cena sendo realizada numa piscina, depois para um parque arborizado, coberto por extensos gramados verdes onde Zé Celso, segurando o microfone apresenta seu tom de crítica ao Festival de Gramado:

É bom frisarmos onde estamos, estamos aqui na grama, na grama de Gramado. Estamos gramando em Gramado e eu sinto um momento mágico aqui neste final de tarde. Eu acho tudo tão lindo aqui, essa luz, essa sombra, tudo lindo nesse final de tarde. Tudo muito cinematográfico aqui, parece muito com cinema, o tipo de luz, de sombra. Parece um tipo de cinema que a gente não vê muito em Gramado. Eu só consigo pensar na liberdade e nesse ar puro que está em volta e no espírito estranho e provinciano deste festival, como isso daqui não parece um festival. Um

³⁰⁴ JUNGLE, Tadeu. Entrevista com a autora em 17 abr 2017. Casa-ateliê do artista. São Paulo.

festival que deveria ser um lugar de circulação de ideias, mas que quando você está lá dentro mais parece um tribunal³⁰⁵.

As cenas que se seguem são filmadas com enquadramentos distorcidos, câmera em ângulos variados que causam um certo estranhamento no espectador, tudo sendo embalado por um *pot-pourri* de músicas diversas, são imagens realizadas dos bastidores do festival, em eventos paralelos como, por exemplo, um jogo de futebol de artistas, depois, dentro de um anfiteatro, o repórter (que não aparece) entrevista algumas pessoas (atores, alguns conhecidos do grande público, outros nem tanto), sempre com perguntas jocosas, de natureza ambígua tais como “O que você acha da ejaculação precoce em artistas?” As respostas variam entre o espanto causado pela situação e justificativas sérias.

Novo corte e um retorno para a cena do “gramado de Gramado” com Zé Celso cantando “Evoé”, Júlio Bressane e D’Almeida falando sobre a visão provinciana da região sul do país, da cidade que abriga o festival e que tem o poder de validar as produções nacionais. “Tupi or not Tupi!”, enfatiza Zé Celso, “[...] estou ensaiando um personagem, hoje à noite promete e eu não sei o que vai ser!”

Figura 46: Frames do vídeo FRAU, TVDO, 1983
Fonte: Acervo Videobrasil

³⁰⁵ CORRÊA, Zé Celso M. *Frau*. Produtoras: TVDO e Videoverso, 1983. Acervo Videobrasil.

A sequência seguinte já é realizada na noite da premiação quando Zé Celso é chamado ao palco para receber o Prêmio Especial do Júri pela produção do filme *O Rei da Vela*, de 1982, dirigido pelo próprio Zé Celso e por Noilton Nunes. Seu discurso no palco da premiação encontra uma plateia atenta e silenciosa, mas apenas em um primeiro momento, então começa sua fala, que pode facilmente ser entendida como um manifesto:

É especial [referindo-se à categoria na qual sua obra foi contemplada como vencedora] então eu posso falar: São 11 anos do festival e o que acontece é uma angústia, uma inquietação e eu preciso falar. O que acontece é que esse festival se tornou um festival de televisão, ou melhor, um festival de um padrão, um padrão que é Global [referindo-se às produções da Rede Globo]. A comunicação desse festival se faz por um padrão que é o padrão dos clichês. Seja da sessão das oito com um pouco de erotismo, um pouco de cultura, seja da sessão da *Carga Pesada*. Apenas essas duas linhas, que no filme *O Rei da Vela* se chamam Abelardo I, que é a linha de um cinema que está agonizando, e Abelardo II, que faz parte de uma linha de um cinema um pouco mais socialista que está subindo. Mas na verdade ambos fazem parte do modelo econômico dominante do cinema, um modelo dependente do modelo Globo, e o *O Rei da Vela* é outra coisa, outra categoria, e eu só poderia aceitar esse prêmio se ele significar alguma coisa que nós poderemos vir a fazer. Nosso próximo projeto se chamará *Fronteiras*, porque nós queremos quebrar estas fronteiras, não queremos mais limitações, não queremos mais a fronteira das especialidades, queremos para nós e para todo e qualquer cineasta, artista e pessoa da cultura, o direito de criar outros signos, outros valores, outros padrões e de se comunicar fora dos clichês, não há apenas essas duas possibilidades: Abelardo I e Abelardo II. Queremos falar fora da jaula, da jaula do cinema, e o fato do *O Rei da Vela* receber um prêmio em uma especialidade não me agrada não, porque a especialidade é uma situação que é vivida com muito sofrimento e agora que a gente se encontra num momento de abertura democrática, não podemos manter estas velhas formas³⁰⁶.

O diretor segue ainda falando sobre o valor do prêmio, questionando a plateia sobre qual seria, em espécie, o montante da premiação. Ressalta a situação enfrentada pelo Teatro Oficina com a briga pela manutenção do espaço com Silvio Santos, [que inclusive se arrasta até os dias atuais] tal condição o colocava em conflito, pois não poderia recusar o dinheiro, no entanto, para aceitá-lo de bom grado o prêmio teria de ser por mérito em uma categoria que representasse a ruptura, a quebra e a subversão dos formatos existentes, e finaliza seu discurso:

O Festival tem de mudar! Não pode ser um aquário descolado do povo, que fica como em um aquário mesmo, do lado de fora pedindo autógrafos, deslumbrado como se os artistas fossem figuras de um outro mundo. Em pleno processo de abertura política para um governo democrático, não faz sentido que seja um júri fechado, pois quando é fechado são critérios políticos que estão em jogo. Fico feliz que não tenha tido unanimidade

³⁰⁶ Idem.

para a concessão desse prêmio, porque unanimidade seja ela de esquerda tradicional ou de burguesia não me interessa, eu cago para ela³⁰⁷.

Nesse instante começam as vaias da plateia ao que Zé Celso responde: “VAIEM, VAIEM, EU MEREÇO ESSAS VAIAS. Tupi é a resposta! Tupi é a resposta! Tupi é a resposta!”. Encerrando o vídeo, imagens embaralhadas são sequenciadas embaladas pela música *Vale Tudo* de Tim Maia cuja letra é:

*Vale, vale tudo
Vale, vale tudo
Vale o que vier
Vale o que quiser.
Só não vale
Dançar homem com homem
Nem mulher com mulher
O resto vale*

A fala de Zé Celso na tribuna da premiação é endossada pela música escolhida, pois, no universo televisivo e cinematográfico do período, tudo era válido, permitido, aplaudido, desde que não contrapusesse e rompesse com os padrões estabelecidos por aqueles que geriam os meios.

Sobre *Frau*, Tadeu afirma ainda ter sido a abertura para um caminho a ser percorrido pela TVDO nos anos seguintes, um caminho anárquico, iconoclasta, “glauher-oswald-chacriniano”, para utilizar sua definição. Na visão do artista, a obra não pode ser classificada nem como um documentário, nem como uma videoarte e tampouco como um programa jornalístico, porque ela congrega um pouco de tudo, de realidade, de ficção, de acasos e de erros que foram propositalmente transformados em linguagem.

³⁰⁷ Idem.

Brasília (Olhar Eletrônico, 1983)

A décima premiação da primeira edição do Festival Videobrasil contemplou mais uma obra da Olhar Eletrônico, intitulada *Brasília*. O vídeo de 2'53", dirigido por Fernando Meirelles e Marcelo Machado, tem como trilha sonora o hino nacional brasileiro executado em ritmos diversos e trata-se de uma visão poética sobre a cidade de Brasília. São cenas realizadas ora de dentro de um carro em movimento ora na mão do câmera, que enfatizam a sinuosidade das formas arquitetônicas projetadas por Oscar Niemeyer, passando pelas linhas curvilíneas da Catedral Metropolitana de Nossa Sra. Aparecida, pela Esplanada dos Ministérios, por uma réplica da estátua Pietá de Michelangelo e por outros pontos bastante característicos da cidade.

A obra explora os lugares turísticos e as construções arquitetônicas tidas como cartões-postais da capital brasileira. A característica que se evidencia no vídeo é uma busca pela desconstrução do imaginário previsível acerca desses lugares e monumentos. Através de lacerações e fragmentação das imagens, vazios estruturais quebram a continuidade da cena e, vez ou outra, a tela é preenchida pelas barras coloridas (*SMPTE: Society of Motion Picture and Television Engineers*) que apareciam nas televisões antigas e serviam para calibrar os monitores, essa inserção rompe com a linha figurativa das imagens. Em um dado momento o espectador é surpreendido pela imagem idílica de um homem remando um pequeno bote sobre a água, um contraponto a tudo que fora apresentado antes, que confunde e gera questionamentos sobre se tratar ou não da mesma narrativa. Mas trata-se! O homem é um jardineiro, a água sobre a qual ele flutua é o lago artificial do Palácio do Planalto e ele se ocupa em limpá-lo, calma e serenamente.

É senso comum que o desenvolvimento urbano de Brasília não seguiu o destino projetado por seus idealizadores. A cidade foi imaginada para um exemplo oposto dos outros centros urbanos nacionais, cujas formações se deram de forma espontânea, conquistando contornos e dinâmicas sociais intrínsecas. Imaginava-se que na virada do século XX para o XXI, a população de Brasília não teria mais que 500 mil habitantes, não teria entornos ou cidades satélites, e seu projeto urbanístico permitiria uma integração social igualitária entre seus moradores. A cidade utópica em sua concepção, na sua monumentalidade e na poética da

sinuosidade de suas formas, no entanto, já se aproximava, nos anos 80, de um caos urbano que hoje é ainda mais latente.

Segundo Ronaldo Conde Aguiar, o distanciamento entre a utopia e a realidade “se explica pelas próprias características do processo social brasileiro”, segundo o autor, hoje:

Um colar de cidades-satélites espalha-se pelo quadrilátero, expondo carências, dramas e problemas que as nossas autoridades empurram com a barriga. Aliás, muitas dessas cidades-satélites foram criadas pelo poder público, uma ciranda populista e irresponsável que potencializou a miséria, o atraso e o descalabro ambiental na capital brasileira. Em geral, as cidades-satélites são carentes de abastecimento d'água, de redes de esgoto, de escolas, hospitais, policiamento, e, dependendo da época do ano, suas ruas são lamaçais ou vulcões de poeira.³⁰⁸

A Brasília utópica tornou-se vítima de um "processo de urbanização submetido às pressões socioeconômicas do subdesenvolvimento brasileiro"³⁰⁹, acumulando, sobretudo nos dias atuais, problemas idênticos aos encontrados em todos os grandes centros urbanos do país. Nesse sentido, podemos entender que o vídeo *Brasília*, proporciona aos espectadores cenas da cidade utópica através de um olhar poético, escondendo os problemas reais que, no entanto, sabemos estarem lá. A Brasília que é mostrada é a cidade que concentra os três poderes, os poderes que ignoram e se mostram sempre tão distantes do povo real e de suas necessidade e carências. O contraponto é percebido na ausência de um dos lados da realidade, de existências que se distanciam. As avenidas da cidade outrora sonhada, jamais serão percorridas por aqueles que vivem, isolados e invisíveis, às suas margens.

³⁰⁸ AGUIAR, Ronaldo. C. Brasília: da utopia à dura realidade. *Revista Sociedade e Estado*. Universidade de Brasília. v.18, n.1/2. Brasília, jan./dez. 2003, p.402.

³⁰⁹ Ibid., p.403.

Figura 47: Frames do vídeo Brasília, Olhar Eletrônico, 1983
Fonte: Acervo Videobrasil

Os vídeos escolhidos para a reflexão sobre a *Arte política e a crítica ao estado das coisas*, se apresentam como criações estéticas inovadoras e bastante originais que se desdobram das conformidades entre o fazer arte, o fazer político e a ação crítica frente aos mecanismos de poder e o funcionamento das instituições. Tanto a crítica quanto a política são mecanismos eficazes de confrontação com o instituído e com o *status quo*. Percebemos nestas obras pontos de condensação entre ideologia e novas proposições de linguagens visuais, em sua totalidade fragmentárias, tecidas por recortes, ruídos, sobreposição de camadas e quebra nas narrativas. Seus desdobramentos e leituras podem ser múltiplos, pois elas não impõem, não direcionam, uma leitura a partir de um ponto de vista único, fica a cargo do espectador escolher o caminho que a sua subjetividade permitir.

2.6 Experimentalismo nas redes e a construção de novos formatos

Como vimos até aqui, a ambição compartilhada pelas produtoras TVDO e Olhar Eletrônico era nada mais nada menos que transformar, conceitual e esteticamente, todo o sistema televisão brasileiro criando uma proposta revolucionária de uma TV digna de adentrar no 3º Milênio com a possibilidade de transformar TUDO em um programa de TV. Para conquistar tais metas, no entanto, era preciso adentrar nos sistemas e promover as transformações de dentro deles

e a partir deles. Se nos dias atuais ainda percebemos uma grande resistência, sobretudo nas emissoras abertas, em ampliar e experimentar novos formatos televisivos, insistindo em reproduzir “fórmulas desgastadas” e carentes de criatividade e originalidade, é possível imaginar a recusa encontrada pelas produtoras no começo dos anos 1980 para as suas proposições tão subversivas no âmbito da linguagem e da estética. Contudo, algumas brechas foram encontradas (ou cavadas), e o sonho de produzir uma contra-televisão dentro da televisão tornou-se possível, ainda que a experiência tenha sido efêmera. Se na época as ações não foram compreendidas por muitos, condição que resultou em uma vida curta para alguns programas, hoje tais produções são vistas como um divisor de águas na história do audiovisual brasileiro, que influenciou (e ainda influencia) muitas gerações de *videomakers*, videoartistas e cineastas.

Os dois exemplos que trazemos aqui são de programas que geraram fricções no sistema televisivo do período, se por meio do impacto, do estranhamento, da aprovação ou desaprovação, o fato é que cumpriram seu papel: revolucionar a TV através do experimentalismo e da proposição de novos formatos para além dos existentes.

Mocidade Independente na Rede Bandeirantes com a TVDO

Depois de um período de grande crescimento na década de 1970, a indústria fonográfica brasileira entra em crise logo nos primeiros anos da década seguinte. De acordo com a socióloga Márcia Tosta Dias, o processo de gravação musical era o menor dos problemas na época, a autora apresenta como problemática maior o sistema que havia se formado entre as *majors* (grandes gravadoras), as emissoras de televisão e as rádios, que se fundamentavam num relacionamento não lícito de troca de favores e do famoso *jabá*. Para que as músicas pudessem ser colocadas no mercado, as gravadoras precisavam pagar uma quantia em dinheiro aos meios de comunicação. No âmbito da difusão musical é preciso lembrar que o rádio simbolizava, já na época, apenas um dentre os meios possíveis, pois a música é um produto cultural que se relaciona com outros os meios e está, por exemplo, presente em todos os âmbitos sociais através do cinema, da televisão, dos shows e mais recentemente nas plataformas de *streaming*, aplicativos. No Brasil, o caso da difusão musical no meio televisivo apresenta, até os dias atuais, um alto custo

de divulgação, pois a depender da qualidade e da aceitação da atração há um impacto direto na audiência do programa, podendo fazer com que o produto musical desejado pela gravadora não seja aceito pela emissora³¹⁰.

Em meio a este cenário, no início dos anos 1980 a produção independente se mostra não apenas como uma possibilidade para aqueles que estavam produzindo algo fora do contexto *mainstream*, mais alternativo, mas também para aqueles que desejavam subverter o sistema perverso no qual havia se transformado o mercado fonográfico, alinhando-se ideologicamente ao movimento de contracultura que começava a ganhar fôlego nos grandes centros do país e abarcava expressões artísticas diversas³¹¹.

A cena independente aos poucos foi crescendo na cidade de São Paulo, criando e tomando espaços (como por exemplo o Teatro Lira Paulistana, como vimos no 1º capítulo), lançando selos e provendo um verdadeiro cenário musical alternativo. No meio televisivo, vimos o programa Fábrica do Som, produzido e exibido pela TV Cultura de 1983 a 1984, do qual era apresentador Tadeu Jungle, que contava com a contribuição conceitual e estética desenvolvidas no cerne da TVDO para colaborar na construção do formato do musical. No entanto, antes ainda do Fábrica, no ano de 1981 a TVDO tivera uma experiência de participação em um outro programa musical, desta vez na Rede Bandeirantes, chamado “Mocidade Independente”.

Em janeiro desse mesmo ano, Walter Clarck, importante produtor executivo da televisão brasileira e um dos responsáveis por criar o “padrão globo de produção”, foi contratado pela Rede Bandeirantes como diretor geral da emissora. Havia entre Clarck e a emissora o desejo comum de uma reformulação completa da programação dos segmentos de esporte, jornalismo, cultura e serviços a partir de inovações técnicas e conceituais. Em seu primeiro pronunciamento público como diretor, Clarck assegurou que iria se empenhar em gerar conteúdos pautados em informalidade e criatividade. Nelson Motta, jornalista, escritor, compositor e produtor musical de grande reconhecimento nos meios de comunicação desde a

³¹⁰ DIAS, Marcia T. *Os donos da voz. Indústria fonográfica brasileira e mundialização da cultura*. São Paulo: Boitempo, 2008, p.164-165.

³¹¹ FENERICK, José A. *A ditadura, a indústria fonográfica e os “Independentes” de São Paulo nos anos 70/80*. Revista MÉTIS: história & cultura. Universidade de Caxias do Sul/RS, v.3, n.6, p.155-178, jul/dez. 2004, p.166

década de 1960, foi convidado para conceber o projeto de um programa musical que tinha como meta levar vigor, espontaneidade, experimentalismo e novidades musicais à emissora. Mais uma vez neste estudo, aparece Glauber Rocha e sua atuação no Programa Abertura da TV Tupi como fonte inspiradora e um norte para a concepção do formato desejado por Motta.

O produtor relata que os dez anos de atuação na Rede Globo havia lhe rendido muita experiência e aprendizados, em contrapartida, saíra de lá com a percepção de que aquele modelo televisivo era muito limitador, de linguagens ultrapassadas e engessado de uma forma que não possibilitasse mais o estreitamento comunicacional com os jovens. Segundo ele: “A única ruptura que via na linguagem oficial da TV [naquele período] era a atuação de Glauber Rocha no Programa Abertura, e ele me inspirou muito na concepção do Mocidade”³¹². Mas onde entra a TVDO nesta história? Segundo Tadeu Jungle, o que aconteceu foi:

A gente tinha produzido os vídeos *Programa do Ratão* e o da *Semana da Arte de Ensino*, lá na ECA. Quando eles estavam prontos, já montados, nós resolvemos convidar o José Otávio Castro e o Clemente Neto, que na época trabalhavam na Rede Bandeirantes para assistirem aos vídeos. Por incrível que pareça, eles assistiram e gostaram, acharam fantástico, disseram que era exatamente aquele tipo de montagem, de edição, que estavam tentando levar para a TV, mas não tinham até então encontrado. Era justamente na época em que Nelson Motta estava começando com o *Mocidade Independente*. Eu nunca tinha feito nada na TV, e de repente, estava lá, dirigindo ao lado do Nelsinho. Foi uma loucura³¹³.

A contribuição da TVDO para o formato e o resultado final das edições do programa, levadas ao ar, foi fundamental. O coletivo ficou encarregado da assistência de produção, da direção e da edição. Tadeu revela ainda que enquanto as outras emissoras ambicionavam a criação de fórmulas e formatos padronizados a fim de facilitar, eles se apresentavam como uma opção absolutamente contrária a isso: “a ideia era fazer de fato algo diferente do convencional, era de experimentar, testar, mexer, manipular, cortar, recortar, colar, inserir, enfim, subverter qualquer lógica televisa”³¹⁴. Uma das novidades era o letreiro do programa que não aparecia no pé da tela, mas exatamente no meio, algo inédito até aquele momento. Tadeu relata ainda:

³¹² MOTTA, Nelson. A Fonte da juventude. *Revista VEJA*. SP: Ed. Abril, n.669, 1 jul.1981, p.118.

³¹³ JUNGLE, Tadeu. Entrevista com a autora em 17 abr 2017. Casa-ateliê do artista. São Paulo.

³¹⁴ Idem.

Tudo era na verdade muito caótico porque ninguém, nenhum de nós quatro [da TVDO], tínhamos uma função definida, todo mundo fazia um pouco de tudo. Para você ter ideia, uma vez o Nelsinho teve de ir para o Rio de Janeiro, e os vândalos (no caso nós e ele também) ficamos sozinhos editando o programa. Corria boatos (o próprio Nelsinho nos contou) [risos] de que no dia da gravação mil coisas inesperadas aconteceram, só bomba mesmo. Mas no final, a edição ficou maravilhosa. A gente gravou uma cena onde ele [Motta] aparecia abrindo uma cortina e colocando apenas a cara do lado de fora e dizendo “Alô, Mocidade Independente”, tivemos de refazer várias vezes a cena, mas ficou sensacional. Quando ele assistiu o programa no ar, ficou surpreso com os resultados da edição e da montagem que fizemos³¹⁵.

A materialização dos conceitos inovadores imaginados por Motta para o Mocidade só foram possíveis de serem colocados em prática por conta da TVDO e sua proposta experimental. Apenas três dias depois de sua estreia, o crítico de televisão Gabriel Priolli publicou no Caderno Ilustrada do Jornal Folha de São Paulo, a seguinte crítica:

Mocidade Independente não apenas divulga vanguarda, mas se quer vanguarda. A diferença é essencial. Já que a linguagem de um programa condiciona seu conteúdo. Fazer TV em linguagem careta equivale apresentar uma nova teoria literária com um texto escrito em ortografia antiga, ou aberração semelhante. E a TV, com o advento do padrão Globo de Qualidade é uma área da produção cultural onde não se vê, há muito tempo, nenhuma grande inovação de linguagem. O que mais há são cópias, com um ou outro retoque na maquiagem. [...] Mocidade tem um ritmo vertiginoso. No programa de abertura de sábado, isso não foi tanto um resultado da música de Arrigo Barnabé, Caetano Veloso, Kid Creole (August Darnell) and The Coconuts ou Blondie, mas um meticuloso trabalho de edição de imagens. É justamente na edição, além da câmera portátil que faz as cenas de detalhes, que está o charme do programa. Nela está também o trabalho da TVDO (TV Tudo), o grupo de jovens produtores de TV incorporado à equipe do programa. Foram eles que instalaram um saudável espírito de anarquia na equipe, materializando a concepção de Nelson Motta³¹⁶.

Além das atrações musicais, o programa trazia ainda atrações culturais diversas. A trupe musical-teatral Asdrúbal Trouxe o Trombone, composta por Regina Casé, Luís Fernando Veríssimo, Perfeito Fortuna, Otávio Mesquita e Patricya Travassos, foi convidada para realizar curtas cenas de humor, criar sátiras políticas, sociais, econômicas ou mesmo sobre o próprio sistema de televisão. A ideia era que as situações criadas fossem informais, gravadas fora dos estúdios, acontecimentos e intervenções nas ruas que rompessem com a lógica das apresentações tradicionais veiculadas pelo meio até então.

³¹⁵ Idem.

³¹⁶ PRIOLLI, Gabriel. Bom saldo nas novidades do 13. *Jornal Folha de São Paulo*. Caderno Ilustrada. São Paulo, 30 jun. 1981, p.34

Figura 48: Frames do Programa Mocidade Independente, 1981

Take do grupo musical-teatral Asdrúbal Trouxe o Trombone.

Fonte: Acervo Videobrasil

Figura 49: Frame da performance de Wally Salomão, Programa Mocidade, 1981

Fonte: Acervo Videobrasil

Os programas eram gravados nas internas da Paulicéia Desvairada, uma casa noturna de São Paulo voltada para apresentações de rock. Os músicos, artistas e convidados passavam as tardes das gravações improvisando, criando situações e performances ao vivo. O público, escolhido pela produção do programa, advinha das mais variadas áreas artísticas e culturais. Em uma homenagem a Hélio Oiticica, o poeta Wally Salomão realizou uma performance onde abria uma cortina colorida, de tiras de tecido, encarando vigorosamente a plateia e declamando a poesia:

*HO, ou seja, Hélio Oiticica. Quero dizer com isso que o golpe de fada, quero dizer com varinha de condão, não se produz nenhum Mondrian, Malevich ou Duchamp. Hélio Oiticica é o rio de fogo que se tem que cruzar para atingir o território da invenção.*³¹⁷

³¹⁷ Mocidade Independente. Produção: Rede Bandeirante e TVDO. Vídeo com compilação de alguns trechos de vários programas do Mocidade. Acervo Videobrasil. Acesso em 23 set. 2018.

No processo de edição e pós-produção o pessoal da TVDO, logo após o fim da fala de Wally, inseriu um corte seco na imagem e lançou na tela uma projeção de cores intensas e luminosas que lentamente iam perdendo a saturação até apenas restar o branco e o preto, tudo isso sob uma trilha sonora de sirenes, buzinas e tiros. Tamanha inovação, no entanto, parece não ter angariado uma audiência significativamente suficiente para manter o programa no ar. Logo após a exibição do 8º episódio, o Mocidade foi retirado da programação da Rede Bandeirantes. Na revista IstoÉ de 29 de julho de 1981, Walter Salles Junior interpreta o fim prematuro do Mocidade da seguinte forma:

Num gesto tido como audacioso por uns, e suicida por outros, o programa foi escalado para às 20h de sábado. Ganham os suicidas: 3 pontos anêmicos de média no ibope, provaram que a mocidade, para infelicidade da Bandeirantes, independente da televisão, neste horário, nos sábados à noite, a mocidade está nas ruas.³¹⁸

Sobre o fim do Mocidade, Tadeu fala:

Bicho, foi uma pena, mas só podia ter sido efêmero um programa daqueles, não tinha como durar muito tempo, era tudo muito louco. A gente não tinha experiência nenhuma em televisão, e por outro lado tínhamos total liberdade para fazer o que desse na telha. Ninguém tinha função definida, não é que um era diretor, o outro montador e tal. Íamos para a ilha de edição, dirigíamos junto com o Sérgio Mattar, que era o diretor oficial do programa, e os quatro em cima da mesa de edição fazendo os cortes. Se a gente não entendia como a televisão funcionava, por outro lado, eles não entendiam absolutamente nada do que a gente estava querendo fazer. Mas foi uma experiência muito bacana, foi nossa primeira entrada na televisão de fato³¹⁹.

23ª Hora na TV Gazeta com a Olhar Eletrônico

O programa 23ª hora, dirigido e apresentado por Goulart de Andrade na TV Gazeta, era gravado ao vivo e transmitido aos sábados à noite, das 23h às 2h da madrugada. Foi produzido de 1983 a 1984 e apresentava uma série de matérias que tinham como foco temáticas relacionadas à cidade de São Paulo.

Na época do programa, Goulart já era um profissional de televisão consolidado, recém-saído da TV Globo desejava realizar na TV Gazeta algo completamente novo, com frescor, e estava absolutamente atento às novas linguagens do audiovisual que vinham despontando naquele começo de década.

³¹⁸ SALLES, Walter *apud* BRYAN, Guilherme. *Quem tem um sonho não dança: cultura jovem brasileira nos anos 80*. Rio de Janeiro: Record, 2004, p.45.

³¹⁹ JUNGLE, Tadeu. Entrevista com a autora em 17 abr 2017. Casa-ateliê do artista. São Paulo.

Teve, portanto, a sensibilidade de notar os jovens talentos que surgiam, propondo técnicas e estética que contrariavam os padrões vigentes no meio televisivo. Goulart relatou em um encontro promovido pelo SESC, em decorrência do 30º Festival de Arte Contemporânea SESC Videobrasil, onde estavam também presentes, para uma conversa informal, alguns integrantes do coletivo Olhar Eletrônico (a mediação foi realizada por Gabriel Priolli), que na 1ª edição do Festival ficara impressionado com os vídeos “daqueles jovens”, falou ele: “Eu fiquei na época fascinado com a inteligência e a agilidade daqueles meninos. Quis entrar em contato logo em seguida”³²⁰.

E o contato realmente aconteceu, três dias depois da exibição dos vídeos da Olhar no Videobrasil, evento no qual conquistaram três prêmios, incluindo o 1º lugar, Goulart telefonou para Fernando Meirelles e a proposta foi direta: “Vocês tem interesse em fazer televisão?”. Tão imediata quanto a pergunta foi resposta, afinal, era tudo o que eles queriam desde a criação do coletivo. Nesse mesmo encontro, Marcelo Tas relata que, naquela época, com apenas quatro redes nacionais de televisão no Brasil e uma regional em São Paulo, era muito complicado conseguir convencer os diretores a “comprarem” os projetos independentes, pois, segundo ele, ninguém queria assumir o risco de colocar no ar aquelas “coisas meio doidas”. Tas relata ainda a estratégia que usavam no processo de “convencimento” de venda dos projetos da Olhar:

Antes de conseguirmos finalmente entrar na TV através do programa do Goulart de Andrade, aconteceram várias tentativas e eu lembro de uma, inclusive, na qual o Fernando (Meirelles) vestindo um paletó (peça de roupa que ele nunca usou), tentava convencer os caras de programação das emissoras através de um vídeo institucional, promovendo o documentário *Garotos do Subúrbio* como sendo “Projeto Juventude”. Ele dividiu o vídeo *Garotos* em blocos, intercalado com chamadas de comerciais, para facilitar o trabalho do Boni (TV Globo), e vendeu o “Projeto Juventude” à distância, quase um Televentas. Falhou, obviamente, quando eles viram o conteúdo [risos]”³²¹.

A Olhar ficou no ar no 23ª Hora por aproximadamente um ano, segundo Goulart foi uma experiência incrível, única, pois ele se sentia oxigenado com toda a energia e o experimentalismo espontâneo que o grupo levava para o programa.

³²⁰ ANDRADE, Goulart de. In: VIDEOBRASIL. *Contra-TV. Práticas experimentais do vídeo nos anos 1980. 18º Festival Videobrasil. Programas Públicos. Foco*. 2013. Disponível em: http://site.videobrasil.org.br/canalvb/video/1772465/Foco_1_Contra_TV_praticas_experimentais_d_o_video_no_anos_1980_Invidir_a_programacao_Parte_2_18o_festival. Acesso em 18 mar. 2017.

³²¹ TAS, Marcelo. *Idem*.

Era de fato, a contra-TV dentro da TV. O personagem Ernesto Varela, o anti-repórter que era, no entanto, um excelente repórter, conforme apresentamos anteriormente, nasceu dentro do 23ª Hora não por mérito de Goulart, como ele mesmo afirma ressaltando ter sido apenas um “garimpeiro de talentos”.

Sobre a atuação da Olhar no 23ª Hora, Goulart fala ainda:

Eu levei todos os integrantes [do coletivo] para uma reunião comigo no estúdio da Gazeta, mas na verdade já estávamos entrando no ar, ao vivo. Perguntei para o Fernando “Você quer ser diretor de TV?. Então vai ali em cima no Switch, acompanha os caras, pergunte o que eles estão fazendo, aprenda como é que faz”. [...]. Quando a gente conversava, não era de um experiente para um iniciante, de um professor para um aluno, era uma troca, e não existia choque nenhum, porque tínhamos uma identidade parecida, que era nas nossas intenções. Eu com minha liberdade, e eles com aquela ganância, com aquela fome de mostrar aquilo que eles sabiam fazer, que eram coisas boas e bonitas. A interpretação que eu tenho deles, como profissionais naquele momento, é de que eram poéticos, bastante jornalísticos e muito anárquicos, essa era a parte mais interessante, o anarquismo³²².

É importante lembrar que, essa programação não apenas pela temática, mas pela estética do programa e do conteúdo que era realizado pela Olhar para serem exibidos no 23ª Hora – como, por exemplo, as entrevistas de rua na cidade de São Paulo pelo personagem Ernesto Varela – eram impensáveis naquele momento e muito difíceis de serem encontradas na televisão brasileira convencional.

Sobre o término do programa, Fernando Meirelles relata a seguinte história:

Chegou um momento em que o Goulart deixou o programa por nossa conta, a gente tomou conta do horário. Então nós tínhamos de encher o programa de conteúdo, e tinha de ser diferente, daí realizávamos entrevistas na Av. Paulista, fazíamos filmagens no campus da USP. Um dia, para variar um pouco, ao invés de gravar dentro de uma cabine, resolvemos fingir, montar uma cena, onde estávamos dentro de um carro indo para o estúdio, e o carro quebrava no meio da rua, tudo cena mesmo, e de lá falávamos: “Estamos chegando, estamos chegando, o carro quebrou e estamos aqui parados, esse carro, essa porcaria”. E depois cortava, ia para o Marcelo [Tas] dentro do estúdio, e voltava para nós, enfim, foi uma encenação de conteúdo criativo e tal. Mas a questão é que estávamos no meu carro, que era um Fiat. E não nos ocorreu naquele momento que o nosso único patrocinador era a Fiat, e nós passamos 2h falando mal da Fiat [risos]. No sábado o programa foi ao ar e quando foi na segunda-feira o Goulart nos liga falando “Vocês sabem o que vocês fizeram? Vocês acabaram com o programa”. E pior que acabou mesmo.³²³

No entanto, antes do fim definitivo do programa, a Olhar tinha de entregar o último programa que iria ao ar no sábado seguinte, pós quebra de contrato de

³²² Idem.
³²³ Idem.

patrocínio com a Fiat. Meirelles relata que, já sem ideias e desanimados com o fim anunciado, decidiram fazer um programa ainda mais ousado, mas muito simples. Chamaram um cinegrafista da TV Gazeta, reconhecido pelo seu excelente trabalho, e pediram que ele gravasse um aquário marinho durante 2h, e assim ele fez. Na hora que o programa entrou no ar, eles colocaram o vídeo do aquário para rodar. Nada acontecia na tela a não ser os peixinhos se movimentando e um letreiro, que entrava vez ou outra e corria na tela, anunciando algo parecido com: “Se você está em casa, entediado, vendo esse programa, curioso, ligue para o seguinte número...”³²⁴ E aparecia um número de telefone que era da casa da mãe de Meirelles, onde estavam todos reunidos. Quando a primeira pessoa ligou, eles atenderam e perguntaram o número de telefone da pessoa e pediram que ela desligasse o telefone e aguardasse que eles iriam retornar à ligação em seguida. Quando o segundo espectador ligou querendo saber do que se tratava, afinal, aquele programa, eles pediram o número de telefone dele e pediram para que ele entrasse em contato com outro número de telefone, que era nada mais, nada menos, do que o telefone do primeiro a ligar. Assim foi durante todo o tempo do programa. O objetivo era o de colocar pessoas estranhas em contato umas com as outras. Segundo os integrantes da Olhar esse foi o 1º programa interativo da TV brasileira.

Tanto o Mocidade Independente quanto o 23ª Hora foram as primeiras experiências das produtoras de fato dentro da televisão. Não se pode negar que houve por parte dos produtores, Nelson Motta e Goulart de Andrade, muita sensibilidade para perceberem nos jovens inexperientes e cheios de pretensões audaciosas, talento e oportunidade de experimentarem, também eles, novas formas criativas de realizar televisão.

O Mocidade, mesmo com uma vida mais breve, não pode ser considerado um caso de insucesso, pois como bem pontuou Walter Salles Jr. seu erro talvez tenha sido pretender abocanhar a audiência de um público muito específico (jovem) em um horário não condizente com a disposição desse público em assistir televisão aos sábados à noite. Enquanto experiência, conforme relatou Tadeu, apesar da atmosfera caótica, a participação da TVDO no programa foi importante para

³²⁴ Idem.

experimentação com o meio e com as técnicas, um aprendizado que serviu de norte para todas as criações que se seguiram na produtora. A Olhar, por sua vez, encontrou em Goulart um mentor, mas também um parceiro de ambições. A partilha de confiança e entusiasmo com a possibilidade do novo rendeu aos jovens um ano de puro experimentalismo de formatos a oportunidade de mostrar a TV que existe por trás da TV e a criação de personagens memoráveis como o anti-repórter Ernesto Varela e o câmera Valdeci, que reinventaram o gênero jornalístico, e que se propuseram a ir onde a TV não ia, questionando o que a TV não questionava.

Figura 50: Frames do 1º Programa "23ª Hora" com a participação da Olhar Eletrônico

Fonte: Acervo SESC TV³²⁵

³²⁵ Videobrasil 30 Anos: Goulart de Andrade: Sesc TV em: <https://www.youtube.com/watch?v=zo-0kya5kS0> acesso em 25/ de Nov de 1018.

Considerações sobre o capítulo

O que pretendemos apresentar neste capítulo foi uma contextualização histórica do surgimento e desenvolvimento da videoarte no Brasil destacando o papel que algumas instituições tiveram no processo de conformação da linguagem como um modo de produzir e fruir artísticos. Esta gênese do suporte poético foi fundamental para que a segunda geração de videoartistas (aqui representados pelas produtoras TVDO e Olhar Eletrônico) surgisse com propostas transformadoras e críticas não apenas ao sistema de produção audiovisual no campo artístico, circunscrita aos circuitos museológicos e de exposições, como também ao sistema de televisão como produtor e difusor hegemônico de conteúdos de tal natureza.

O vídeo independente, como linguagem, surgiu em meio a um cenário de grandes transformações político-sociais pelas quais o país passava. A TV até então servira exclusivamente como instrumento de propaganda e controle do Estado, com programações estética formais e tematicamente contestáveis. Mas, com a popularização dos equipamentos portáteis de gravação de vídeo, os jovens realizadores (que se tornariam então *videomakers*), perceberam a oportunidade de produzir conteúdos alternativos que contestassem os padrões estabelecidos das emissoras abertas, propondo, como pudemos perceber, inovações técnicas, de filmagem, manipulação e edição dos vídeos, mas, sobretudo, de temáticas.

Em entrevista Tadeu Jungle fala que na época, no cerne do processo de abertura política, tudo era muito “careta”, a TV era muito “careta”, os programas eram muito “caretas”, nada do que era transmitido pelas emissoras dialogava com a cultura jovem. E aqui entra a ligação com o primeiro capítulo, onde expusemos o cenário cultural paulistano, berço das produtoras TVDO e Olhar Eletrônico, cenário este de efervescência, de “muitas coisas acontecendo ao mesmo tempo agora”. A ligação entre as vertentes artísticas da década de 80 é estrita: os jovens (músicos, atores de teatro, poetas, grafiteiros, artistas plásticos etc.) frequentavam os mesmos lugares, compartilhavam experiências e sonhavam a transformação absoluta do estado das coisas. Todos queriam dar voz àquilo que permanecera calado nas duas décadas anteriores.

Acerca das obras abordadas buscamos analisa-las não por gênero (documentário, programa de TV, videoarte etc.), mas por temáticas de certa forma

subjetivas. É importante que se destaque o fato que se tratarem de produções absolutamente disruptivas, ou seja, cada uma poderia ser analisada/abordada por vieses distintos, desde a questão das temáticas chegando às técnicas utilizadas, como a linguagem visual durante o processo de edição e montagem, ou por gênero, tais como telejornal, entrevista, programa de auditório. Então encontramos denominadores poéticos ou ideológicos comuns que nos pareceram profícuos no processo de análise, e realizamos uma aproximação entre algumas obras para abordá-las a partir deles.

Retomamos aqui a ideia de Rancière, que abre o penúltimo subitem deste capítulo, de que: “a arte é política a partir do momento em que concilia um conjunto de percepções acerca de um corpo social, e da análise das sensações a partir do qual o sujeito experimenta e interpreta o tempo e o espaço em que ele vive”³²⁶. Com essa citação salientamos a evidência atribuída como um princípio comum entre as produtoras: a intenção latente de “um pensar” e de “um fazer criativo” cujos olhares estavam voltados para outras realidades, que não tinha espaço e visibilidade, ou seja, as vidas comuns que habitam “as cidades”, porque sim, uma cidade não é apenas uma cidade, ela abarca múltiplas cidades, com múltiplos corpos sociais que, às vezes, sequer se entrecruzam. Assim, em nosso entendimento, as obras das duas produtoras são políticas por natureza.

Fato constatado, no entanto, é que a ambição de revolucionar a TV do terceiro milênio não alcançou o êxito desejado. As incursões nas programações das emissoras da época foram poucas e em sua maioria efêmeras, talvez pelo excesso de radicalidade das proposições talvez pela própria inexperiência dos produtores. De qualquer forma, programas como *A Fábrica do Som* e o *Anti-Repórter Ernesto Varela* são ainda hoje lembrados e servem de inspiração para apresentadores de programa de auditório (Altas Horas TV Globo, por exemplo) e modelos jornalísticos-humorísticos (caso do CQC, que durante seu tempo de duração foi comandado pelo próprio Marcelo Tas). Acreditamos, de qualquer forma, que o maior legado deixado pelas produtoras Olhar e TVDO tenha sido a ousadia e a curiosidade em explorar as tecnologias que despontavam em sua época afim de criar novas narrativas audiovisuais em um tempo no qual ninguém sabia muito

³²⁶ RANCIÈRE, Jacques. op. cit.

ao certo o que fazer e como fazer utilizando-se daqueles equipamentos. Naquele contexto os jovens *videomakers* experimentaram o e *no* novo meio sem qualquer moderação, e acabaram dando origem às mais transgressoras obras audiovisuais de seu tempo. Partindo desta constatação, percebemos o caminho aberto à temática central do próximo capítulo, onde abordaremos o conjunto da obra de um artista que fez parte deste momento e desta cena cultural e que seguiu, incansavelmente, experimentando e buscando alternativas nas novas tecnologias disponíveis ao seu alcance para criar ou como ele prefere se referir: para contar histórias de formas diferentes, sem nunca perder de vista a ideia do “ser artista” enquanto, também, um agente social e político que se propõem, por meio de sua obra, a discutir questões atemporais, mas, acima de tudo, contemporâneas. Estamos falando de Tadeu Jungle, ex-integrante da TVDO.

Capítulo III – Um artista sintonizado com o seu tempo: Tadeu Jungle

Em nosso tempo, a mídia está permanentemente presente despejando o seu fluxo contínuo de sedução audiovisual, convidando ao gozo do consumo universal e chamando para si o peso das decisões no plano político. É difícil imaginar que um artista sintonizado com o seu tempo não se sinta forçado a se posicionar com relação a isso tudo e a se perguntar que papel significativa a arte pode ainda desempenhar nesse contexto.

Arlindo Machado³²⁷

A ideia de que “um artista sintonizado com seu tempo” dificilmente não se posicionará diante das transformações dos meios no transcorrer do tempo, conforme cita Arlindo Machado em seu livro *Arte e Mídia*³²⁸, talvez seja a melhor forma de entender a trajetória de Tadeu Jungle.

Tadeu iniciou sua carreira em uma época em que a expressão “artista multimídia” era ainda muito nova e a utilização do vídeo como expressão artística se mostrava como um longo trajeto a ser percorrido. Criador em várias frentes, nunca se permitiu acomodar em apenas um suporte ou meio, produziu (e ainda produz) performances, poesia, cinema, televisão, videoarte e publicidade. A “grande onda”, conforme ele mesmo diz, sempre foi transitar livremente e sem qualquer tipo de preconceito entre estes múltiplos universos e, se possível, permitindo que imbricações e trocas de potencialidade aconteçam entre eles:

Comumente me apresentam como um artista multimídia ou um *multiartista*, e a ideia da multiplicidade sempre me acompanhou. Eu sou uma pessoa curiosa, basicamente é isso, eu sou muito curioso e também uma pessoa agregadora, que gosta de juntar coisas. E essa qualidade (eu considero qualidade essas duas características, a curiosidade e a capacidade de agregar) me levou a fazer muitas coisas em muitos suportes diferentes, e a vida, as moiras do destino, me levaram para lugares que eu jamais teria sonhado, ou mesmo que eu não me preparei para ir. Lugares que eu nem sequer imaginava que existissem. Então eu fui apresentador de televisão, mas nunca imaginei que faria isso na minha vida, sempre fiz fotografia porque gosto, mas jamais pensei que um dia realizaria uma exposição de fotografias, e assim tem sido, várias coisas na minha vida foram acontecendo e eu me transformei nesse ser plural³²⁹.

³²⁷ MACHADO, Arlindo. *Arte e Mídia*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2007.

³²⁸ Ibidem, p. 22.

³²⁹ JUNGLE, Tadeu. Entrevista com a autora em 02 ago. 2018. MAM São Paulo.

Sua atuação no universo da produção audiovisual, conforme vimos no capítulo anterior, começou na virada da década de 1970 para a de 1980 quando aluno do curso de Televisão da Escola de Comunicações e Artes da USP, e subsequentemente, quando começaram a aparecer no cenário brasileiro os primeiros equipamentos para produção de vídeos. Nesse período, as imagens técnicas obtidas com as novas tecnologias já lhe suscitavam interesse como formas mais eficazes para discutir as questões relacionadas ao seu tempo.

O artista adentrou os anos 80 já ciente de que as fronteiras entre as poéticas e os meios artísticos nunca seriam, para ele, fortalezas concretas impossíveis de serem diluídas a fim de se misturarem e se combinarem. A apropriação e a articulação de tudo o que estava disponível ao seu alcance, com o intuito de criar novos discursos e sentidos, tornou-se regra. Tal pluralidade se converteu em princípio basilar da sua produção e reconfigurou suas ações ao longo dos 80, fazendo com que o artista se aproximasse ainda mais das ressonâncias do cenário cultural alternativo da década, sobretudo no contexto urbano da cidade de São Paulo, onde o audiovisual começava a despertar para si olhares interessados. Foi neste contexto, que Tadeu criou junto de seus colegas da ECA USP a produtora TVDO, que serviu de campo fértil para os mais anárquicos tipos de experimentação e exploração das possibilidades técnicas do vídeo *da* e *na* televisão. Além das produções em vídeo com o coletivo, durante os 80, Tadeu criou videoinstalações e vídeo-objetos, produziu videocliques, apresentou e dirigiu programas de televisão e nunca, nunca parou com a poesia e a fotografia.

Nos anos 90, mais uma vez o destino lhe apresentaria um novo desafio: a publicidade. Como todas as demais atividades que já desempenhou, a publicidade jamais esteve em seu “radar”, mas após o primeiro convite, recebido de Washington Oliveto, em 1993, outras oportunidades na área foram surgindo e hoje Tadeu já contabiliza a direção de mais de 600 peças publicitárias. A publicidade lhe consumiu bastante tempo nesta década, mas, ainda assim, conseguiu produzir alguns videocliques (Arnaldo Antunes, Zeca Baleiro, Rita Ribeiro etc.), realizar algumas videoinstalações e produzir *videoarte*. Já os anos 2000 foram campo fértil para a realização de várias obras de *videoarte* e também marcam as primeiras experiências do artista-diretor no cinema (ficção e documentários) e na produção de uma série para a televisão (*Amores expressos*), além é claro, de manter-se ativo em todas as outras linguagens. Na década atual, com a estarrecedora evolução

das tecnologias da informação, Tadeu tem voltado seus olhos e interesses para novas formas narrativas, possibilitadas pelo uso de equipamentos dos mais diversos, a fim de contar histórias em Realidade Virtual. Segundo ele, encontrar-se nesse “lugar” de recomeço com 40 anos de estrada, é:

Como estar de novo nos 80, lá no comecinho. Minha trajetória no audiovisual começou quando quase ninguém tinha o poder de registrar a imagem em movimento + som, porque as câmeras demoraram para chegar aqui, e quando chegaram eram caras. Aí você vê todo o percurso que fizemos nesse sentido, e hoje chegamos na Realidade Virtual, e saber ainda que o que estamos fazendo é só a pontinha do iceberg, porque tem muito mais potencial que isso, de criar coisas incríveis. Mas de fato é um recomeço, é tudo novo de novo, começando do zero, só que agora mais radical ainda. É muito bom estar fazendo parte disso tudo. Me sinto privilegiado³³⁰.

No sentido das considerações acima apresentadas, pretendemos neste capítulo abordar de forma crítica algumas produções audiovisuais produzidas por Tadeu Jungle ao longo de sua carreira enquanto um multiartista, de espírito curioso, agregador e inquieto, sempre com as antenas voltadas para as novidades tecnológicas de sua época e as questões sociais. Tadeu é artista, e é também um pensador de seu tempo, sua obra não apenas se revelava consciente do papel da arte enquanto instrumento crítico responsável pela ampla e contínua difusão de conteúdos e temáticas sociais, políticas e até mesmo ambientais, mas que também se vale dos avanços forjados nesse novo e pulsante sistema de linguagens e meios para conferir à sua produção o ritmo da vida contemporânea.

3.1 Vídeo *Décollage*

Wolf Vostell, artista *Fluxus* que, conforme citado anteriormente, junto com Nam June Paik, foi um dos precursores da videoarte, passou a empregar a partir do início da década de 1960 o termo *Décollage* para se referir a um processo criativo por ele desenvolvido. Segundo o crítico e pesquisador Christophe Le Choismier³³¹, Vostell teria notado a palavra *Décollage* pela primeira vez na página da frente do jornal *Le Figaro*, cuja reportagem descrevia em detalhes um acidente aéreo (em francês a palavra significa decolagem, possivelmente a matéria do jornal

³³⁰ JUNGLE, Tadeu. Entrevista com a autora em 02 ago. 2018. MAM São Paulo.

³³¹ CHOISMIER, Christophe. *Wolf Vostell*. In: *Video Art World: Imagery Motion*. Disponível em: <http://www.videoartworld.com/en/Artists/wolf-vostell>. Acesso: 23 nov. 2018.

anunciava o acidente a partir da decolagem da aeronave). Desde então, o artista teria se apropriado do termo para se referir, inicialmente, ao método compositivo que desenvolvera, no qual utilizava cartazes, fotografias, imagens de revistas ou jornais rasgados e fragmentados. O emprego do termo, com o tempo, se estendeu para as outras linguagens exploradas pelo artista, como os *happenings*, as ações, as instalações e a videoarte, obras as quais tinham como objetivo, se apropriar de fragmentos da realidade a fim de dar destaque aos aspectos destrutivos da vida.

Importante ressaltar que a trajetória artística de Vostell se pautou sempre pela busca de uma arte intrinsecamente conectada à vida, tanto que em 1961 tornou público aquele que talvez seja o seu mais célebre aforismo: “Arte=Vida/Vida=Arte”³³². Vostell nunca foi um artista da mídia no sentido estrito, sua relação com os meios de comunicação era, acima de tudo, uma preocupação política. Ele sempre tentou conjugar *arte* e *vida* como existências indissociáveis.

Certa vez, a fim de traduzir o significado da videoarte, Frederic Jameson, teórico norte-americano, referiu-se à poética com o termo “*surrealismo sem inconsciente*”³³³. Com esta expressão, o autor tentava capitular o vídeo como uma linguagem aberta e fluida, ou seja, uma poética artística audiovisual composta mais de ruídos, vazios e silêncios do que de significados propriamente. Philippe Dubois³³⁴, um dos mais importantes teóricos da imagem tecnológica da atualidade, também postulou que o vídeo, em sua origem, jamais pretendeu a constituição de uma narrativa, com personagens, ações, tempos e desenvolvimentos dramáticos definidos. Em sua opinião, o vídeo como linguagem, sempre se mostrou mais interessando nos devires do que em uma história propriamente dita, ou seja, para o autor, as imagens carregam em si o potencial de despertar sensações puras. Talvez, de fato, algumas das primeiras experiências em vídeo realizadas na década de 1960, nunca tenham pretendido se apresentar como obras com narrativas definidas, mas apenas como objetos a serem contemplados por sua plasticidade.

³³² BARTOLOZZI, María del Mar Lozano. *Wolf Vostell: (1932-1998)*. Editora Nerea: Madrid, 2002, p.24. apud. ATANIA, Emanuelle. *InFluxus: Ressonâncias Fluxus no Acervo do MAC USP*. Dissertação (Mestrado em Crítica e História da Arte). Programa de Pós-graduação Interunidades em Estética e História da Arte. Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012, p.16.

³³³ JAMESON, Frederic (2002). *Pós-modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio*. São Paulo: Ática, 2002, p. 232.

³³⁴ DUBOIS, Philippe. Por uma estética da imagem de vídeo. In: DUBOIS, Philippe. *Cinema, vídeo, Godard*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

Discordamos, no entanto, dos autores acima citados, quando pegamos como referência a obra seminal em videoarte de Vostell “*Sun in Your Head*” (1963).

Vostell foi um fiel documentarista de seu tempo, um tempo ainda hoje lembrado pelo advento da Guerra Fria e pela rápida expansão dos meios de comunicação de massa. *Sun in Your Head* antecipa o conceito de apropriação, que se tornaria mais tarde fundamental para explicar muitas das obras de arte realizadas dentro do espectro “conceitual”. Levando além a ideia de “found object” (objeto encontrado), legado de Duchamp latente na essência de *Fluxus*, o artista em sua primeira criação em vídeo apropria-se de imagens existentes, reais, veiculadas pelas emissoras de televisão alemãs e, através de recombinações, fragmentações, alterações e ruídos concede às mesmas, além de um caráter estético, um poder crítico. Em “*Sun in Your Head*”, Vostell utiliza imagens filmadas ao vivo da televisão, de programas de notícias como o “*Magazin der Woche*”, de manifestações estudantis realizadas nas ruas, de encontros políticos ou ainda de documentários. O vídeo termina com uma sofisticada montagem de documentários de TV sobre o Exército dos EUA e sua atuação na Segunda Guerra Mundial. Ainda que fragmentária, a obra jamais poderia ser interpretada como uma mera expressão estética, sem uma linha narrativa definida. Tal processo, desenvolvido por Vostell, passou a ser por ele chamado de *Décollage TV*.

Figura 51: Frames do vídeo “Sun in Your Head” - *Décollage TV* de Wolf Vostell, 1963
Fonte³³⁵

³³⁵ Disponível <http://www.medienkunstnetz.de/works/sun-in-your-head/video/1/> Acesso 23/11/2018.

Desse modo, tendo como ponto de partida a ideia de *Décollage TV* de Vostell, escolhemos duas obras de Tadeu Jungle que são, por princípio, composições criadas a partir de processos de apropriação de “*found objects*” ou no caso, de “*found images*”, cujas recombinações e/ou distorções, deram origem à novas narrativas audiovisuais passíveis de serem contempladas a partir do ponto de vista plástico, mas certamente impossíveis de serem consideradas obras de teor documental do tempo do artista. Tais realizações, convencionamos chamar de *Vídeo Décollage*.

O primeiro vídeo é o “*Isto Teve Roteiro? Homenagem a Nam June Paik*” (2007) e o segundo chama-se “*U.S.*” (2004), ambos representam de forma bastante contundente o processo desenvolvido pelo artista alemão de recortes de imagens televisivas ou de vídeos retiradas de seu contexto original e resignificadas por meio de uma narrativa fragmentária, que sobrepõe camadas de informações dando origem a novos sentidos e possibilidades interpretativas.

Isto Teve Roteiro? Homenagem a Nam June Paik (2007)

Em entrevista, Tadeu Jungle relatou que, durante os anos 1980, as experiências em vídeo realizadas por ele e por seus companheiros da TVDO tinham escassas referências, com exceção dos já citados Programa Abertura com Glauber Rocha, e o Programa do Chacrinha, o acesso a produções do exterior, se dava, muito raramente, por meio das Bienais ou pequenas mostras. No entanto, segundo ele, “alguma coisa de Nam June Paik respingou por aqui, *Good Morning Mr. Orwell* nos deixou maravilhados”³³⁶.

A obra citada por Tadeu, *Good Morning Mr. Orwell*, foi realizada por Paik em 1984 e foi inspirada em outra obra, a novela do escritor George Orwell (1948) intitulada “1984”. Na história futurista criada por Orwell, a sociedade global de 1984 seria controlada pelos meios de comunicação e a televisão seria o principal e mais potente dentre eles. Em resposta à visão, em certa medida catastrófica do escritor, Paik realizou no dia 1º de janeiro de 84, uma transmissão via satélite que conectava a WNET TV de Nova Iorque com o *Center Pompidou* em Paris, e era, simultaneamente, transmitida em outros países como a Alemanha, Canadá,

³³⁶ JUNGLE, Tadeu. Entrevista com a autora em 02 ago. 2018. MAM São Paulo.

França, EUA e a Coréia do Sul, contemplando cerca de 25 milhões de telespectadores ao redor do mundo. A ideia central da obra era questionar a visão pessimista de Orwell e afirmar as potencialidades de intercâmbio cultural possíveis por intermédio do meio televisivo. De acordo com Paik:

Orwell only emphasized the negative part, the one-way communication, I see video not as a dictatorial medium, but as a liberating one. That's what this show is about, to be a symbol for how satellite television can cross international borders and bridge enormous cultural gaps. The best Way to safeguard against the world of Orwell is to make this medium interactive so it can represent the spirit of democracy, not dictatorship³³⁷.

A transmissão realizada com fragmentos gravados, e outros de tomadas ao vivo, mesclava e sobrepunha camadas de imagens, sons e cores distorcidas, manipuladas a fim de gerar uma inquietação no telespectador. Paik pretendeu com a obra desconstruir a ideia do *Big Brother*, anunciado por Orwell, como um instrumento construído com a única intenção de controlar a sociedade de uma forma ditatorial. Do contrário, quis provar que a TV tinha grande potencial de estabelecer conexões harmônicas entre distintos povos, culturas, espaços, tempos.

Figura 52: Frames do vídeo Isto Teve Roteiro? Homenagem a Nam June Paik, Tadeu Jungle, 2007
Fonte: Arquivo do artista

³³⁷ PAIK. Nam.J, apud: ASCOTT. Roy. *Telematic Embrace: Visionary Theories of Art, Technology, and Consciousness*. Los Angeles: University of California Press, p.67

Em 2007, Tadeu Jungle foi convidado pela TV Cultura para realizar uma homenagem ao pai da videoarte Nam June Paik. Segundo o artista, nada lhe pareceu mais conveniente do que “homenagear Paik, a partir de Paik”³³⁸, ou seja, construir uma obra fragmentada, repleta de camadas de imagens e textos, muitas das quais, subtraídas dos próprios arquivos da TV cultura. *Isto Teve Roteiro? Homenagem a Nam June Paik*, resulta, portanto, de uma reciclagem da programação da emissora, montada através de uma frenética sucessão de informações sobrepostas que hora ou outra mencionam ainda algumas das principais peças de videoarte do artista coreano, tais como: “Global Groove”; “All Star Video”; “Media Shuttle”; “Eletronic Opera”.

U.S. ou US (2004)

*Come as you are, as you were
As I want you to be
As a friend, as a friend
As an old enemy
Take your time, hurry up
Choice is yours, don't be late
Take a rest, as a friend
As an old memoria [...]
Come doused in mud, soaked in bleach
As I want you to be
As a trend, as a friend
As an old memoria [...]
And I swear that I don't have a gun
No, I don't have a gun
No, I don't have a gun
Come as You Are, Nirvana*

No dia 20 de março de 2003, os EUA deram início à uma guerra com o Iraque que perdurou até 16 de dezembro de 2011. A invasão do território iraquiano, segundo ordens de George W. Bush, então presidente do país, se justificava a partir de uma iminente ameaça de que o governo de Saddam Hussein possuía armas químicas com potencial de causar destruição em massa, fato que posteriormente fora desmentido pelo próprio governo norte-americano. “Às 5h35, Bagdá estremeceu com o primeiro míssil: a guerra estava começando. Explosões foram ouvidas nos arredores da cidade e logo a Casa Branca confirmou que o ataque

³³⁸ JUNGLE, Tadeu. Entrevista com a autora em 02 ago. 2018. MAM São Paulo.

estava em curso”³³⁹. Em 14 de dezembro do mesmo ano, 2003, Saddam Hussein foi encontrado em um esconderijo subterrâneo na cidade de Tikrit e em 30 de dezembro de 2006 foi executado a força em Bagdá. Em março de 2009 os EUA anunciam o início da retirada de seus soldados do território iraquiano, e em dezembro de 2011, em uma cerimônia discreta realizada em Bagdá, foi oficialmente anunciado o fim da guerra com a retirada das últimas tropas norte-americanas do país sem, no entanto, ostentar ou mesmo citar uma vitória. O conflito que durou mais de oito anos, teve como saldo a vida de 115,5 mil civis iraquianos e 4.483 militares dos EUA.³⁴⁰

Tadeu Jungle relata em entrevista, que no ano de 2004, chegou até ele um vídeo de uma operação militar realizada no Iraque. Segundo suas palavras:

Quando eu recebi aquele vídeo, quando eu vi aquelas imagens, eu não acreditei que pudesse ser verdade. Mas naquela época não existia essa coisa de construção de *fake news* como há hoje, então eu falei: “Isso é real! É real!” E era mesmo, uma filmagem de uma operação militar de verdade, os caras estavam lá matando gente à distância como se estivessem em um jogo de vídeo game. Aperta um botão e *pá!* Mata um cara. Aperta outro botão e *pá!*, explode outro cara. E no fundo se ouvia aquelas vozes, de soldados americanos se comunicando. Nossa, eu assisti aquilo e fiquei completamente enojado. [...] Aquilo me deu um bode tão grande dos EUA e dos norte-americanos, mas tão grande, que eu tinha uma vontade imensa de ofender o país e os seus habitantes.³⁴¹

A cena descrita por Tadeu abre o vídeo U.S. (United States ou, como ele mesmo sugere, apenas *US*, nós, em inglês) realizado ainda no ano de 2004. As imagens que aparecem na tela foram possivelmente captadas por uma câmera acoplada na arma utilizada por um soldado, pois o sinal em cruz da mira posiciona-se exatamente no centro do vídeo e se desloca conforme a arma vai perseguindo os seus alvos. Ao fundo, vozes metalizadas são reproduzidas dando a entender que diferentes soldados se comunicam por sinais de rádio, são ordens para abrir fogo sobre as pessoas que se movimentam à distância, os disparos se iniciam em seguida. As imagens não são muito nítidas, pois é provável que tenham sido realizadas à noite através de equipamento com tecnologia de captação infravermelho, o que não impede, contudo, que o espectador vivencie o êxito alcançado na missão: os projeteis e as bombas disparadas encontram seus alvos.

³³⁹ EUA inicia guerra com bombardeio a Bagdá. *O Estado de S. Paulo*. 20 de mar de 2003, p.1.

³⁴⁰ SACONI, Rose; ENTINI, Carlos E. Com justificativa falsa, Iraque era invadido há 10 anos. *Jornal O Estado de São Paulo*. 19 de março de 2013.

³⁴¹ JUNGLE, Tadeu. Entrevista com a autora em 02 ago. 2018. MAM São Paulo.

Figura 53: Frames do vídeo U.S., Tadeu Jungle, 2004

Fonte: Acervo MAC USP

A partir dos 36º segundo aproximadamente, quando os sons dos disparos se iniciam, para cada estampido uma imagem de uma figura célebre norte-americana é inserida na tela como se em *flashes* sincronizados, dentre eles: Andy Warhol, Charles Chaplin, Jimmy Hendrix, Martin Luther King, Sharon Stone, John Cage, Madonna, Michael Jackson, Neil Armstrong, Chat Baker, Jean-Michel Basquiat, Jackson Pollock, Bob Dylan, James Dean, Elvis Presley, Jim Morrison, Janis Joplin, e tantos outros. Acabados os disparos, a tela fica preta por alguns segundos, os créditos vão surgindo ao som da música *Come as You Are*, composição de Kurt Cobain, vocalista da banda Nirvana, mas cantada por Caetano Veloso. Ainda sobre sua motivação em realizar a obra, Tadeu complementa:

Os EUA são uma nação bélica, o que eles fizeram, aquela situação, foi tudo muito ridículo. A ONU disse que eles não podiam invadir e eles foram lá, à revelia, e invadiram. Eu fiquei muito puto! Por acaso, nessa mesma época o Caetano [Veloso] estava lançando aquele álbum, *A Foreign Sound*, uma verdadeira ode aos maiores nomes da música norte-americana. Eu pedi e ele autorizou que eu usasse a música *Come as You Are* no vídeo [...] Eu ganhei uma bolsa da CAPES em 1981 pra fazer mestrado e doutorado nos EUA, era pra ficar quatro anos lá, mas eu não aguentei, fiquei apenas um, por causa do jeito americano, por causa das regras, da padronização, enfim, tudo muito inviável para o meu pensamento. O Brasil é incomparável, tudo aqui me fascina. Aqui tem mistura, caldo, calor. Nada disso eu encontrei lá, então esse vídeo é um vídeo da mistura, onde eu contrastei, em camadas, tudo o que eles foram capazes de nos dar, caras incríveis como Cage, Hendrix, Janis, mas todos eles estão do mesmo lado das metralhadoras que mataram à revelia iraquianos. [...] Tantos artistas geniais, cantores e poetas que nos formaram, que nos serviram de mentores, todos fazem um contraponto com esse banditismo bélico. [...] A cada tiro real disparado, intercalado com as imagens dos meus ídolos, dos nossos ídolos, é como se eu matasse um deles ou a memória deles e de tudo o que proporcionaram de mais maravilhoso para a humanidade.³⁴²

³⁴² Idem.

Figura 54: Frames do vídeo U.S., Tadeu Jungle, 2004
Fonte: Acervo MAC USP

O vídeo, no entanto, não acaba após os créditos, aos poucos, a tela preta vai dando origem a uma imagem de um rosto humano, coberto com uma bandeira dos EUA, amarrado com uma corda. A imagem, segundo Tadeu, faz alusão a outros vídeos reais que circularam no período de soldados norte-americanos encapuzando iraquianos e cometendo atos extremos, de humilhação e tortura psicológica, alguns inclusive urinando sobre suas cabeças. Para Tadeu, esse desfecho para o vídeo revela o poder de sua mensagem, algo parecido com: “Vejam, eu posso fazer isso com vocês também, eu posso e está aí, está feito!”³⁴³

Figura 55: Frame final do vídeo U.S. de Tadeu Tadeu Jungle, 2004
Fonte: Acervo MAC USP

³⁴³ Idem.

Os dois vídeos apresentados se aproximam, em nosso ponto de vista, a partir da técnica de construção das mensagens, que se dá por meio da apropriação de imagens diversas, estáticas ou em movimento, que ao serem manipuladas e reconfiguradas por colagens, montagens, sobreposições e fragmentação originam novas narrativas. Se a *Décollage TV* de Wolf Vostell, surgiu por meio de um processo de subtração de imagens das programações das emissoras alemãs em 1963 e, a partir delas, o artista construiu novas mensagens audiovisuais através de deformações e destruição dessas imagens, então consideramos válido o emprego do termo *Décollage* no âmbito dos vídeos aqui mostrados.

Quanto ao *Isto Teve Roteiro? Homenagem a Nam June Paik*, o resultado visual alcançado é surpreendentemente similar ao de “*Sun in Your Head*” - *Décollage TV* de Wolf Vostell, resguardadas apenas as diferenças proporcionadas pelos diferentes tipos de equipamentos tecnológicos utilizados no salto de mais de duas décadas de distância entre a produção de um e a produção do outro. Não se pode perder de vista o fato de que a obra se trata de uma homenagem, uma honraria àquele que foi um dos precursores da videoarte mundial e é, portanto, uma celebração de um evento e de uma personalidade, que segundo Tadeu “foi capaz de mudar os rumos da arte em seu tempo e para além dele, de forma positiva”³⁴⁴.

Já *U.S.* carrega em si, além da mesma proposição de obra fragmentária, construída por camadas de imagens e sons, uma proximidade discursiva acerca da disposição de Vostell enquanto um artista de seu tempo. Segundo ele:

Tenho que dar testemunho de nosso tempo, tal como é nosso tempo; tenho que retratar a ‘sombra’ da humanidade. Proponho, com toda intenção, o aspecto negativo para orientar a consciência dos outros para o lado positivo. Sem a denúncia do primeiro é impossível a proposta do outro. Minha obra quer ser memória e incentivo da sociedade. O mundo está em crise por um excesso de estímulos que não pode digerir. Ou aprendemos a viver ou não tardaremos em chegar a outra guerra mundial. Estamos nas mãos dos políticos e os políticos não podem fazer as coisas por si só. A criatividade, função da arte, é sempre uma força positiva, e a criatividade verdadeira não admite falsificações, a política sim.³⁴⁵

Tadeu, assim como Vostell, se propôs a dar o testemunho de seu tempo retratando o que de mais sombrio estava acontecendo no ano de 2004. Seu choque ao entrar em contato com o vídeo filmado em tempo real de uma operação militar

³⁴⁴ Idem.

³⁴⁵ AMON, Santiago. Processo Destrutivo e Construtivo. Entrevista com Wolf Vostell. *Jornal El País*, 03 de set. 1977.

– cujos soldados ceifaram vidas com a indiferença de quem estava eliminando personagens de um jogo de vídeo game – o estimulou a criar uma obra que contrapusesse o aspecto negativo do país com todas as referências positivas que esse mesmo país fora capaz de oferecer para o mundo. Para despertar, portanto, a consciência para o lado positivo, Tadeu recorreu, assim como Vostell, para o aspecto negativo em voga. Não podemos deixar de notar que o mesmo mundo que se encontrava em crise nos anos 1960 também se encontrava em crise nos anos 2000, e permanece em crise nos dias atuais, quando estamos expostos cada vez mais ao excesso de estímulos e entregues nas mãos de políticos que não deveriam, mas seguem tomando as decisões por si só. A mensagem de Vostell se faz mais atual do que nunca: “Ou aprendemos a viver ou não tardaremos [US, nós] em chegar a outra guerra mundial”

3.2 O peso social do corpo feminino³⁴⁶

Do natural ao artificial, do úmido ao seco, da matéria ao espírito, do orgânico ao maquínico, o debate a respeito do corpo parece ser um tema efervescente, sobretudo pela complexidade tenaz que se expõe no contemporâneo. Presenciam-se as (trans/de) formações do corpo e, com elas, instauram-se “novas/outras” mediações entre o cuidar da aparência física e de sua representação sociocultural.

Wilton Garcia³⁴⁷

A ambição de abarcar o corpo em sua pluralidade é uma ilusão. Seja através de imagens seja através de palavras o que persiste é uma incapacidade de

³⁴⁶ Entendemos que a ideia de corpo é resultante de um processo de construção social. As sociedades engendram mecanismos diversos que transformam o corpo biológico em sistemas simbólicos muito mais complexos. Ao corpo biológico tais mecanismos sociais, com destaque para a construção social do feminino, iniciam-se no processo de atribuição de um gênero determinado. Neste sentido, é sobre a materialização dos corpos, a partir da atribuição de um peso concedido para cada corpo (masculino e feminino), que gradualmente vão se formando os sujeitos sociais. Os corpos têm um peso social porque é por meio desta articulada engrenagem de enquadramento de mulheres e homens que grande parte da sociedade acaba por dar uma *identidade social* aos corpos; e é por meio desta identidade que alguns são socialmente aceitos enquanto outros são marginalizados, excluídos, recusados. Cf. BUTLER, Judith. Corpos que pesam: sobre os limites discursivos do sexo. In: LOURO, Guacira Lopes (org.). *O corpo educado*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2001. Desse modo, e em sintonia com esse debate, é que ao assumir que os corpos possuem um peso social se pode ponderar que as mulheres, cujos corpos (via de regra) são pensados a partir de sua capacidade reprodutiva e enquanto objeto consumível, estão no centro deste mecanismo de “peso social” acerca dos corpos.

³⁴⁷ GARCIA, Wilton. *Corpo, Mídia e Representação. Estudos Contemporâneos*. São Paulo: Thomson, 2005, p.14.

elucidação de sua completude, pois o corpo é forma em movimento, em constante estado de transformação, conforme alude Judith Butler:

[...] Os corpos não somente tendem a indicar um mundo que está além deles mesmos, mas esse movimento que supera seus próprios limites, um movimento fronteiro em si mesmo, parece ser imprescindível para estabelecer o que os corpos “são” [...].³⁴⁸

Nos dias atuais, o que se percebe é uma constante busca por uma verdade absoluta para o corpo, mas a partir apenas de sua matéria, ignorando-o como uma estrutura sensível pertencente a um determinado contexto histórico e cultural, o que resulta na perda ou na negação da sua singularidade. Atribuir ao corpo um lugar e um papel específico de atuação e de representação na sociedade é subtrair dele toda a sua potencialidade no devir.

Na contemporaneidade, o corpo é assumido como um objeto, sujeito a qualquer tipo de manipulação, na maioria das vezes induzida e desejada, no sentido do alcance de ideais de perfeição e beleza criados exclusivamente por uma lógica de mercado. Enquanto composto orgânico, tomado apenas por suas características genéticas e fisiológicas, logo, passíveis de manuseio e transformação dado os avanços tecnológicos e da medicina, recusa-se o que de mais interessante o corpo tem a oferecer: sua individualidade composta por toda multiplicidade de elementos simbólicos que o constitui. Portanto, resguardado como objeto mercadológico, sobretudo o corpo feminino, passa a ser vendido e consumido exclusivamente por critérios de beleza embalados na falsa promessa de perenidade da juventude. A ideia do ‘sujeito’ é, desse modo, apagada, ignorada por uma imagem construída como código de uma única possibilidade de ‘ser’. Desse modo, entendemos que a ordem contemporânea supervaloriza uma imagem idealizada de corpo e que ignora sua relevância enquanto indivíduo significativo de um contexto histórico e social. Uma singularidade corpórea não se estabelece apenas por características sensíveis ao olhar, mas, também, através dos pequenos extratos da sua vivência e das partilhas afetivas com aqueles que o cercam.

São tempos de uma realidade simulada conformada por uma enxurrada de imagens que exaltam uma suposta perfeição das formas e dos traços do corpo, disseminadas à exaustão e presentes em todos os meios, que impregnam os

³⁴⁸ BUTLER, Judith. op. cit., p.12-16.

olhares, estimulam o desejo de ‘ser’ e que estabelecem as fronteiras entre o ‘eu’ e o ‘outro’. O olhar do outro sobre o ‘eu’ torna-se agente validador, e passa a importar somente a forma como se é percebida(o) e reconhecida(o) na sociedade segundo padrões estabelecidos como ideais, o que gera um apagamento daquilo que é mais autêntico no sujeito.

A indústria e o mercado encontraram, na construção do ideal do corpo perfeito, um discurso engenhoso para a produção e o comércio de produtos e serviços de ‘beleza’: academias, cosméticos, clínicas de tratamento estético, procedimentos cirúrgicos, moderadores de apetite, suplementos alimentares, artigos de vestuário etc. Os meios de comunicação e a publicidade se encarregam em disseminar estas informações, que geram um imenso poder de influência sobre as pessoas por meio da lógica do desejo de ser e de corresponder ao que se espera. Desse modo, a mídia inspira modos de vida e de comportamentos, induz o sujeito contemporâneo a existir e se relacionar com o mundo através de verdades construídas sempre pelo “outro”. As mulheres são o principal alvo destas *verdades*. Desde sempre na história humana tiveram seus corpos submetidos à regras e padrões criados por agentes outros que não a sua própria subjetividade, contudo, na contemporaneidade, os critérios de perfeição e comportamento imputados às mulheres se tornaram mais severos, mais exigentes, mais inalcançáveis, logo, mais nefastos. A mulher contemporânea carrega um peso outro que não o de sua massa corporal, é o peso social de seu corpo.

Tadeu Jungle, desde os anos 90, aborda a temática do corpo feminino e sua objetificação. Algumas de suas obras, realizadas em diferentes momentos, suportes e meios, questionam os ideais de beleza disseminados pela publicidade, problematizando a passagem do tempo, a finitude da matéria e o peso social do corpo feminino. A obra *Moças de Porcelana* (2008), doada pelo artista para o acervo do MAC USP, é um bom exemplo de seu esforço em colocar em pauta sua crítica e autocrítica (uma vez que produz e dirige campanhas publicitárias que, segundo ele, as vezes não escapam da lógica desse mercado³⁴⁹) em relação a este universo mercadológico criado sobre o corpo feminino.

³⁴⁹ JUNGLE, Tadeu. Entrevista com a autora em 02 ago. 2018. MAM São Paulo.

Moças de Porcelana é um conjunto de treze peças³⁵⁰ ovais de porcelana que trazem, impressas, imagens públicas [de livre apropriação] de famosas modelos da década de 2000, e logo abaixo de cada foto, o nome da modelo, a data verdadeira de seu nascimento e uma cruz simbolizando a data da morte, ainda que em aberto. O formato e o padrão das peças não apenas foram inspirados nas placas originalmente colocadas nos jazigos de cemitério como foram confeccionadas em um lugar especializado em artigos fúnebres. Segundo Tadeu:

[Esta obra] tem a ver com a questão da passagem do tempo e da finitude da matéria, do corpo, com a questão da beleza efêmera, com o glamour do universo da moda que coloca as modelos em um lugar de destaque, mas que, quando elas envelhecem, de repente elas desaparecem, se tornam invisíveis, anônimas. Neste universo não existe o *ser*, o sujeito, pois existe apenas o corpo. [...]. Elas continuam vivas, mas não são mais Cindy Crawford, não são mais Sienas, Kalinas e Isabelles, entende? E é isso, as pessoas desse mundo também envelhecem, o tempo também passa para elas, e se elas não encontrarem uma forma de atuarem em outros departamentos, que não seja mais o da beleza, ela deixa de ser útil para a sociedade, porque ninguém quer se espelhar em pessoas velhas, cheias de rugas³⁵¹

Figura 56: Foto da obra *Moças de Porcelana*, Tadeu Jungle, 2008
Fonte: Acervo MAC USP

Neste contexto, abordaremos a seguir, duas obras de audiovisual realizadas por Tadeu que permeiam a questão do corpo feminino e seu papel na sociedade contemporânea. Curiosamente, ambas foram realizadas em intervalos de gravações de campanhas publicitárias com o uso, inclusive, do aparato técnico de filmagem e produção, sendo filmadas em película (não em vídeo), e o artista as considera curta metragens ficcionais, são elas *Passarela* (2001)³⁵² e *Pesar* (2002).

³⁵⁰ Segundo Tadeu eram quatorze, mas uma foi adquirida pela artista Lenora de Barros, as demais foram doadas ao MAC USP.

³⁵¹ JUNGLE, Tadeu. Entrevista com a autora em 02 ago. 2018. MAM São Paulo.

³⁵² A obra foi catalogada no acervo do MAC USP como sendo de 2004, no entanto, quando citada no livro "Tadeu Jungle: Videofotopoesia. Rio de Janeiro: Ed OI Futuro, 2004" na página 191, o ano da realização aparece como 2001, existe, portanto, uma discordância de datas e mantivemos a do livro.

Passarela (2001)

Foram inúmeras as sociedades que acolheram com alegria a presença dos gordos e desconfiaram da magreza, como se esta expressasse um *déficit* intolerável para com o mundo. Magreza lembrava doença e o peso do corpo não parecia um pesar. Entretanto no decorrer deste século, os gordos precisaram fazer um esforço para emagrecer que lhes pareceu bem mais pesado do que o seu próprio corpo. Ou então foram chamados a dotar sua gordura de alguma utilidade pública, transformando-a, por exemplo, em capacidade de trabalho duro, ou em travesseiro acolhedor das lágrimas alheias. Como se os gordos precisassem compensar o peso do próprio corpo, sendo fiéis produtores de alegria e consolo.³⁵³

Questões relacionadas à materialidade, ao uso e à representação do corpo feminino na contemporaneidade, vem sendo abundantemente estudado e debatido no âmbito das ciências sociais, da saúde e das artes visuais. Algumas pesquisas relacionadas à eclosão do culto ao corpo perfeito entre as mulheres comprovam que o padrão de beleza, vendido pela mídia, está na atualidade diretamente pautado à conservação de um corpo magro, sem deformidades e jovem. O alcance da magreza e da perfeição tornou-se um estilo de vida moderno e é encontrado, como a forma de um modelo, em todos os veículos de comunicação: na revistas, nas novelas, nas bancadas dos telejornais³⁵⁴, nas séries, nos filmes, na publicidade, nas passarelas de moda, nos corpos das mulheres que se tornaram exemplos de sucesso; todas elas são reconhecidas e admiradas por causa de suas aparências físicas: magras, esguias e manipuladas por procedimentos estéticos para que as marcas do tempo não se tornem visíveis.

Nas sociedades ocidentais contemporâneas o que se percebe é a difusão de um modelo estético de beleza feminina pautado na extrema magreza, sobretudo no universo da moda, onde a aparência das modelos, de corpos reduzidamente magros, pode ser facilmente correlacionada aos de vítimas de subnutrição. Desse modo, a obra *Passarela* trata da glamourização da mulher magra, mas também questiona a representatividade da mulher negra no universo da moda. O curta-

³⁵³ SANT'ANNA. Denise B. *Corpos de Passagem*. Ensaio sobre subjetividade contemporânea. São Paulo: Estação Liberdade, 2001, p. 22.

³⁵⁴ Revista Forum: Jornalista de afiliada da Rede Globo diz que foi demitida por estar acima do peso: Michelle Sampaio, que trabalhava na TV Vanguarda, no Vale do Paraíba, postou um texto no Instagram informando que foi demitida porque nunca voltou ao peso que tinha antes da gravidez, que "foi o pedido da emissora". Cf.: <https://www.revistaforum.com.br/jornalista-de-afiliada-da-rede-globo-diz-que-foi-demitida-por-estar-acima-do-peso/> Acesso em 26 de Mar. 2019.

metragem, como mencionado anteriormente, foi filmado no intervalo da gravação de uma campanha publicitária para uma rede de lojas de roupas³⁵⁵. Relata Tadeu:

Eu tive a ideia durante a gravação, me deu um estalo “Como questionar esse universo fazendo uso dos aparatos que ele me fornecem?”. Então perguntei à minha produtora de elenco – a mesma que produziu as modelos oficiais da campanha – se ela se dispunha a encontrar, naquele momento, mulheres que não correspondessem àquele padrão de beleza exigido no universo da moda. Em poucos instantes ela voltou em companhia de duas perfeitas modelos.

As modelos-personagens que aparecem no filme são irmãs gêmeas, negras, de corpos fartos, com aparentes marcas do tempo, da inexorável transformação às quais a maioria das mulheres estão sujeitas, tais como celulites, estrias e seios vacilantes, vestidas em roupas de banho. Elas desfilam na passarela de tapete vermelho, “cheias de bossa”, nas palavras do diretor, sob holofotes e *flashes* de câmeras fotográficas, rodeadas de pessoas (os mesmos figurantes presentes na peça de publicidade) que as aplaudem, as ovacionam e tudo ao som da música de Hilton Raw “Samba Desfocado”. De acordo com Tadeu:

O fato de elas serem gêmeas, desfilando lado a lado, resultou em algo como ‘o duplo dela mesma’, então, além de questionar o universo da publicidade de moda, da padronização da beleza que vira uma mercadoria, ainda gera uma estranheza, como se alguma coisa estivesse acontecendo no lugar e no contexto errado, o que não é verdade. Eu gosto muito desse trabalho, e ele se relaciona muito com *Pesar*.

Figura 57: Frames do curta Passarela, Tadeu Jungle, 2001

Fonte: Acervo MAC USP

³⁵⁵ Tadeu afirma não ter certeza, mas acredita tratar-se das Lojas Renner.

Pesar (2002)

A aparência do corpo feminino assume uma importância nas relações sociais e na sua autoconsciência sem que se possa traçar qualquer comparação com a aparência masculina e seu papel na sociedade. Ainda que não haja nenhuma característica física intrínseca à mulher que conceba a sua aparência como menos ou mais capacitada às interações sociais, resíduos e práticas culturais consolidadas codificam e engessam as definições do que é ou do que não pertencente ao universo feminino. Socialmente, a mulher é mais cobrada sobre os cuidados que se predispõe a ter com a própria aparência, deixando claro que o peso social do corpo feminino é diferente do masculino. Desse modo, é possível afirmar que o gênero determina a relevância da aparência e da beleza de modo diferente para homens e mulheres.

Assim como *Passarela*, o filme *Pesar* aborda questões relacionadas ao feminino e como esse corpo feminino é representado e significado na sociedade. A filmagem foi realizada na Avenida Paulista, mais especificamente, no canteiro central da mais importante e movimentada via da capital paulistana. Segundo Tadeu, a ideia para a obra já vinha sendo maturada há algum tempo, quando surgiu um trabalho publicitário a ser produzido nas proximidades da região, então ele preparou a sua equipe e contratou uma modelo para que no intervalo das gravações da peça (no horário do almoço) pudesse filmar *Pesar*.

O filme com duração de 5'41" inicia-se com um *close-up* no rosto de uma figura feminina inicialmente desfocado. Conforme a imagem vai se tornando menos difusa, e os traços da mulher vão ganhando nitidez, é possível perceber que sua expressão facial é de uma certa dor e exacerbação, um genuíno *pesar*. Ora difusa, ora nítida, o corpo feminino vai se afastando da câmera até que seja possível notar que a mulher está puxando uma corda e deslocando um objeto, ainda não revelado, amarrado na outra ponta. As expressões corporais da personagem dão a entender que o objeto possui um peso superior à sua capacidade física.

Conforme os planos vão se seguindo, entre enfoques e desfoques das imagens, novas tomadas vão revelando o que está amarrado na ponta da corda: um enorme pedaço de carne (1/4 da parte traseira de um boi) que, ao deslizar sobre a superfície, vai deixando um rastro de sangue no chão. Até aproximadamente a metade do filme não é possível identificar o lugar onde a filmagem é realizada,

somente na segunda metade pode-se perceber a movimentação de carros dos dois lados da cena. Segundo Tadeu:

Mais uma vez trago ali a questão da mulher, do corpo feminino, um corpo que se tem “que levar”, que se tem “que carregar”. Nesta obra, o corpo está representado como um objeto, uma coisa pesada, que ainda nos dias de hoje é tema a ser discutido. A mulher objetificada é sempre vista a partir de sua aparência física, é tratada como *a gostosa*, como um pedaço de carne, como aquele pedaço de carne pesado que ela se esforça para carregar. O peso, a carne que desloca [que é a sua própria carne], vai deixando um rastro de sangue na calçada, um sangue que simboliza a menstruação, como se fosse um desenho feito pela mulher³⁵⁶.

Tadeu alude ainda para o fato de que a atriz é uma modelo fotográfica, ou seja, um símbolo da beleza socialmente construída e que carrega o peso dessa condição: de ter como fonte de sobrevivência o seu próprio corpo, mas que poderá lhe prover trabalho apenas durante um espaço de tempo específico, enquanto ela for bem vista, desejada, quista e paga pelo peso social que o seu corpo feminino carrega. O artista explica ainda que a escolha do lugar (a avenida mais famosa da cidade de São Paulo em pleno horário do almoço, onde há intenso tráfego de veículos) busca evidenciar a exposição que o corpo feminino está sempre submetido, para ser observado, consumido.

Pesar é um filme que tem uma fisicalidade muito latente, tanto no ato da modelo puxar o pedaço de carne, quanto de pontos pretos que vão aparecendo no meio da tela, demarcando a passagem de uma cena para a outra. [Sobre as marcações, Tadeu explica:] São furos realizados na própria película, no negativo. É uma intervenção física, não de edição, feita bem no meio do negativo, que é para poder fazer o *sink* de áudio e imagem, então, na passagem da cena, esse fotograma furado faz um *tum!* Ele aparece quando a imagem desfoca, *tum!*. A fisicalidade, a corporeidade da obra está na narrativa e também no processo³⁵⁷.

Após a tela ficar preta, ao fundo aparece um áudio, retirado do filme *Além das Nuvens* (*Beyond the Clouds*, de 1995), de Michelangelo Antonioni. A transcrição das falas vai então surgindo na tela:

[Voz feminina] – Se eu pudesse... Eu fugiria.

[Voz masculina] – Para onde?

[Voz feminina] – Para longe do meu corpo.

[Voz masculina] – Por quê?

[Voz feminina] – O lado ruim do corpo é que ele tem necessidades demais. Nunca está satisfeito.

³⁵⁶ JUNGLE, Tadeu. Entrevista com a autora em 02 ago. 2018. MAM São Paulo.

³⁵⁷ Idem.

Figura 58: Frames do filme *Pesar*, Tadeu Jungle, 2002

Fonte: Acervo MAC USP

3.3 “A Antropofagia é a minha filosofia”

*Só a Antropofagia no une.
Socialmente. Economicamente. Filosoficamente [...]
Só me interessa o que não é meu.
Lei do homem. Lei do antropófago.
Oswald de Andrade³⁵⁸*

Tadeu comumente é apresentado e reconhecido publicamente como “um artista multimídia”, um artista que ao longo de sua carreira explorou linguagens, formatos, suportes e as mais diversas mídias para compor seus trabalhos. Tudo isso é verdade, sendo que o próprio artista se auto define como um “especialista do não específico” e um grande “contador de histórias”, e ressalta ainda que a sua

³⁵⁸ ANDRADE, Oswald. *Manifesto Antropofágico*. *Revista de Antropofagia*, ano I, n I, maio de 1928.

filosofia de vida, de onde parte o instinto para todo o seu processo criativo, tem como fundamento primeiro a antropofagia.

A antropofagia oswaldiana, para mim, é a minha filosofia, que eu aprendi por duas fontes muito importantes: aprendi muito com o Zé Celso [Martinez Corrêa] e com Augusto de Campos. Estes dois caras são duas antenas diferentes, ambos leram Oswald e fizeram dele seu farol, no entanto, cada uma ao seu modo. No caso de Augusto, Oswald aparece através de um rigor limpo, *clean*, como uma coisa muito da poética da concisão. Já em Zé Celso, Oswald aparece no desbunde dionisíaco, no vinho, em Baco etc. Mas os dois são oswaldianos, e ambos são muito importantes para mim, porque eu peguei as duas vertentes, as duas frequências, e misturei. Minha obra se baseia na junção da frequência do rigor e da concisão do Augusto e o desbunde do Zé Celso.

Se na gênese do movimento antropofágico, o princípio era o de apropriação e deglutição de traços de culturas estrangeiras, às quais sempre estivemos sujeitos enquanto nação, incorporados à nossa própria cultura originando algo completamente novo e “nosso”, e, no presente, tal processo nos parece inevitável. Estamos conectados globalmente, temos acesso e somos acessados pelos mais diversos meios de comunicação. Práticas, processos, linguagens, tradições, tudo se funde, tudo se mescla e tudo está suscetível a transformações. Segundo Suely Rolnik, o mundo hoje, é:

[...] oceano infinito, agitado por ondas turbilhonares – fluxos variáveis sem totalização possível em territórios demarcáveis, sem fronteiras estáveis, em constantes rearranjos. [...]. Não há mais apenas uma forma de realidade com seu respectivo mapa de possíveis. Os possíveis agora se reinventam e se redistribuem o tempo todo, ao sabor de ondas de fluxos que desmancham formas de realidade e geram outras, que acabam igualmente dispersando-se no oceano, levadas pelo movimento de novas ondas³⁵⁹.

Ainda segundo a autora, o Movimento Antropofágico explicita uma tradição na qual diluem-se as barreiras discriminatórias, originando uma contaminação não apenas entre o erudito e o popular, o nacional e o internacional, mas também entre o arcaico e o moderno, entre o rural e o urbano, entre o artesanal e o tecnológico³⁶⁰. Desse modo, é possível então afirmar que todos os artistas que se propõem a criar sob o âmbito do processo antropofágico se permitem, eles mesmos, a erigirem novas problemáticas, incorporando, cada qual ao seu modo, os clichês (tanto do

³⁵⁹ ROLNIK, Suely. Subjetividade Antropofágica / Anthropophagic Subjectivity. In: HERKENHOFF, Paulo e PEDROSA, Adriano (Edit.). *Arte Contemporânea Brasileira: Um e/entre Outro/s*, XXIV Bienal Internacional de São Paulo. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1998. p.128.

³⁶⁰ Ibid., p.132.

universo da arte quanto da vida) e dando origem a novas estéticas irreverentes que questionam e provocam o sistema hegemônico cultural. Tadeu se encaixa nesta categoria de artistas-criadores, pois o conjunto de obra é expressão máxima da contaminação dos opostos acima citados por Rolnik.

As obras audiovisuais que aqui abordaremos exemplificam, cada qual de alguma forma, a presença do espírito antropofágico como parte do processo criativo de Tadeu. O primeiro é *Evoé: Retrato de um Antropófago* (2011), um filme documentário que se afirma como uma celebração e como uma homenagem a um dos seus mestres filosóficos, Zé Celso Martinez Corrêa; o segundo é outra longa metragem que, segundo o artista, é também um documentário, “mas nem tanto”, chamado *Amazônia Niemeyer: uma viagem pela Belém-Brasília* (2008) e o último, uma videoarte chamada *Sleeping Television* (1993).

EVOÉ: Retrato de um Antropófago (2001)

Eu, durante muito tempo, era um Prometeu, vivia reclamando, sofrendo, eu era um oprimido. Quando tinha recém voltado do exílio, em uma noite de passagem de ano, me veio às mãos Dionísio. Percebi que não estava com nada passar a vida assim, reclamando. Eu queria um Deus como Dionísio! Um Deus que oferece vinho, que faz dançar, tomar banho de cachoeira. Desde então minha vida mudou radicalmente, o Teatro Oficina mudou radicalmente.

Zé Celso Martinez Corrêa³⁶¹

Evoé: Retrato de um Antropófago é um longa-documentário que acompanha os passos do fundador do Teatro Oficina³⁶², Zé Celso Martinez Corrêa, por quem Jungle nutre uma declarada admiração desde a época da TVDO, segundo ele:

O Zé foi meu farol durante muito tempo, ainda é, até hoje. Ele é de uma existência absoluta, um ser humano doido, no que a palavra *doido* tem de melhor, focado, trabalhador, persistente e obstinado. Tá lá, velhinho, mas não para, cabeça à mil, me ligou anteontem [véspera da entrevista], inclusive, para a gente fazer uns lances aí³⁶³.

³⁶¹ Fala de Zé Celso em *Evoé: Retrato de um Antropófago*. Direção Tadeu Jungle e Elaine Cézar. Itaú Cultural, 2001.

³⁶² Em 1971, com *Gracias, Señor*, peça com criação coletiva, surge o nome Teatro Oficina Usyna Uzona.

³⁶³ JUNGLE, Tadeu. Entrevista com a autora em 02 ago. 2018. MAM São Paulo.

De acordo com Tadeu, um filme sobre Zé Celso já estava nos seus plenos há muito tempo, bem antes de receber o convite de Roberto Cruz do Itaú Cultural. Quando o convite chegou, o artista convidou Elaine Cesar (hoje falecida) para participar do projeto, que demorou cerca de três anos para ser realizado e foi um mergulho profundo na vida de Zé Celso, em sua trajetória e a do Teatro Oficina. Foram centenas de horas de pesquisa em material de arquivo e muitas noites de vinho e conversa com Zé (como Tadeu a ele se refere) em seu apartamento no Paraíso (bairro de São Paulo).

É um filme de camadas, uma narrativa labiríntica com depoimentos recentes e imagens históricas colhidas do próprio arquivo do Oficina, sobre a carreira do diretor, ator e dramaturgo Zé Celso, sobre suas ideias, teorias e realizações à frente do Teatro. A filmagem conta ainda com gravações realizadas em três viagens para ponto-chaves da trajetória de Zé Celso: a Grécia, o Sertão de Canudos e a praia Cururipe, em Alagoas (onde, na História do Brasil, o Bispo Sardinha foi devorado pelos índios caetés). As *camadas* que se sobrepõem vão revelando a trajetória da vida pessoal e artística do maior representante do ideal antropofágico *oswaldiano* da atualidade. A antropofagia, enquanto processo criativo, não faz parte da vida de Zé Celso, pois é ela sua própria vida antropofágica, firma Zé no filme: “Eu sou antropofágico, não existe nenhuma novidade nisso. Está tudo, TUDO aí, e eu acho que tem de ser comido, devorado, deglutido, para então ser tocado para frente”³⁶⁴.

Zé Celso relata ainda que a peça O Rei da Vela foi responsável pelo processo de descolonização de sua mente, pois, naquela época, eles (do teatro Oficina) ainda estavam muito presos a uma série de referências europeias e, naquele momento específico, perceberam que havia uma cultura real, uma cultura “da gente”, e foi quando decidiram: “Vamos fazer do nosso jeito, como a gente quiser, como é e como tem de ser. Vamos soltar!”³⁶⁵. Esse processo os aproximou muito do Tropicalismo, o *Tropicalismo Antropofágico*, que era visto por muitos como um movimento cafona:

[...] mas por que cafonice? Só porque não batia com a elegância, com o cinza, com o bege, com a coisa europeia pré-estabelecida? Era aquela coisa brasileira, coisa quente, que vinha do Teatro de Revista, aquela coisa sensual, erótica. Era a verdade³⁶⁶.

³⁶⁴ CELSO. Zé. Evoé: Retrato de um Antropófago. 2011.

³⁶⁵ Idem.

³⁶⁶ Idem.

Sobre o Tropicalismo, Zé Celso fala ainda que o movimento foi aprisionado desde a instituição do AI-5, quando as forças repressivas começaram a estabelecer padrões enrijecidos para a cultura, linhas de montagem para tudo, para o cinema, televisão, teatro, música. Uma linha de montagem e de consumo na qual o Tropicalismo não cabia, não se encaixava, muito pelo contrário, ele se propunha a *comer* este modelo, conforme diz Zé:

O Tropicalismo foi um momento de retomada do fôlego da antropofagia, e anunciou a revolução cultural que o mundo todo iria sofrer no ano seguinte [1968], a revolução do 'aqui e agora'. [...] O teatro antropofágico é aquele que se propõem a entrar fundo nas questões e não mais ficar falando sobre elas, não é verdadeiro ficar falando do outro sem entrar no outro, sem atravessar o outro, sem deixar que o outro entre em você. [...] Foi a Tropicália que começou a abrir os caminhos para a presença do negro, do índio, ela abriu os caminhos de todos e para todos nós³⁶⁷.

A ida à Grécia foi um momento de encontro com o teatro clássico e também com as nossas raízes. Segundo Zé, graças a Tom Jobim e Vinicius de Moraes, que fizeram conexões entre a Grécia e o morro, o samba e candomblé, foi possível entender mais a Grécia. Em sua visão, a Grécia está e é os cordões carnavalescos, o carnaval brasileiro é a Grécia. Essa percepção foi alcançada através do próprio Oswald de Andrade. Sobre o teatro grego, ele fala:

O teatro grego trabalhava muito a catarse, que muitas vezes é mal compreendida, como, por exemplo, o carnaval. Quando você vai no carnaval você se perde na multidão, mas você, o seu indivíduo, fica mais bonito do que nunca, você fica mais lindo e mais indivíduo do que nunca, mas isso não tem nada a ver com individualismo, com egoísmo, com a coisa pequeno-burguesa do tipo: me visto dessa maneira, ganho esse salário, me comporto dessa forma. [...] Ninguém é nada, a gente não é nada e quando se está em estado de catarse você não sabe mais quem você é, daí você é tudo, é mito, é deus, é demônio³⁶⁸.

Estes conceitos nortearam muito as produções do Oficina, e norteiam até os dias atuais. Na visita à Grécia, a equipe de filmagem e produção, junto com Zé, visitou o Teatro de Epidauro, onde Zé Celso adentrou uma área restrita, foi para o centro da arena e começou a cantar, até que seguranças foram retirá-lo do local. Toda a cena foi gravada por Tadeu de longe (faz parte do filme), que relatou ainda ter sido impossível segurá-lo, mesmo avisando-o da proibição. Essa espontaneidade conduz o filme. O diretor (Tadeu) estabelece, por detrás das câmeras, um diálogo constante com Zé Celso, mas se percebe um diálogo entre

³⁶⁷ Idem.
³⁶⁸ Idem.

amigos próximos, que constroem a narrativa a partir das memórias compartilhadas ou ali ativadas/avivadas. Mesmo nas passagens onde Zé Celso encena personagens, como no caso do Bispo Sardinha – canibalizado por índios – gravada na praia de Cururipe, percebe-se não se tratar de uma encenação séria, são os erros, as conversas sobre a definição de como seriam as cenas (sem terem de fato sido) que são evidenciadas. Por isso é um documentário do acaso, do espontâneo, da catarse. E por isso é um documentário sobre a vida e a arte em Zé Celso. Sobre a realização do filme e também sobre o cinema-documentário, Tadeu afirma ainda:

Foi um prazer imenso fazer esse filme com o Zé. Neste sentido, eu olho para o cinema, principalmente o documentário, e penso o tamanho do privilégio de ter feito tantas coisas. Eu já fiz muitas coisas diferentes, em muitas plataformas diferentes, mas o cinema te permite, te leva para lugares que você nunca imaginou, na vida, estar lá um dia. Ele abre portas, permite que você entre na casa, na vida das pessoas. É isso, ele te abre portas para o desconhecido. Eu sou um privilegiado!³⁶⁹

Figura 59: Frames do filme Evoé: Retrato de um Antropófago, Tadeu Jungle e Elaine Cesar, 2011
Fonte: Filme Evoé, 2011, direção Tade Jungle

³⁶⁹ JUNGLE, Tadeu. Entrevista com a autora em 02 ago. 2018. MAM São Paulo.

O último frame, ao lado esquerdo, também presente do filme *Evoé*, foi retirado do arquivo audiovisual do Oficina e retrata o primeiro encontro (dentro do Oficina) entre Silvio Santos (dono do canal de televisão SBT) e Zé Celso. O imbróglgio entre as duas partes (Oficina x Silvio Santos) se arrasta há mais de 30 anos por conta de uma disputa de terreno no entorno do teatro, no bairro do Bixiga. Segundo relatos de Zé Celso, em um trecho de entrevista concedida a Jô Soares e inseria na montagem de *Evoé*, tudo começou quando, depois do AI-5, e com a intensificação das perseguições e invasões dos militares nos teatros, eles perceberam que, em caso de uma emergência, o espaço não tinha uma saída de fuga para os artistas e o público. Então um dia, durante a encenação de uma peça, decidiram derrubar uma parede nos fundos do teatro, relata Zé:

No momento em que aquela parede se abriu nós vimos um teatro grego, um Epidauro, uma coisa maravilhosa, vislumbramos uma praça, então eu falei: “Aí está o teatro de estádio, que o Oswald de Andrade tanto sonhava” – aquela possibilidade de um estádio ecológico, com uma praça, onde se poderia reunir grandes multidões. Foi quando começou realmente todos os problemas com o dono desse terreno, o Silvio Santos. Nós de um lado querendo aquele espaço para o teatro e ele, do outro, querendo retirar de nós o nosso pequeno espaço, o nosso teatro, para construir um complexo horrível, comercial, sei lá³⁷⁰.

A sede do Oficina, reinaugurada em 1993 após reforma com projeto de Lina Bo Bardi, é tombada pelo patrimônio histórico nas esferas municipal, estadual e federal. Já o projeto “empreendedor” de Silvio Santos propõem a construção de mais um condomínio de duas torres residenciais de 80m de altura cada, além de uma área comercial com lojas e estacionamento. Em 2017, Zé Celso denunciou o caso ao MPF (Ministério Público Federal) e foi instaurado um inquérito para apurar os fatos, pois, segundo o Oficina, o projeto não respeita as normas de preservação do patrimônio tombado, tanto do edifício quanto do bem imaterial a ser preservado e da zona de entorno. Inúmeras manifestações e atos já foram realizados em defesa do Oficina e da área cultural que o circunda no Bixiga, no entanto, até dezembro de 2018, data da última reunião entre as partes, nenhum acordo foi realizado e o Grupo Silvio Santos foi autorizado a iniciar a construção do seu projeto³⁷¹.

³⁷⁰ CELSO, Zé. *Evoé: Retrato de um Antropófago*. 2011.

³⁷¹ G1 SÃO PAULO. Reunião acaba sem acordo em impasse de Silvio Santos com Teatro Oficina. *Portal G1 Notícias*. São Paulo, 05 dez. 2018. Disponível em: <https://g1.globo.com/sp/sao->

Amazônia Niemeyer: Uma viagem pela estrada Belém-Brasília (2008)

Vencida a distância e vencida a floresta...
Finalmente a vitória!
O encontro perseguido acaba de se dar após tantos rigores,
Tanta surpresa cruel, naquele decidido
E duro mourejar dos bravos lidadores!
Cedera a natureza. O “inimigo” vencido
Vai agora assistir, no gemer dos motores,
À invasão do progresso e ao profundo estrupido
Da civilização marchando entre esplendores...

Lauro de Azevedo Rolim³⁷²

Em 1960 o escritor, jornalista e poeta Lauro de Azevedo Rolim publicou o *Transbrasiliana: um poema brasilista*, obra dedicada a Juscelino Kubitschek, então presidente do Brasil, pela concretização daquele que era considerado um grande “monumento nacional”. Bernardo Sayão, engenheiro encarregado do projeto e da construção da estrada Transbrasiliana, bem como todos aqueles que participaram desse processo também foram contemplados em seu poema: “De forma direta e cronológica Rolim descreve em sua obra a construção da Belém-Brasília, com os mais diversos epítetos, como uma autêntica “epopeia”, a vitória definitiva do homem sobre a natureza”³⁷³.

A construção da rodovia *Transbrasiliana* (também conhecida como Belém-Brasília ou BR-14), foi autorizada pelo Congresso Nacional no ano de 1958. Uma artilharia de propaganda política, por meio de reportagens, documentários e publicações foi disparada pelo governo a fim de promover e defender o projeto que, na época, era foco de críticas de toda a oposição a Kubitschek. De acordo com Vania Maria L. Moreira, a Belém-Brasília fazia parte do projeto maior relacionado à construção de Brasília, a nova capital do Brasil, e tratava de um conjunto com o cruzamento rodoviário composto pelas rodovias Belém-Brasília, Acre-Brasília, Fortaleza-Brasília, Belo Horizonte-Brasília e Goiânia-Brasília. A equipe de Juscelino Kubitschek realizara uma análise econômica que sinalizava para o fato

paulo/noticia/2018/12/05/reuniao-acaba-sem-acordo-sobre-briga-de-silvio-santos-com-teatro-oficina.shtml Acesso em 05 fev. 2019.

³⁷² ROLIM, Azevedo. *Transbrasiliana – Poema Brasilista*. Rio de Janeiro, 1960, p.34

³⁷³ ANDRADE, Rômulo. Conceitos de Progresso e Natureza na construção da Belém-Brasília. *Anais Eletrônicos do 13º Seminário Nacional de História da Ciência e da Tecnologia*. USP, 2012. Artigo disponível em: http://www.sbh.org.br/resources/anais/10/1344996001_ARQUIVO_SBHC2012.pdf. Acesso 05 fev. 2019.

de que um dos principais pontos de estrangulamento do desenvolvimento industrial era a ausência de comunicação entre as regiões industriais do Sudeste e as zonas agro produtoras do interior³⁷⁴. O fato é, que permeada de controvérsias, a construção da estrada, que se propunha a ser um grande marco do desenvolvimento brasileiro, gerou, além do gasto de grandes recursos, um grande impacto ambiental. Grandes incêndios foram promovidos durante o processo de sua construção, calcinando as florestas ao longo da rodovia, sem contar o grande fluxo de imigração espontânea, sobretudo de nordestinos (devido às constantes secas e falta de trabalho na região), que também derrubavam árvores e colocavam fogo nas matas, fato este que, posteriormente, foi identificado como um grande prejuízo ecológico.

Segundo Tadeu Jungle, um de seus maiores projetos era filmar uma série de dez documentários sobre cada estrada importante do Brasil, pois além de sentir grande prazer em realizar filmes rodando (em viagens), a Belém-Brasília lhe despertava um interesse peculiar por sua história na época da construção, sobre como a população enxergava e se relacionava com a estrada e pelas diferentes culturas conectadas pelo grande tapete de asfalto. Para ele, a grande oportunidade surgiu através de um edital da TV Cultura chamado “Janelas do Brasil”, no qual fora contemplado. Segundo ele:

Quando saiu o edital, para conseguir formular o projeto eu peguei um avião juntamente com um assistente e fomos para Belém, cidade que eu já conhecia e gostava muito por conta do aspecto meio caótico. Em quatro dias percorremos toda a Belém-Brasília. No caminho encontrei muitas coisas interessantes, muitas pessoas interessantes, fotografei tudo, acho que foi até por isso que ganhei o edital. Durante o trajeto percebi que a estrada é uma veia, uma artéria viva, e que a distância entre as cidades, algumas grandes outras menores, era muito marcadinha, cerca de trinta, trinta e cinco quilômetros separando uma da outra. Nas pequenas, que são a grande maioria, a estrada é a avenida principal, é uma artéria de asfalto que divide parte do povoado de um lado e a outra parte do outro, ou seja, a rodovia tem uma coisa comum entre essas cidades, é uma avenida que as conecta³⁷⁵.

Tadeu relata ainda que, ganhado o edital, cerca de dois meses antes de iniciar as filmagens, um produtor realizou toda a viagem novamente já tecendo contatos com algumas das pessoas que poderiam ser entrevistadas, visitando

³⁷⁴ MOREIRA, Vânia Maria Losada. Os anos JK: industrialização e modelo oligárquico de desenvolvimento rural. In: FERREIRA, Jorge e DELGADO, Lucília de Almeida Neves (org.), op. cit.

³⁷⁵ JUNGLE, Tadeu. Entrevista com a autora em 02 ago. 2018. MAM São Paulo.

lugares onde passariam as noites e comeriam, e escolhendo lugares onde as filmagens iriam acontecer. As metas principais do projeto eram: não exceder 30 dias de filmagem e nem se afastar mais de 500 metros da rodovia, a estrada deveria ser o personagem principal e os entrevistados no percurso tinham que ser pessoas que sobrevivessem na estrada, da estrada e pela estrada, que contassem um pouco da sua história e “assim todas as histórias juntas pudessem mostrar um pouco da alma da estrada, desde a sua criação no final da década de 1950, no governo JK, até os dias atuais”³⁷⁶.

Com uma equipe reduzida, de apenas 6 pessoas mais o motorista da van, o filme inteiro foi realizado em parte com uma câmera de vídeo e outra em película de 16mm. O ponto de partida foi Belém rumo à Brasília e a filmagem começou justamente no segundo domingo de outubro, dia em que é comemorado o Círio de Nazaré (maior manifestação católica do país), mas também, concomitantemente, a Festa da Chiquita, a maior manifestação da comunidade LGBT do norte do país. Segundo Tadeu, “é o dia do encontro mais historicamente radical entre o sagrado e o profano”³⁷⁷.

Figura 60; Frames do filme Amazônia Niemeyer, Tadeu Jungle, 2008
Registrados da Festa da Chiquita X Círio de Nazaré. Fonte: Acervo do Artista

De acordo com Tadeu, o que surpreende é o fato desta estrada conectar cidades tão distintas, tão inversas. Sair de Belém, que ele traduz como sendo a cidade mais caótica possível, mais misturada (tanto que em um trecho do filme, quando um cidadão é interpelado pelo diretor – sua voz, como de costume, aparece em *off* conversando com os personagens – com a pergunta: “O que é Belém, o que tem aqui?”. O entrevistado responde: “O que tem aqui? Mistura, mistura, mistura,

³⁷⁶ Idem.

³⁷⁷ Idem.

mistura”), para chegar em Niemeyer (Brasília), uma cidade utópica construída para se ver de longe:

Belém é aquela maravilha que congrega um pouco de tudo. Tem aquele mercado tumultuado que parece algo do século XV, lotado, com pessoas passando caixas de peixes para lá e para cá, cheio de brasileiros falantes, cheio de gente de verdade. Eu acho tudo aquilo de uma beleza intraduzível. Daí a gente chega no Niemeyer, tão admirado por todos, pelas suas linhas – que de fato são realmente lindas – mas que é difícil de conviver, é uma cidade compartimentada, certinha demais, correta de mais, onde as pessoas não conhecem os próprios vizinhos. As duas cidades são opostas³⁷⁸.

O diretor relata ainda que trabalha com a dúvida entre o que é verdade e o que é mentira em um documentário, segundo ele, está era uma questão que sempre o atravessava, pois existem, na sua opinião, vários tipos de documentários, mas que em todos eles, desde o momento em que a câmera é ligada, em que se escolhe filmar de um ângulo mais aberto ou mais fechado, já existe uma autoria, uma interferência na narrativa³⁷⁹. No caso deste filme, a intenção foi ressaltar essa questão, portanto, a voz do diretor muitas das vezes aparece dirigindo as pessoas, falando o que elas devem dizer ou fazer. Afim de mostrar que não existe documentário neutro, o diretor se mostra, se coloca no filme e se torna parte dele.

Para citar apenas um exemplo, um dos personagens é um jovem que aparece e se põe a contar a lenda da Curupira, a mãe do mato, aquela que se apropria da forma humana para enganar as pessoas. Depois de terminada a história, a cena que se segue é do moço saindo do meio do tronco de uma árvore imensa imitando a própria Curupira. O trajeto e os trejeitos são orientados por Tadeu, que fala ao fundo: “Volta, sai de novo, isso, agora mais devagar”.

Figura 61: Frames do filme Amazônia Niemeyer, Tadeu Jungle, 2008

O jovem e a lenda da Curupira. Fonte: Acervo do Artista

³⁷⁸ Idem.
³⁷⁹ Idem.

Sobre a questão da “verdade X mentira”, no decorrer do filme algumas cenas são gravadas dentro de um ônibus de linha que faz o trajeto de Belém para Brasília. A entrevistada é uma moça que relata sua história de vida, revela já ter se prostituído quando mais jovem, mas que decidiu estudar (Letras) e que, na atualidade, era tradutora e fazia, finalmente, aquilo de que realmente gostava. Outra cena revela uma personagem anônima, também prostituta que trabalha na beira da estrada atendendo aos caminhoneiros, e sua realidade parece ser um pouco menos afortunada: para ganhar a vida, segundo ela, chega a atender até cinco clientes em um mesmo dia, seu único sonho é de encontrar alguém que goste dela e se casar. Os dois relatos são muito convincentes, mas nos créditos do filme é revelado que a moça do ônibus é uma atriz e que sua história foi roteirizada pelo próprio Tadeu, enquanto a outra moça, a da beira da estrada, relata sua real história de vida em troca de um pagamento, uma pequena quantia em para dar seu depoimento.

O filme foi montado e mescla trechos em preto & branco e se apropria de filmagens antigas, da época do início da construção da estrada, transmitidas pelas emissoras de televisão no auge da campanha publicitária/política de JK para promover o projeto da rodovia.

Figura 62: Frames do filme Amazônia Niemeyer, Tadeu Jungle, 2008

JK em filmagem durante o início da construção da Transbrasiliana. Fonte: Acervo do Artista

As cenas da chegada em Brasília, destino final da jornada, ressaltam ainda mais as contradições da capital nacional. O depoimento de Eduardo Suplicy, na época senador, enaltece o projeto de Niemeyer para além de suas qualificações arquitetônicas e estéticas, defendendo-a como uma cidade que foi pensada para abrigar todos, em condições de igualdade. O contraponto de discursos vem de um personagem anônimo, morador da Ceilândia, que revela em sua fala as grandes

diferenças entre a qualidade e as condições de vida de quem mora nas cidades satélites: pobreza, falta de serviços, de assistência, de mobilidade, ressaltando a ideia de uma cidade utópica, irreal e que em nenhum momento cumpriu ou foi de encontro aos ideais de seu criador. É ainda apresentado ao espectador uma narração em francês, legendada, como sendo uma carta de Simone de Beauvoir para Nelson Algrén de 23 de setembro de 1960:

Estou em Brasília. A mais demente elucubração que o cérebro humano jamais concebeu. Que loucura erguer uma cidade tão artificial no coração de um deserto! Algo notável é que os operários trazidos para trabalhar aqui começaram construindo a sua própria cidade, algumas milhas afastada, simples barracões de madeira, pequenos restaurantes e bares feitos com míseros caixotes de madeira. Parece um faroeste onde os cavalos foram substituídos por *jeeps*. Vou deixar Brasília sem remorsos. Metrópole sem alma, sem coração, sem carne nem sangue³⁸⁰.

O filme acaba com uma espécie de colagem de cenas de todos os personagens em suas situações e lugares, mas com tomadas de momentos de descontração e alegria em meio a filmagem: todos aparecem rindo e felizes.

Trata-se de uma narrativa bastante poética que lança luz a universos múltiplos que se aproximam e se afastam, convergem e divergem, vidas difíceis, mas também felizes, que lutam com a realidade da forma como ela é, independentemente de ser boa ou ruim. Mostra o impacto que a construção da rodovia trouxe para aquelas vidas, transformando-as, e o impacto dos desmatamentos, a presença quase que totalitária de fazendas de soja e de criação de gado nas margens da estrada, e que colocam em questão as noções de progresso, do que é desenvolvimento e do que é moderno.

Figura 63: Frames do filme *Amazônia Niemeyer*, Tadeu Jungle, 2008
Brasília em construção X Brasília atual. Fonte: Acervo do Artista

³⁸⁰ Trecho do filme *Amazônia Niemeyer*, Tadeu Jungle, 2008.

Sleeping Television, 1993

No universo da arte contemporânea, onde se evidenciam práticas de apropriação de discursos, sons, imagens e onde toda e qualquer informação que circule pelos meios de comunicação de massa, seja o cinema ou a televisão, passam a ser fonte inesgotável e um forte referencial nas criações artísticas. Artistas sensíveis e antenados com o cenário midiático de seu tempo, pelo menos desde os anos 1960, passaram a fazer o uso de imagens de grande circulação através de um processo que Nicolas Bourriaud chama de “pós-produção”. Ele cita alguns exemplos de utilização de produtos culturais disponíveis em processos de criação artística:

No aperto da Bienal de Veneza de 1993, Angela Bulloch apresenta o vídeo *Solaris*, o filme de ficção científica de Andrei Tarkovski, substituindo a trilha sonora por seus próprios diálogos. *24 Hour Psycho* (1993) é uma obra de Douglas Gordon que consiste numa projeção do longa-metragem de Alfred Hitchcock em baixa rotação, de modo que ela se estenda ao longo de 24 horas. Kendell Geers isola sequências de filmes conhecidos (um esgar de Harvey Keitel em *Bad Lieutenant* [Vício frenético], uma cena de *O exorcista*) e coloca as passagens em circuito fechado em suas instalações de vídeo, ou escolhe cenas de tiroteio do repertório cinematográfico contemporâneo para projetá-las em duas telas frente a frente (TW-Shoot, 1998-99)³⁸¹.

O crítico francês Jean-Christophe Royoux passou a denominar a prática de apropriação e re-contextualização de imagens cinematográficas no âmbito das artes como “cinema de exposição”³⁸². Segundo o autor, trata-se de um método que trabalha formas de recepção da imagem quando inseridas em um contexto expositivo, interferindo, desse modo, no ambiente onde estão sendo veiculadas e, conseqüentemente, na forma como o espectador recebe essas imagens, uma vez que elas são, em sua totalidade, manipuladas. No entanto, além do diálogo com as imagens em movimento do cinema, alguns artistas passaram a estabelecer relações com a televisão, obtendo excelentes resultados visuais e narrativos em suas pesquisas artísticas com o meio. Tadeu Jungle, em 1993, realizou uma videoinstalação no Festival Mundial do Minuto no Museu da Imagem e do Som

³⁸¹ BOURRIAUD, Nicolas. *Pós-produção. Como a arte reprograma o mundo contemporâneo*. São Paulo: Martins Fontes, 2009, p.101.

³⁸² ROYUX, Jean-Christophe apud Philippe Dubois. In: DUBOIS, Philippe; BENTES, Ivana (org.). *Movimentos improváveis: o efeito cinema na arte contemporânea*. Editora Centro Cultural Banco do Brasil, 2003, p.8.

chamada *Sleeping Televison*. Constituída a partir de uma visão desconstrutiva, disruptiva e antropofágica dos meios, o artista criou um *ready-made* visual com imagens de seu tempo.

A obra se constituía de dois aparelhos de televisão, instalados frente a frente sobre dois pedestais em uma sala escura do espaço expositivo. A sala encontrava-se constantemente imersa em uma nuvem de fumaça produzida por gelo seco. Nas telas eram exibidas dezenas de imagens diferentes que Tadeu captara dos programas televisivos veiculados pelas emissoras da época, tratavam-se de figuras públicas e celebridades comuns no repertório dos brasileiros, tais como Xuxa, Cid Moreira, Hebe Camargo, William Bonner, Fátima Bernardes, entre outros. A distorção causada nas imagens é de natureza temporal e foi obtida através da redução da velocidade de reprodução, em *slow motion*.

Esta velocidade, acentuadamente lenta, aplicada na transmissão das imagens permite que o espectador acompanhe detidamente os pequenos detalhes em movimentos mínimos que as figuras realizam nas telas, chegando um momento em que elas ficam com os olhos completamente fechados, dando a impressão de que estão dormindo *em cena*. Dormir é um ato de extrema intimidade, e o artista explica que ao apresentar aquelas personalidades, tão familiares no cotidiano do público televisivo brasileiro, “dormindo” seu objetivo era o proporcionar aos espectadores uma partilha do não partilhado, ou seja, uma quebra nos padrões que regem o sistema de televisão.

Essa obra nos remete a algumas experiências em vídeo realizadas pelo Grupo *Fluxus* nos anos 1960 (*Fluxfilm Anthology*³⁸³) em especial o de nº 9 *Eye Blink*, realizado por Yoko Ono em 1966. No curto filme de 36”, o enquadramento em *close-up* é realizado em um dos olhos da artista, que em câmera lenta reproduz o movimento de abrir os olhos, piscar (o olho já entra em cena fechado). Esse “recorte” realizado, focando apenas em uma parte do rosto, aproxima-se da ideia

³⁸³ Datado dos anos 60 e compilado por George Maciunas (1931-1978, fundador do *Fluxus*), o *Fluxfilm Anthology*, documento composto por 37 curtas-metragens que variam de 10 segundos a 10 minutos de duração e foram apresentados como parte dos eventos e *happenings* da vanguarda nova-iorquina. Feitos por artistas como Nam June Paik, Wolf Vostell, Yoko Ono, entre outros, eles celebram o humor efêmero do movimento *Fluxus*.

defendida por Rosalind Krauss de que “a fragmentação do corpo é uma maneira de libertar o significado de um gesto particular”³⁸⁴. O ato de piscar é função comum aos olhos, contudo, quando retratado de forma fragmentária e a partir de um tempo modificado, o espectador é desafiado a resignificar a ação. Não há por parte da atriz-personagem qualquer tipo de reivindicação de sentido prévio, pois o vídeo não faz menção nenhuma aos seus aspectos pessoais, ele somente se propõe a apresentar uma experiência corriqueira com sua dinâmica temporal alterada. No *Sleeping Television*, ao contrário, o artista explora de modo crítico as imagens selecionadas no instante em que se tratam de celebridades midiáticas, fora de seu contexto de aparição pública, sem toda a suntuosidade do espetáculo televisivo num processo de retroalimentação e apropriação de imagens já existentes.

Figura 64: Imagens da videoinstalação *Sleeping Television*, Tadeu Jungle, 1993
Fonte:³⁸⁵

Figura 65: Frames do vídeo *Eye Blink* (Fluxfilm Anthology nº9), Yoko Ono, 1966
Fonte:³⁸⁶

³⁸⁴ KRAUSS, Rosalind. *Caminhos da escultura moderna*, SP: Martins Fontes, 2007, p.331-333.

³⁸⁵ JUNGLE, Tadeu (2004) op. cit. p.276.

³⁸⁶ Disponível em: http://www.ubu.com/film/fluxfilm09_ono.html - Acesso em 22/02/2019.

3.4 Fragmentos afetivos e a memória do artista

*I am never free of the past.
I have made it crystal clear that
I believe the past is part of the present
which becomes part of the future.*

Lee Kasner³⁸⁷

Recorrer à memória de fatos vivenciados e de reflexões realizadas acerca de determinados temas da vida cotidiana é prática frequente e essencial do processo criativo de muitos artistas. Não que não existam, mas nos parece impossível, de imediato, pensar em algum artista que não se coloque, em algum momento e de alguma forma, em seu trabalho, e não estamos, a partir desta afirmação, nos referindo a um tipo de apropriação de um determinado estilo ou de técnica empregado no fazer artístico, mas sim de um “colocar-se como ser existente dentro de sua obra”, ser que se posiciona e que rememora vivências. Deste modo, partimos do pressuposto que todo interesse artístico deriva de um intento pessoal, de um vestígio, ainda que mínimo, que aluda a características autobiográficas. No caso de alguns artistas o que se percebe é um transbordo de memória e de cotidianidade da vida que acabam se tornando a sua própria obra, ou seja, estão no âmago do seu processo criativo de modo que nada exista que não tenha sido subtraído de suas próprias experiências, mesmo quando se impõem através de narrativas ficcionais, conforme alude Leonor Arfuch:

De que maneira a arte intervém neste espaço biográfico? Qual é a sua diferença a respeito de outras expressões da cultura contemporânea? Há, sem dúvida, um sem-número de respostas possíveis, mas em linhas gerais poderíamos dizer que a diferença substancial a respeito dos meios de comunicação, por exemplo, é sua poética, o recurso à metáfora, à alusão, à alegoria, o *rodeio* [...], a distância do “feito” na sua crueza e do tributo à adequação referencial. Assim, a auto ficção se impõe na literatura, cinema e artes visuais como forma equívoca, indireta, de dar vida ao próprio personagem sem as regras da veridicção, borrando os limiares entre ficção e realidade, construindo uma história no tempo hipotético do *podia haver sido* ou incorporando ao relato das peripécias a prática da autoanálise³⁸⁸.

³⁸⁷ KASNER. Lee apud FRANGE, Lucimar Bello Pereira. *Por que se esconde a violeta?* Uberlândia: Universidade Federal de Uberlândia, 1995, p. 49.

³⁸⁸ ARFUCH. Leonor. *Arte, memoria y archivo. Poéticas del objeto. Z Cultural: Revista do Programa Avançado de Cultura Contemporânea*, Rio de Janeiro, ano X, n.2, 2015. Disponível em: <http://revistazcultural.pacc.ufjf.br/arte-memoria-y-archivo-poeticas-del-objeto1/>. Acesso em 24 fev. 2019.

Contudo, cabe salientar que mesmo o processo criativo que se baseia em acontecimentos e memórias da própria vida do artista, seja através da incorporação de vestígios, objetos ou emoções, resultam também em narrativas construídas, não estando isentas de traços ficcionais. Estas construções, muitas vezes ainda se completam apenas, e de diferentes formas, na recepção do espectador. O ato de criar, neste contexto, representa uma intensificação do viver, ou um vivenciar-se no processo de criação. O artista não substitui a realidade, mas constrói uma realidade nova que se alastra para novas dimensões informacionais mais complexas, trata-se de uma ampliação da vida por meio das memórias e vivências compartilhadas. Sobre a memória do artista, afirmou certa vez Iberê Camargo:

[...] as coisas estão enterradas no fundo do rio da vida. Na maturidade, no ocaso, elas se desprendem e sobem à tona, como bolhas de ar. Como se vê, a criação se faz com o agora e com o tempo que recua [...] a memória é a gaveta dos guardados³⁸⁹.

Tadeu Jungle relata que sempre sentiu muito medo de perder a memória, não de uma forma absoluta, mas de uma forma parcial, como quem soubesse que a informação existe, mas em algum lugar que não pode ser acessada, o que, em sua opinião, seria ainda pior. O temor acerca da perda de memória o levou a desenvolver uma metodologia de registros de tudo aquilo que lhe suscitava algum tipo de interesse, emoção, e que pudesse vir a ser usado em suas criações (ou sendo eles mesmo [os registros] a criação em si). Em suas palavras:

Eu passei a anotar tudo, minhas ideias, meus projetos, minha rotina, minhas reflexões, absolutamente tudo, em cadernos com páginas numeradas. Estes cadernos se assemelhavam muito à diários de bordo, neles eu desenhava, escrevia, realizava colagens, enfim, tudo o que eu não queria esquecer, eu colocava ali, registrava. Depois de um certo tempo eu comecei a fotografar o mundo, meio que de forma obsessiva. Montei álbuns do meu dia a dia e das viagens que eu fazia. Em todos os livros que lia eu sublinhava frases que me interessavam, pois, temia que elas desaparecessem no meio de todas aquelas letras.³⁹⁰

³⁸⁹ CAMARGO, Iberê. *Gaveta dos guardados*. São Paulo: Edusp, 1998, p.32.

³⁹⁰ JUNGLE, Tadeu. Entrevista com a autora em 02 ago. 2018. MAM São Paulo.

Figura 66: Cadernos/Diários de Memórias e Estudos, Tadeu Jungle, datas diversas
 Fonte: Videopoesia, Tadeu Jungle

Outro trabalho que evidencia a prática de gerar registros das memórias foi através de um processo que, de acordo com o artista, teve início nos anos 90, quando ele passou a fotografar todas as camas nas quais dormia, só ou acompanhado, durante suas viagens. Assim que levantava, como que instintivamente, pegava a câmera e fotografava a cama, sempre da mesma maneira, tentando, segundo suas palavras: “captar até aquele calorzinho humano que ainda havia nela. É claro que a cama respondia, singularmente, na sua língua de lençóis amarrotados, travesseiros marcados e cobertores em desalinho”³⁹¹.

Em 2001, decidido a expor sua “coleção” de fotos, Tadeu decidiu retornar àqueles livros queridos, lidos no passado, e onde se destacavam as passagens que mais lhe haviam agradado. Foi um resgate das melhores frases acumuladas durante anos a fio, no total, foram mais de 800 selecionadas. Fotos e frases então se encontraram criando uma nova obra, para cada cama, uma frase escolhida a dedo, um encontro entre as viagens literárias e as viagens geográficas, os tempos se misturaram, assim como as mensagens “criando uma grande sensação de aconchego, mas também de confusão”³⁹², segundo o artista.

³⁹¹ Idem.

³⁹² JUNGLE. Tadeu. A obra foi catalogada no acervo do MAC USP como sendo de 2004, no entanto, quando citada no livro *Tadeu Jungle: Videofotopoesia*. Rio de Janeiro: Editora OI Futuro, 2004.

Figura 67: Estradas, Camas, Reflexões. Tadeu Jungle, 2001
 Fonte: Acervo do Artista

No âmbito das produções audiovisuais de Tadeu, selecionamos três obras que dialogam com a questão da memória do artista e com fragmentos sensíveis de suas vivências, são elas *Choro* (2004), *Medo* (2006) e *Oxum* (2006), todas compõem o acervo do MAC USP.

Choro (2004)

*Promover arte viva, anti-arte,
 promover REALIDADE NÃO ARTÍSTICA
 a ser entendida por todos, não somente por críticos,
 diletantes e profissionais.*

George Maciunas³⁹³,

No cerne dos fundamentos artísticos de *Fluxus*, encontra-se aquele que talvez seja seu maior legado para as gerações de artistas posteriores à sua existência: que arte e vida são esferas indissociáveis. Não há arte sem a verdade que permeia a vida. No ano de 1963, uma troca de correspondências ente George Maciunas (idealizador de *Fluxus*) e Tomas Schmit (um dos integrantes mais jovens

³⁹³ George Maciunas, Manifesto *Fluxus*, Fevereiro de 1963.

do coletivo), evidencia a importância deste fundamento como prática primária da criação *em Fluxus*. Schmit revelará em carta à Maciunas que pretendia largar seus estudos em ciências exatas na Alemanha e migrar para Nova Iorque a fim de se dedicar exclusivamente às atividades do grupo, em resposta ao intento do rapaz Maciunas escreve que o *Fluxus* é antiprofissional, que este princípio, inclusive, está presente no manifesto e que é através das experiências cotidianas, tais como comer, trabalhar, ler, se relacionar, se emocionar e etc., que os integrantes *Fluxus* estariam capacitados para criar uma não-arte e acrescenta ainda: *Fluxus deve se tornar um estilo de vida e não uma profissão*³⁹⁴.

Maciunas acreditava e defendia a ideia de que os artistas deveriam compartilhar com o mundo suas memórias e suas emoções, porém, quando inseridos em uma realidade cotidiana, as experiências vivenciadas pelos artistas, com todas as suas nuances, complexidades e banalidade, se tornariam não apenas fonte de inspiração criativa, mas elas mesmas, produtos de arte³⁹⁵. Ou seja, *Fluxus* propunha que as histórias pessoais dos artistas, suas vivências e emoções, fossem subtraídas do campo da intimidade e se tornassem públicas e universais, gerando, desse modo, um *fluxo* metamórfico entre o público, o privado, o coletivo e o compartilhado.

O vídeo *Choro*, realizado por Tadeu em 2004 com o uso de uma câmera digital amadora, é uma dessas obras que dilui as fronteiras entre a arte e a vida, pois revelam o artista enquanto indivíduo, enquanto ser que cria *a partir de* e se expressa *por meio de* emoções reais. Sobre a obra, o autor revela:

Alguns artistas não costumam revelar a sua intimidade, preferem deixá-la fora do *jogo*, preservá-la. Outros usam ela [a intimidade] o tempo todo, fazem da sua vida íntima seu próprio trabalho, e este é também um caminho. Mas tem artista que não consegue se mostrar, e para mim, o choro é uma das emoções mais íntimas de uma pessoa, porque explicita um estado frágil, um estado no qual ninguém gosta de ser visto. Você não está lá, levantando uma taça, fazendo um brinde, você está no buraco existencial, você está mal, entende?³⁹⁶

Tadeu relata que, à época da gravação do vídeo, havia recém terminado seu casamento, que não fora um término conflituoso pois, ambas as partes, chegaram

³⁹⁴ MACIUNAS, George apud ATANIA, Emanuelle. op. cit., p. 63- 64.

³⁹⁵ Ibid., p.64.

³⁹⁶ JUNGLE, Tadeu. Entrevista com a autora em 02 ago. 2018. MAM São Paulo.

à conclusão que não havia mais motivos para darem continuidade a uma relação que já tinha acabado. Segundo ele:

Nós chegamos a um acordo e nos separamos. Lembro do dia em que fomos ao cartório assinar os documentos da separação e eu simplesmente pensei: Bem, então acabou. Até então eu não tinha chorado, mas saindo de lá eu desabei, chorei, chorei e todos os dias eu chorava: entrava no carro e chorava, entrava no banho e chorava, e era um choro convulsivo. Passaram-se um, dois, três meses e aquilo continuou. Eu não conseguia entender sobre o que aquele choro se tratava, porque era aquilo, a relação tinha acabado, eu não desejava voltar atrás, não sentia vontade de ligar, mas o choro estava lá comigo, me fazendo companhia todo santo dia. Talvez fosse pela percepção acerca da finitude das coisas, porque as coisas acabam e isso gera uma tristeza. Enfim, chegou um momento em que eu falei para mim mesmo: “Cara, você precisa gravar isso, registrar este seu estado!”. E foi isso que eu fiz, porque eu não sou uma pessoa que chora muito, aquilo era algo muito profundo, muito verdadeiro.³⁹⁷

Figura 68: Frames do vídeo Choro, Tadeu Jungle, 2004
Fonte: Acervo MAC USP

³⁹⁷ Idem.

Tadeu relata ainda que depois que fez o vídeo e o processo do *choro* franco, mas dolorido, chegou ao final, ele o esqueceu por um bom tempo. Por volta de 2007/2008, a Galeria Valu Oria o convidou para uma mostra individual e ele decidiu exibir a obra publicamente pela primeira vez. Segundo ele, solicitou que a projeção fosse realizada em uma sala pequena, escura, bem no fundo do edifício, pois era assim que ele imaginava que aquele conteúdo deveria ser exibido para o público: “sozinho, numa telinha de televisão em branco e preto, numa sala escondida”. Para o artista, é natural que depois de um certo tempo haja um distanciamento entre o criador e a obra, pois trata-se de processos que muitas vezes abarcam emoções fortes, que fazem sentido naquele momento específico, mas que depois vão se esvaindo até perderem o significado, em suas palavras:

Então eu fiz essa obra e esqueci completamente dela, nunca mais tinha assistido, até a abertura da mostra, mas para mim já não existia mais emoção. Foi inesquecível, no entanto, o fato de que minha filha, adulta já, foi na abertura da exposição e de repente ela vem lá de trás da galeria, meio assustada, e me fala: Pai, eu nunca te vi chorar! E foi quando eu pensei “Caramba, meu, é mesmo!”. Quando eu escolhi a obra para colocar lá não me dei conta que outras pessoas iam me ver chorar, porque para mim já não era mais eu ali, mas para as outras pessoas era eu. E foi com a minha filha, ela percebeu, pela primeira vez, através daquele vídeo, uma emoção que nunca tínhamos compartilhado. Fiquei super embargado porque ela estava me vendo chorar e aquilo a impactou, era um vídeo, mas, para ela, era eu³⁹⁸.

Para Tadeu, este vídeo possivelmente foi a sua maior exposição enquanto indivíduo. Apesar de suas obras serem muito permeadas por lembranças e memórias de viagens, vivências, fatos, em *Choro* ele estava “*nu*”, não era o artista em cena, mas a sua individualidade, a sua intimidade, o seu *eu*. O artista afirma não saber se é uma experiência cuja natureza lhe agrada, tanto que depois daquele dia, diante da situação com sua filha, nunca mais se propôs a assistir o vídeo novamente.

³⁹⁸ Idem.

Oxum (2006)

*Oxum que cura com água fresca
Sem gota de sangue
Dona do oculto, a que sabe e cala
No puro frescor de sua morada
Oh! Minha mãe, rainha dos rios
Água que faz crescer as crianças
Dona da brisa de lagos
Corpo divino sem osso nem sangue [...]
Eu saúdo quem rompe na guerra
Senhora das águas que correm caladas
Oxum das águas de todo som
Água da aurora no mar agora
Bela mãe da grinalda de flores
Alegria da minha manhã
[...]*

Louvação A Oxum, Maria Bethânia

A água é um elemento que celebra muitos significados análogos relacionados aos afetos e às pulsões em diferentes grupos sociais. Seja como um recurso natural essencial à vida, como um composto químico, uma atração turística, um meio de transporte, uma mercadoria que gera lucros, um canal para a purificação ou ainda como fonte de inspiração para alguns artistas. Seja como for, a água é componente abundante em nossas entranhas que se faz presente em nossas culturas e atravessa as nossas relações com o mundo. Na mitologia africana, Oxum é filha de Iemanjá e Oxalá, orixá reconhecida por sua beleza, juventude, vaidade e riqueza, e também representa o poder feminino. Destaca-se, contudo, nos cultos de religiões-afro, como a rainha (dona) das águas doces, das redes pluviais e, portanto, dos rios, das cachoeiras e das lagoas de água cristalina.

De acordo com Tadeu, a ideia para a obra *Oxum*, surgiu de uma memória de infância quando lhe diziam que, ao se jogar um barquinho de papel em um rio, em algum momento, ele chegaria ao mar. Segundo ele:

Desde então eu nutro a ideia de que todas as águas do mundo estão de alguma forma conectadas. Essa história do barquinho indo, indo em direção ao mar sempre me impressionou muito e me fez criar essa percepção de que todas as águas, das nascentes até os oceanos, todos eles, tudo está conectado. Um rio pode dar em outro rio, que pode dar em outro rio, que um dia vai dar no mar. Então, teoricamente, as águas do globo inteiro são a mesma água³⁹⁹.

³⁹⁹ Idem.

Como um obsessivo colecionador de imagens, o artista passou anos gravando as águas de todos os lugares pelos quais passava: eram águas de fontes, lagos, rios, cachoeiras, repositórios naturais e também os construídos pelo homem. A ideia era a de que um dia pudesse criar uma obra que fosse capaz de representar a ideia da conexão existente entre todas as águas do mundo. O vídeo *Oxum*, representa, portanto:

Essa ambição de tentar conjugar, em uma tela, uma alegoria de todas as águas conectadas. Para tal eu fiz uma colagem com todos esses vídeos que gravei ao longo de anos, é como se fosse uma pintura, entende? São pequenos recortes de movimentos de água, ajeitados, sobrepostos, costurados. São vídeos pequeninhos, quadrados, no processo de edição eu fui ajeitando, tirando uma borda aqui, uma aresta ali, arrastando um pra cima, outro para baixo, enfim, para mim o resultado ficou fantástico, é um dos poucos vídeos que eu teria em casa para ser exibido em *looping*, porque ele é uma colagem, mas é também um filme zen⁴⁰⁰

Figura 69: Frame do vídeo *Oxum*, Tadeu Jungle, 2006

Fonte: Acervo MAC USP

A colagem em *Oxum* foi especialmente realizada para dar a entender essa conexão entre as águas, o estranhamento encontra-se quando se percebe que são fluxos que sobem, fluxos que se atravessam e fluxos que descem. Os minuciosos recortes e aproximações realizados chegam a sugerir, em um primeiro momento, tratar-se de uma imagem apenas, mas a fragmentação e os diferentes sentidos nos quais as águas se movimentam dão à “paisagem” um ar de surrealidade. Durante a rodagem, o som que se ouve é o de água correndo, aspecto que evidencia a poética zen, citada pelo artista.

⁴⁰⁰ Idem.

Medo (2006)

O alto celestial que nos vigia, o baixo infernal que nos espia. *Paradiso* das esferas ascendentes, glória já esquecida dos longínquos círculos cadentes, *Inferno*, abandono de toda esperança. A esquerda, “o outro lado do lado”, *kelippah*, concha cabalística das trevas, morada feminina; sinistro lado do mau agouro, onde Boheme depositou a mão irada do Senhor e, como no Credo, colocou à sua direita o implacável Juiz dos vivos e dos mortos que há de proferir a sentença final. A encruzilhada sempre fatídica. O fechado, propício à emboscada e o aberto que nos expõe ao nada. Onírico e mítico, ser dos confins inalcançável pela geometria, o espaço é mistério absoluto. Além de cada paisagem somente outra paisagem, além de cada horizonte apenas outro horizonte. Rasteado de sinais, dá medo.

Marilena Chauí - Sobre o Medo⁴⁰¹

Vivemos no contexto de uma sociedade marcada por desigualdades sociais e por intensos conflitos urbanos provindos da criminalidade, tal fato nos permite perceber a constituição de um imaginário acerca das cidades como espaços perigosos e a síntese de uma cultura do risco. Os meios de comunicação de massa ocupam um papel central na disseminação de informações acerca dos riscos a que todos nós estamos submetidos. Paulo Vaz⁴⁰² observa em sua análise sobre a pobreza e o risco a atuação da mídia como agente ratificadora das calamidades de nosso tempo, apontando, através de uma pesquisa, que aproximadamente 40% das notícias das primeiras páginas dos principais jornais norte-americanos abordam temáticas relacionadas aos hábitos de vida dos cidadãos e aos riscos a que estão expostos. Em sua maioria, as matérias tratam especificamente dos perigos iminentes à vida nos centros urbanos, de um suposto aumento da criminalidade e de crimes violentos, e sugerem que as pessoas adotem medidas adicionais de segurança e defesa.

Em seu artigo *Reclaiming our cultural mythology: television's global marketing strategy creates a damaging and alienated window on the world*⁴⁰³,

⁴⁰¹ CHAUI, Marilena. Sobre o medo. In: NOVAES, Adalto (org.). *Os Sentidos da Paixão*. Ed. Schwarcz: São Paulo, 1997, p.35.

⁴⁰² VAZ, Paulo et. al. Pobreza e Risco: a imagem da favela no noticiário do crime. *Revista Fronteiras. Estudos Midiáticos*. São Leopoldo, v. 7, n. 2. 2005, p.108.

⁴⁰³ GERBNER, George. *Reclaiming our cultural mythology: television's global marketing strategy creates a damaging and alienated window on the world*. In: *The Ecology Of Justice* (IC#38) Originally published in Spring 1994. Disponível em: <https://www.context.org/iclib/ic38/gerbner/> - Acesso em 18 mar. 2019.

George Gerbner traça uma visão sobre a influência que a circulação de informações acerca da violência na televisão, sobretudo nos telejornais, gera o que ele denomina ser a “síndrome do mundo vil” (*mean world syndrome*), ou seja, quando uma quantidade suficientemente grande de brutalidade é assistida na televisão, maior será a probabilidade de que o espectador tenha certeza de que está vivendo em um mundo precipuamente cruel e sombrio no qual ele se percebe cada vez mais vulnerável, inseguro e amedrontado.

Em 11 de Maio de 2006, Marcos William Herbas Camacho, também conhecido como Marcola, o principal líder da organização criminosa PCC (Primeiro Comando da Capital), foi transferido do presídio de Avaré para o de Presidente Venceslau, ambos no interior de São Paulo. Após denúncia recebida pelo governo do estado de que uma onda de ataques e rebeliões iria acontecer no final de semana do feriado do Dia das Mães, em represália à transferência de Marcola, cerca de outros 700 homens, supostamente ligados à facção, também foram transferidos de unidades. No sábado, dia 13 de maio, os órgãos de segurança divulgam que, desde a noite de sexta-feira até a tarde daquele dia, cerca de 30 pessoas haviam sido mortas e pelo menos 25 ficaram feridas em uma série de atentados realizado pela organização contra policiais, guardas civis e agentes prisionais. De acordo com reportagens divulgadas pelo jornal O Estado de São Paulo: quartéis, delegacias e bases da polícia também se transformam em alvos de tiros. Os ataques se concentram na Grande São Paulo, mas também há registros no interior e litoral. Simultaneamente, o Estado começou a enfrentar uma megarrebelião em presídios.⁴⁰⁴ No dia seguinte, os ataques ganharam força e ônibus foram incendiados e o número de ataques atribuídos ao PCC subiu para 103, com 72 mortes e 27 feridos. Rebeliões em presídios passam a ocorrer em 69 das 105 unidades de regime fechado, com 300 reféns. O governo estadual parte para o contra-ataque e anuncia a morte de 19 supostos criminosos entre os dias 13 e 14.⁴⁰⁵

A segunda-feira amanhece sob estado de alerta máximo, a capital paulista encontra-se em absoluto estado de pânico e medo, e o sistema de transportes tem

⁴⁰⁴ O ESTADO S. PAULO. Veja a cronologia dos ataques do PCC em 2006 em São Paulo. Jornal O Estado de São Paulo, 27 jul 2015. Disponível: <https://sao-paulo.estadao.com.br/noticias/geral,veja-a-cronologia-dos-ataques-do-pcc-em-2006,1732401>. Acesso em 18 mar. 2019.

⁴⁰⁵ Ibid.

suas atividades canceladas, comércios e bancos fecham as portas, escolas e faculdades cancelam as aulas, o aeroporto de Congonhas é esvaziado após boatos de possíveis ataques, em meio a todo o caos, um toque de recolher é anunciado pelas autoridades. Nos jornais, nos rádios e nas emissoras de televisão, o assunto era apenas um: o caos e o medo instaurado na cidade e arredores.

Figura 70: Imagens veiculadas pelos telejornais dos ataques do PCC em maio de 2006

Sobre o episódio, Tadeu Jungle fala:

Eu lembro que eu fiquei muito impressionado com tudo aquilo que estava acontecendo em São Paulo. As notícias só davam conta de que o PCC ia pegar todo mundo, que ia tacar fogo, atirar bomba, matar. Nossa, teve toque de recolher! As pessoas estavam desesperadas, morrendo de medo. Eu lembro que eu estava indo buscar a minha filha em algum lugar, eu tinha marcado de pegá-la às 16h, então eu estava na Marginal e o rádio tocando o terror, eu olhava para as pessoas dos carros ao lado e a expressão no rosto delas era a tradução mais perfeita do *medo*. Todo mundo estava achando que o mundo ia acabar de fato, que os bandidos iam brotar do chão e matar todo mundo, foi um dia de caos, e eu percebia o medo estampado na cara das pessoas. Eu senti medo. Eu que não sentia medo vi o medo por todos os lugares e em todos os canais de comunicação só se falava nisso, aumentando ainda mais o desespero de todo mundo⁴⁰⁶.

⁴⁰⁶ JUNGLE, Tadeu. Entrevista com a autora em 02 ago. 2018. MAM São Paulo.

O evento e a experiência do medo sentido na ocasião inspiraram Tadeu a criar o vídeo *Medo*. A obra foi inspirada no poema *Olho por Olho* (1964) de Augusto de Campos e no célebre aforismo atribuído à Leonardo Da Vinci de que “Os Olhos são a Janela da Alma”.

Figura 71: Poema visual *Olho por Olho*, Augusto de Campos, 1964

Para a realização do vídeo, o artista contratou uma série de pessoas e gravou apenas um dos seus olhos em *close*. Em cada filmagem ele solicitava que a pessoa realizasse alguns movimentos (para cima, para baixo, para os lados), mas sem induzi-las a expressarem o sentimento de medo ou qualquer outra emoção, pois, segundo ele, tal indução poderia resultar em uma interpretação caricaturada do medo. Em suas palavras:

Ali não aparece a caricatura do medo, só tem o olho espantado, alerta, virando de um lado para o outro, procurando de onde está vindo o perigo, porque é o medo o instinto principal da sobrevivência, sem ele a gente nem existiria. Então o teu medo faz esse link com a tua vida, faz você ficar alerta, em estado de prontidão para uma possível fuga.⁴⁰⁷

A montagem do vídeo de fato se assemelha muito com o poema visual de Augusto de Campos. Como uma colagem, dezenas de olhos distintos foram alinhados lado a lado. No começo da rodagem aparecem todos fechados e uma música de suspense ao fundo. Poucos segundos depois, uma voz sussurrante fala: “Tá com medo?”. Neste instante, todos os olhos se abrem e começam a se movimentar rapidamente, cada qual na sua busca, não há sincronicidade entre os

⁴⁰⁷ Idem.

movimentos, mas há um ritmo estabelecido pela emoção que eles transmitem, que é a de identificação da direção de onde o perigo está vindo. A voz insiste: [risadinha irônica] “Tá com medo, né?”, e os olhos seguem alucinados. Quando, de repente, ouve-se alguns estampidos, como se fossem tiros: “Pá, pá, pá!” e os olhos se fecham e a voz mais uma vez questiona: “Tá com medo, né?”. São 80” de duração, mas a montagem foi pensada para ser reproduzida em *looping*. Sobre a voz, Tadeu complementa: A voz é a consciência da existência do medo bem ali, presente, como que no cangote da pessoa, cutucando, íntimo. O ideal é ver em *looping* para poder, de alguma forma, ser tocado por aquele medo ali expresso.⁴⁰⁸

Figura 72: Frames do vídeo Medo, Tadeu Jungle, 2006

Fonte: Vídeo Medo, 2006, acervo MAC USP

⁴⁰⁸ Idem

3.5 Novas formas narrativas: a Realidade Virtual e a potência da empatia

*Qualquer tecnologia pode fazer tudo,
menos somar-se ao que já somos*

Marshall McLuhan

Segundo Roland Barthes, a narrativa:

Está presente em todos os lugares, em todas as sociedades; não há, em parte alguma, povo algum sem narrativa; todas as classes, todos os grupos humanos têm suas narrativas, e frequentemente essas narrativas são apreciadas por homens de culturas diferentes, e mesmo oposta, a narrativa ridiculariza a boa e a má literatura: internacional, transitória, transcultural, a narrativa está aí, com a vida.⁴⁰⁹

Neste sentido, é possível afirmar que formas narrativas, portanto, existem desde o início da humanidade. O ato de criar e narrar histórias está presente em todas as culturas e em todos os tempos e faz parte do processo da construção subjetiva dos indivíduos no instante em que lhes oferece diferentes interpretações acerca do mundo que os cerca, permitindo que construam uma compreensão simbólica da realidade. As histórias narradas, além de estimularem a reflexão, despertam curiosidades, emoções, simpatia e empatia por situações e personagens outros, sejam eles ficcionais ou não. As narrativas são, portanto, instrumento de construção e preservação da memória no transcorrer da história.

De acordo com Gérard Genette⁴¹⁰ uma narrativa é um enunciado que atesta a relação de um acontecimento ou de uma série de acontecimentos e, apesar da história e do enredo serem também uma sessão de acontecimentos a serem contados, estes são distintos, pois são ainda independentes do meio que os vai organizar numa narrativa. Já Christian Metz⁴¹¹ sugere uma definição de narrativa como um evento incurso, ou seja, que tem um começo, um meio e um fim ainda que os acontecimentos narrados não venham a se apresentar conclusos. O autor atesta ainda que a narrativa tem uma dupla temporalidade, ou seja, existe o tempo da história narrada, que pode abarcar um dia, um ano ou décadas da vida dos personagens, e o tempo que a história leva para ser contada (duração do filme, quantidade de páginas etc.). Ambos autores concordam, contudo, que uma

⁴⁰⁹ BARTHES. Roland. *Rumor da Língua*. São Paulo: Martins Fontes, 2004, p.20.

⁴¹⁰ GENETTE, Gérard apud JOURNOT, Marie-Thérèse. *Vocabulário de cinema*. Lisboa: Edições 70, 2005, p.34

⁴¹¹ Ibid. p.35.

narração exige que a história esteja inscrita em um espaço e em um tempo, e que é a ordenação dos acontecimentos que permitirá a construção da história de forma lógica e inteligível.

Existem várias formas de se construir uma narrativa, podendo elas serem apenas orais-verbais, ou visuais, ou sonoras, ou táteis ou ainda híbridas (que conjugam dois ou mais meios), como é o caso da narrativa audiovisual que congrega elementos discursivos, imagens e sons. Deste modo, a partir da junção destes três componentes e a forma como eles são combinados é possível construir uma narrativa dotada de um determinado sentido. Quem define este sentido são os profissionais que criam e executam os projetos tendo como objetivo, primeiro e essencial, a recepção da mensagem (informação) da forma mais clara e persuasiva possível pelo espectador.

A narrativa audiovisual tem em sua gênese o cinema como linguagem, uma linguagem que se expandiu, ultrapassou as fronteiras das grandes telas e salas de exibição e que hoje se faz presente de forma indissociável de nossa vida na contemporaneidade. A linguagem audiovisual está presente em nossas relações sociais cotidianas através não apenas da televisão (primeiro suporte a apropriar-se da linguagem cinematográfica), mas dos computadores, dos celulares, das plataformas múltiplas de compartilhamento, das redes sociais, no entanto, é preciso sempre ter em mente que todos estes formatos de informação audiovisual, advêm do cinema. Ao longo de mais de cem anos de existência, o cinema criou, moldou e difundiu pensamentos e ideias sobre o mundo e tudo o que ele concerne, em forma de imagens em movimento, sons e discursos. O cinema, em toda a sua história, exprimiu aspectos humanos, sociais, naturais, criativos, inventivos, oníricos, fictícios, a fim de estimular reflexões e sensibilizar as relações humanas.

David Bordwell⁴¹² atesta que a narrativa audiovisual cinematográfica é um processo fundamentado no diálogo estabelecido entre sequências (cenas), a fim de dar origem a um sentido único. Tal processo abarca todos os elementos que aparecem no filme já montado, desde os cenários, os personagens e os figurinos, dando origem ao que o autor denomina de um *regime orgânico de representações*. Segundo o autor, a construção do enredo narrativo segue um objetivo ou sentido

⁴¹² BORDWELL, David. *La Narración en el Filme de Ficción*. Barcelona: Paidós, 1996, p.77.

pré-estabelecido, o que leva cada quadro/cena a ser pensado a fim de que este objetivo seja alcançado. Deste modo, toda a narrativa é pensada de forma a conduzir o espectador a uma leitura, um ponto de vista da temática abordada, considerando sempre que a interpretação ganhará diferentes nuances em cada indivíduo, uma vez que recorrem aos seus sistemas particulares de significação.

São estes sistemas de significação que vão dar origem aos sentimentos de identificação do espectador com a história que está sendo narrada, neste sentido, a obra audiovisual dirige-se ao espectador através do discurso e dos apelos visuais e sonoros, buscando para si uma significação. As imagens sozinhas não possuem um significado, é o conjunto, o filme como um todo, que é capaz de despertar uma experiência afetiva e emocional com quem o assiste.

A empatia é um processo chave da emoção nas artes dramáticas, ela é o fenômeno humano através do qual o espectador, supostamente, vivencia a vida do outro através de identificações por similaridade e familiaridade, neste sentido, o processo de empatia funciona como um reconhecimento no sentido de uma simulação do sentir do outro:

Conhecendo o significado da expressão, empatia envolve imaginar a situação do outro, mas vai além dessa compreensão, incluindo uma reação emocional [...] você sabe como ele se sente; com empatia, você imaginativamente entra em seus sentimentos.⁴¹³

Neste contexto, podemos afirmar que o fenômeno da empatia não apenas se revela essencial à compreensão da emoção despertada pelo cinema, mas é central em um entendimento da emoção despertada em ambientes virtuais, como veremos mais adiante.

Desde as máquinas de projeção/gravação à constituição química da película, o cinema firma as suas necessidades primárias na evolução incessante da tecnologia. Foram inúmeras as transformações ocorridas na forma de fazer, exhibir e fruir cinema ao longo da sua história, todas em decorrência de modernização técnica.

Assim como os cineastas, os artistas visuais, ao longo dos tempos, foram se apropriando dos meios e experimentando novas tecnologias a fim de construir

⁴¹³ Livre tradução de: *"Like understanding, empathy involves imagining the other's situation, but it goes beyond understanding by including an emotional reaction [...] you know how he feels; with empathy, you imaginatively enter into his feelings"*. In: PLANALP, S. Communicating emotion: social, moral, and cultural processes. Cambridge: Cambridge University Press, 1999, p.65.

novas possibilidades narrativas. Em todos os campos das artes os aparatos técnicos disponíveis em um determinado tempo contribuíram para que as formas de pensar e fazer arte fossem se modificando, dando origem à novas linguagens e poéticas artísticas. Com a produção audiovisual não poderia ter sido diferente. Da mesma forma como vimos os artistas das produtoras independentes dos anos 1980 se apropriarem dos maquinários de gravação, edição e transmissão em vídeo para criarem novas formas narrativas, artistas da contemporaneidade buscam (e encontram) no sem número de equipamentos, suportes, mídias e linguagens da atualidade, campo fértil para novas experimentações.

Tadeu Jungle, que se auto define, conforme antes mencionado, como um “contador de histórias”, está inserido na categoria de artistas que são acometidos pelo espírito da inquietude e da curiosidade inesgotáveis. Sempre atento ao que de mais inovador está disponível ao seu alcance, e pautado em um genuíno sentido de exercício antropofágico no mundo, Tadeu se apropria, deglute e externaliza seus processos sensíveis e tudo o que deles resultam. Em suas palavras:

Quando me perguntam o que eu afinal faço, eu só posso dizer que “faço cultura”, porque cultura é a alma de todas as coisas, e a alma é o que mais se aproxima do mistério, então, no fim, o que eu persigo é o mistério, é tocar todo esse universo de coisas misteriosas que existe e que está aí para ser descoberto, vivenciado, compartilhado, e só a cultura permite isso [...] Eu quero contar histórias, eu quero seguir contando histórias, e as novas tecnologias me permitem múltiplas possibilidades narrativas. A Realidade Virtual é uma delas, mas ela não é apenas uma tecnologia, não é apenas um formato ou uma linguagem, é uma nova forma narrativa capaz de provocar empatia de uma forma que nenhum outro conteúdo audiovisual é capaz de despertar numa pessoa. A questão desse tipo específico de narrativa é que ela te coloca dentro de uma realidade outra, e ela te cutuca, te faz ver uma realidade de outras formas, a partir de outros pontos de vista.⁴¹⁴

A primeira experiência de Tadeu com a Realidade Virtual, aconteceu em 2015 com a realização do curta-metragem em RV 360° chamado *Rio de Lama*, até então ele não havia tido a oportunidade de experimentar com a tecnologia profissionalmente⁴¹⁵. Mas antes de apresentar esta e outras obras dirigidas e

⁴¹⁴ JUNGLE. Tadeu. I Fórum Mostra-Folha. Mesa 2. Dia 25/10/2017: *Realidade Virtual e Novas Formas Narrativas*. Itaú Cultural, 2017.

⁴¹⁵ Em entrevista, Tadeu relata mais detalhadamente que seu primeiro contato com RV foi em 2014, segundo ele: “Eu vi e fiquei fascinado, falei para mim mesmo: “Cara, isso é muito lindo, muito louco, como se faz isso?” Quem me deu uma mão nisso foi o Ricardo Laganaro, que era um realizador da produtora O2, aí eu comecei a ver todos os filmes possíveis em RV, que na época eram pouquíssimos”.

filmadas em Realidade Virtual (RV) por Tadeu, cabe a pergunta: O que é Realidade Virtual e, ela afinal é cinema?

O termo realidade virtual compreende a ideia de uma experiência imersiva⁴¹⁶. Muitas vezes a expressão é ainda utilizada e compreendida de forma equivocada. Não raro, quando nos referimos a uma experiência em Realidade Virtual, algumas pessoas imaginam se tratar de um sistema de deslocamento físico de corpos, como se fosse possível um tele transporte. De acordo com André Parente, a melhor forma de definir Realidade Virtual é entender que ela diz respeito a um conjunto de tecnologias intermediadas por computadores que permitem diferentes tipos de visualização/interação de conteúdos narrativos⁴¹⁷. Logo, o que a RV proporciona é uma simulação de vivência em um ambiente outro (imersão) obtida por meio de um conjunto de equipamentos tecnológicos que modificam a percepção do *eu* em contato com imagens criadas artificialmente por meio de sistemas computacionais e/ou ambientes reais filmados por câmeras de 360°.

Utilizada há bastante tempo no universo dos games é importante que entendamos que, hoje, a RV é um novo meio de comunicação audiovisual, como eram o cinema, o rádio e a televisão nas décadas passadas. No entanto, as narrativas audiovisuais desde a criação do cinema sempre foram realizadas para serem transmitidas e *lidas* através de uma moldura retangular (formato da tela do cinema), conforme afirma Tadeu:

Desde a invenção do cinema, há mais de cem anos, a gente narra através de um retângulo, é um plano seguido de outro plano, seguido de outro plano, mais o som, e pronto. Seja na televisão seja em filmes de autor, seja para *Hollywood*, seja para as plataformas online. O que muda com a RV é que agora você filma uma esfera, são 360° de imagens que concernem múltiplos planos e você insere o espectador no centro dessa esfera. Ironicamente, é um processo de comunicação audiovisual que se

⁴¹⁶ Stephen Jones discorre que a imersão é um estado de conectividade com o sistema em um “sentir” por meio de tecnologias, pela fusão do corpo com o espaço, em um espaço homogêneo, sem distinção entre o exterior e o interior, sendo que o *feedback* do ambiente é sentido pelo corpo e o corpo sente o ambiente. Assim, o processo mental proveniente somente da leitura de um livro, por exemplo, ou por assistir a um filme ou a um programa de televisão não se constitui no tipo de imersão que a realidade virtual pode oferecer para os espectadores. Cf. JONES, Stephen. Towards a Philosophy of Virtual Reality: Issues Implicit in “Consciousness Reframed”. *Leonardo Journal Resources*, The MIT Press Journals, v.33. n.2, p.125-132, abr. 2000 <https://www.mitpressjournals.org/doi/abs/10.1162/002409400552388> Acesso em 23 fev. 2019.

⁴¹⁷ PARENTE, André (org.), *Imagem-máquina: a era das tecnologias do virtual*. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1999, p.22. Neste caso o autor está se referindo especificamente aos ambientes virtuais criados em computadores e não a ambientes de cinema em RV 360°, processo mais tardio em relação à data de publicação de seu artigo. No entanto, a definição sobre o conceito de RV do autor se estende através do tempo e abarca a produção de filmes em RV 360°.

assemelha muito com o teatro antigo, como se você deslocasse o espectador da plateia, o posicionasse no centro da arena, onde acontece a ação, e ele fizesse parte do espetáculo. É uma tecnologia que dialoga com mais de 3000 anos de história de narrativas.⁴¹⁸

A esfera citada por Tadeu é o tipo de equipamento de filmagem utilizado para a captação das imagens. Hoje trata-se de uma tecnologia bastante desenvolvida e encontrada por preços muito acessíveis no mercado, em vários modelos e para diversas finalidades, mas não foi o caso do primeiro experimento realizado em 2015 para a gravação de *Rio de Lama*, quando os equipamentos foram emprestados e a grande câmera, na verdade, era a adaptação de seis câmeras em uma coluna, as quais tinham de ser ligadas individualmente⁴¹⁹.

De qualquer forma, o que é preciso ressaltar é que o cinema tradicional é considerado, na maioria das vezes, um meio fundamentalmente passivo em que o narrador das histórias mantém um certo poder autocrático, enquanto ao espectador é destinado apenas o papel de receptor passivo da informação, não podendo participar da criação de significados narrativos ou simbólicos⁴²⁰. Ele observa a história, mas existe apenas fora dela.

O que o cinema VR 360° proporciona são experiências cinematográficas atmosféricas, imersivas e participativas. Por meio desse formato, a atuação do público observador muda e, assim, muda também a sua relação com o conteúdo. Os equipamentos compostos por múltiplas câmeras gravam ações ao vivo em um ambiente (ou uma paisagem) em 360°, o que dá ao espectador uma perspectiva mais ampla do cenário e das ações que ocorrem nele. Trata-se da criação de um mundo no qual o espectador opera essencialmente como uma extensão do ambiente do criador, permitindo que ele explore e manipule um espaço mutável. O narrador pode recorrer a pequenos truques afim de direcionar a experiência (o olhar) do espectador dentro do cenário, dando dicas, lançando pistas visuais ou sonoras, mas, no entanto, a decisão de seguir estas pistas e permanecer com o olhar voltado para elas é sempre do espectador.

Importante destacar ainda, que a experiência imersiva em filmes 360°, até os dias atuais, só é possível através de dispositivos de visualização VR. São óculos

⁴¹⁸ JUNGLE. Tadeu. I Fórum Mostra-Folha. loc. cit.

⁴¹⁹ Idem.

⁴²⁰ COSTA. Ana. *Storytelling for Cinematic Virtual Reality: A Study on Audiences' Needs and Expectations*. Masters in Multimedia, University of Porto. Julho 2017, p.24.

produzidos hoje por várias fabricantes nos quais se acoplam qualquer tipo de *smartphone*, ou seja, para ter uma experiência audiovisual em VR, não é preciso ir até uma sala de cinema, tornando a tecnologia um meio de difusão de cultura mais simples e democrático, conforme argumenta Tadeu:

Imagine você sair para caminhar pelo mundo, levar o cinema para o mundo sem a necessidade de carregar consigo toda uma estrutura, um aparato com projetor, tela etc. Agora você imagine carregar o cinema dentro de uma malinha, com alguns óculos e alguns *smartphones*, e levar para lugares que você jamais imaginou levar o cinema, para pessoas que jamais chegariam até uma sala de cinema para ter a experiência de assistir a um filme, isso é transformador.⁴²¹

Figura 73: Óculos Vr Box 2.0 Realidade Virtual 3D 360°
Fonte ⁴²²

Quando questionado pelo mediador do debate *Realidade Virtual e Novas Formas Narrativas*⁴²³, Guilherme Genestreti, sobre a busca pelo despertar da empatia do espectador através do uso da RV 360° aplicado no gênero

⁴²¹ JUNGLE. Tadeu. I Fórum Mostra-Folha. loc. cit.

⁴²² Nos dias atuais óculos como este podem ser adquiridos no mercado por preços bem acessíveis, diferentemente de alguns anos atrás quando a tecnologia ainda estava em fase de testes e aperfeiçoamentos. Obviamente que quanto melhor a qualidade do dispositivo mais intensa é a experiência imersiva e mais caro esse aparelho se torna. O modelo da foto foi adquirido pelo valor de R\$60 e foi suficientemente bom para que pudéssemos ter noção da potência narrativa (citada por Tadeu) das obras.

⁴²³ O I Fórum Mostra-Folha: Rumos do Cinema e do Audiovisual, realizado no Itaú Cultural em decorrência da 41ª Mostra Internacional de Cinema em São Paulo – quando foram exibidos pela primeira vez dezenove filmes realizados em RV 360° – promoveu, também, algumas mesas de debate sobre os desafios do cinema e do audiovisual na atualidade. No dia 25 de outubro de 2017 estive presente na Mesa 2 cuja temática era *Realidade Virtual e Novas Formas Narrativas*. Participaram do debate Tadeu Jungle, representando suas produtoras: Academia de Filmes e JungleBee; Janaina Augustin, diretora do núcleo Outras Telas da produtora O2 Filmes; Fabio Holnik, diretor da Hyper VR; e Renato Citrini, gerente sênior da divisão de dispositivos móveis da Samsung. Na mesa, a mediação foi realizada por Guilherme Genestreti, repórter do Caderno Ilustrada do jornal Folha de São Paulo.

documentário-ativista, gênero este bastante marcado por um perfil de denúncia, engajamento e ativismo social, Tadeu respondeu:

Os dois documentários que eu realizei⁴²⁴, o *Rio de Lama*, sobre a tragédia de Mariana, e o *Fogo na Floresta*, sobre uma tribo indígena no Xingu, que são os dois documentários da mostra deste ano, a ideia de fazer estes documentários foi exatamente esta: ativar a empatia das pessoas para as temáticas abordadas. Então a ideia partiu de 2015 com a tragédia de Mariana, a gente vendo aquele monte de imagens marrons o tempo inteiro na mídia, chega uma hora que você já não presta mais atenção “morreu mais um, desabou tal coisa”. Mesmo que você veja isso na mídia diariamente parece que as tragédias, depois de um certo tempo, quando veiculadas pelos meios de comunicação tradicionais, elas se banalizam. E como eu já estava querendo fazer alguma coisa em RV já há algum tempo eu pensei que aquele era o momento, então eu fui para Mariana fazer o meu primeiro filme de RV. Portanto, eu acho que sim, que a ideia de despertar a empatia através do documentário, de levar a pessoa para um lugar onde ela não possa ir por muitos motivos, ou que ela não queira ir pessoalmente por tantos outros motivos, ele é muito forte, porque ele te desestabiliza, ele te impacta, ele te traz uma outra leitura do mesmo fato, mesmo que você já o conhecesse através de outras narrativas visuais. O mesmo acontece com o *Fogo na Floresta*, transportar a pessoa para um lugar que ela sempre viu em livros e fotos, mas que nunca foram numa aldeia. [...] Então eu acho sim, que dentro do espectro do ativismo social, que são estes dois filmes que buscam a transformação do olhar sobre questões importantes da sociedade, a RV, conforme já disse nosso grande Chris Milk⁴²⁵, é a maior máquina de empatia já inventada⁴²⁶.

⁴²⁴ Até a data do debate Tadeu não havia realizado o filme *Ocupação Mauá*, 2018, o qual também abordaremos mais à frente.

⁴²⁵ Chris Milk é um cineasta e artista visual norte-americano. Sua arte abrange gêneros experimentais e mídias desconhecidas transformando novas tecnologias e criando eventos efêmeros. Seu trabalho continua a testar as fronteiras da tecnologia e das artes interativas. Milk é fundador e CEO da *Within*, uma empresa de mídia de realidade virtual e co-fundador da *Here Be Dragons*, uma empresa de produção de realidade virtual. Milk tornou-se bastante conhecido por ter apresentado no TED, em 2015, uma palestra chamada *How virtual reality can create the ultimate empathy machine*, onde aborda o poder da realidade virtual como um meio para o avanço da humanidade. No evento, relatou o caso de sua produção do filme em RV 360° *Nuvens sobre Sidra*, que foi realizado em conjunto com a Organização das Nações Unidas (ONU). O filme foi gravado em um campo de refugiados sírios na Jordânia, em dezembro daquele ano, e narra a história de uma garota de 12 anos chamada Sidra. Ela e sua família fugiram da Síria atravessando o deserto até a Jordânia e, na época da filmagem, já morava há cerca de 1 ano e meio no acampamento. A filmagem mostra a realidade da menina e permite que o espectador *navegue* por sua rotina, sua casa, seus hábitos e os de sua família. Ao assistir ao filme, segundo Milk, é possível sentir a humanidade da garota do modo mais profundo possível: “*Você se identifica com ela e eu acho, que nesse sentido, podemos mudar as concepções de mundo com essa tecnologia*”. O filme foi levado pela ONU para o Fórum Econômico Mundial em Davos, em janeiro de 2015, e exibido para um grupo de pessoas cujas decisões, segundo Milk, afetam a vida de milhões de pessoas ao redor do mundo: “*E são pessoas que não poderiam estar sentadas em uma barraca num campo de refugiados na Jordânia. Mas em janeiro numa tarde na Suíça, de repente, elas estavam lá. E elas foram tocadas pelo filme*”. Dados sobre o cineasta/artista Chris Milk podem ser encontrados em seu site: <http://milk.co/vr> (acesso em 22 mar. 2019) e sua palestra TED em: <https://www.youtube.com/watch?v=iXHil1TPxvA> (último acesso em 22 mar. 2019).

⁴²⁶ JUNGLE. Tadeu. I Fórum Mostra-Folha. loc. cit.

Diante de todo o exposto até aqui apresentaremos as três obras realizadas por Tadeu Jungle em RV 360°. São obras que se encaixam, portanto, no gênero documentário, pois são narrativas que se propõem a desempenhar uma função social, ou seja, intervir de alguma forma na realidade do mundo, seja na chave da compreensão dos fatos recentes, seja na chave da intervenção ou movido pela militância. As obras em questão são *Rio de Lama* (2015), *Fogo na Floresta* (2017) e *Ocupação Mauá* (2018), sendo que os dois primeiros foram produzidos pela Academia de Filmes e o terceiro pela JungleBee.

Rio de Lama: a maior tragédia ambiental do Brasil, 2015

No dia 05 de novembro de 2015 aconteceu aquele que, até o momento, seria considerado o maior desastre socioambiental já registrado na história do Brasil: a barragem de minérios de Fundão, gerenciada pela empresa Samarco⁴²⁷, localizada no município de Mariana/MG, se rompeu e em poucos instantes uma gigante onda de lama e de resíduos derivados do processo de mineração de ferro foi engolindo, de força destruidora, casas, pessoas e tudo o que encontrou pela frente. Os efeitos imediatos dessa tragédia, ainda em desenvolvimento, puderam ser observados desde o refluxo da barragem destruída, em MG, até a foz do Rio Doce, no mar do Espírito Santo. Seu legado foi um rastro de destruição, contaminação e mortes.

A notícia repercutiu nos meios de comunicação de forma irrefreada. Nos telejornais, jornais impressos e pelas redes sociais vídeos e imagens circularam dando a dimensão da força do *rio de lama* que, ao final de seu trajeto, havia trafegado cerca de 600 quilômetros até encontrar o oceano Atlântico. O desastre deu origem a uma inacreditável façanha de circulação de imagens audiovisuais registradas através de diversas formas, desde filmagens por câmeras de celulares de moradores e funcionários da empresa no auge do rompimento a tomadas realizadas do alto de helicópteros e *drones* das emissoras de televisão.

Conforme Tadeu relatou anteriormente, com o advento do desastre ele percebeu que as imagens veiculadas pela mídia, de certa forma, não eram suficientes para revelar o real impacto causado pelo evento, ele queria ver com os

⁴²⁷ A Samarco S/A, tem como acionistas majoritários a Companhia Vale do Rio Doce e a anglo-australiana BHP Billinton.

próprios olhos e queria que as pessoas vissem também. O diretor relata ainda que, quando decidiu ir para o local filmar, imaginava que realizaria um documentário sobre a tragédia e que a narrativa seria baseada nessa tragédia, mas que, ao chegar lá, percebeu que os moradores do vilarejo de Bento Rodrigues, que se encontrava completamente destruído e contabilizava a morte de dezenove pessoas, eram apaixonados por tudo aquilo que se esvaiu em questão de minutos. Segundo ele: “Então lá eu decidi fazer um filme sobre a ausência, sobre a memória, um filme sobre aquilo que foi perdido, sobre o choro, sobre a saudade”⁴²⁸.

Menos de um mês após o ocorrido, Tadeu levantou os equipamentos de filmagem em VR 360° que, segundo ele, nem sabia direito como iria manusear, reuniu uma pequena equipe⁴²⁹ e partiu de carro para Bento Rodrigues. No dia 15 de dezembro o diretor postou em seu canal do *Youtube* um vídeo realizado durante o caminho para a chegada ao vilarejo (dia 12 de dezembro de 2015), na descrição do vídeo, as seguintes palavras:

É inacreditável como se pode entrar e sair da cidade sem controle de ninguém! A vila está sob lama, com casas condenadas que podem desabar a qualquer instante, e com pregos, pedaços de ferro, arame farpado e outros detritos perigosos expostos ao caminhar. O local deveria ser totalmente fechado à visitação até para poder ser estudado pelas autoridades, sendo que os moradores deveriam ser acompanhados por uma equipe para tentar recuperar alguma coisa de suas casas ou apenas revisitar o local de sua residência. Pude ver saqueadores entrarem e saírem das casas levando objetos! Total *non sense*!

Tadeu conta que após o impacto da chegada na comunidade e realizado um reconhecimento do local, ele e a equipe entenderam, de fato, o que havia acontecido ali, ou seja, perceberam, somente ao chegar lá, o tamanho da devastação, da destruição. O passo seguinte foi procurar os moradores para conversar, saber como eles estavam lidando com a situação e o que pensavam a respeito de tudo.

⁴²⁸ JUNGLE, Tadeu. Entrevista com a autora em 02 ago. 2018. MAM São Paulo.

⁴²⁹ Rio de Lama foi uma produção realizada pelas produtoras Beenoculus, Academia de Filmes e Maria Farinha Filmes, dirigida por Tadeu Jungle.

Figura 74: Frames do vídeo A chegada em Bento Rodrigues em 12 dezembro 2015
Fonte⁴³⁰.

O diretor ressalta ainda que, até aquele momento, não havia nenhum roteiro pronto para o documentário e foi no contato com as pessoas que ele percebeu que, sem exceção, todas elas tinham uma ligação afetiva muito grande com o que havia sido aquela pequena cidade, eram todos muito apaixonados pela comunidade e pelo estilo de vida que ali levavam. Tadeu relembra que durante as entrevistas ninguém manifestou, em relação a Bento Rodrigues antes da tragédia, qualquer descontentamento com a vida naquele lugar, nenhum problema foi relatado. A comunidade, para aquelas pessoas, era o paraíso, todos se emocionavam ao falar da união, do companheirismo, da solidariedade e da simplicidade da vida compartilhada entre as 600 pessoas que lá moravam:

E assim as várias histórias foram sendo contadas, uma após a outra, de todos aqueles ex-moradores apaixonados pela pequena cidade que Bento Rodrigues fora um dia. Todos estavam alojados em hotéis ou casas no município de Mariana, profundamente tristes porque tiveram de sair correndo de seus lares, deixando tudo para trás. Estavam vivendo separados uns dos outros, muitos sem emprego, e todos diziam ter perdido a alegria de viver [...] Mas o que mais me chamava a atenção é que, ao mesmo tempo em que eu sentia toda aquela tristeza presente nas

⁴³⁰ <https://www.youtube.com/watch?v=MN51Kwk92hg>

falas, existia também uma alegria saudosa acerca do passado, da forma como ele havia sido [...] Então eu decidi ali, naquele momento, ao ouvir aquelas histórias, criar a linha narrativa do documentário através da contraposição entre as memórias dos momentos doces vividos naquele lugar e o próprio lugar arrasado como cenário. Então eu levei alguns moradores de volta para Bento Rodrigues e pedi que eles narrassem suas histórias, suas memórias boas, sobre os escombros da cidade.⁴³¹

O filme inicia com a apresentação de uma paisagem bucólica, um badalar de sino ao fundo, quando entra a voz do narrador (Tadeu Jungle): *O Brasil tem centenas de pequenas cidades com uma praça, algumas ruas, e uma população onde todos se conhecem e vivem em comunidade*. Em seguida a voz relata sobre o rompimento da barragem na cidade de Mariana. Neste instante, a paisagem bucólica dá lugar ao cenário no qual a narrativa vai se desenvolver: os escombros da comunidade de Bento Rodrigues.

Figura 75: Frames iniciais do filme 360° Rio de Lama, 2015

Capturados do aplicativo oficial do filme via celular⁴³²

Os lugares escolhidos para o posicionamento da câmera 360° permitem que o espectador sempre tenha uma visão do entorno de onde se encontram os personagens, muitas vezes localizados em cima ou dentro dos escombros de suas próprias casas. É possível dizer ainda que a estratégia escolhida pelo narrador é capaz de nos conduzir para um espaço de presença naquela realidade, mas

⁴³¹ JUNGLE, Tadeu. Entrevista com a autora em 02 ago. 2018. MAM São Paulo.

⁴³² O aplicativo do filme encontra-se disponível para download gratuito em plataforma Android e iOS.

também de imaginação, pois, no instante em que as pessoas vão relatando suas memórias, vamos percorrendo o entorno e construindo mentalmente uma imagem acerca de como poderiam ter sido aqueles espaços e paisagens, de como a vida acontecia para aquelas pessoas antes da tragédia.

Conforme acompanhamos os relatos, mais fortes ficam as lembranças suscitadas e narradas. Somos submetidos ao choque pelo vazio e pelo silêncio que constatamos ao percorrer, de forma imersiva, as imagens em RV. Na ausência de uma consciência espacial, tal como descrevem os ex-moradores à singularidade de suas lembranças, nós acabamos por erigir, na nossa imaginação, uma ideia de espaço correspondente aos relatos, com nossas próprias referências de casa, de varanda, de calçada e de espaço. O exercício da empatia, da capacidade de, naquele momento, nos percebermos no lugar daqueles que perderam tudo torna a experiência ainda mais profunda. Não há mais materialidade, restam apenas as lembranças, conforme alude o narrador em um determinado momento:

Os moradores de Bento Rodrigues vivem, hoje, uma situação emocional que se assemelha a de refugiados de guerra, pois tiveram que fugir frente a um perigo iminente e abandonaram tudo para trás. Só que aqui o caso é pior. Eles sabem que não irão voltar nunca mais para suas casas. Aqui não há esperança. Restou a memória.

Um dos depoimentos mais comoventes possivelmente é o de Dona Irene e de Seu Zezinho, em cima dos escombros do que um dia fora sua casa, sua morada, seu lar: “Aqui era nossa casa, onde nós vivíamos. Todos os sábados, a gente pegava o nosso instrumento, o violão, e nós cantávamos na varanda, nessa varanda, que nós estamos aqui. E agora a gente vem para lembrar o que já passou.” E então eles cantam uma canção alegre, celebrando a memória dos dias que ali passaram.

Gaston Bachelard, em *A Poética do Espaço*, suscita a ideia de que o lugar da memória é semelhante à casa, segundo suas palavras:

Como aposentos secretos, aposentos desaparecidos se constituem em moradias para um passado inesquecível? Onde e como o repouso encontra situações privilegiadas? Como os refúgios efêmeros e os abrigos ocasionais recebem, às vezes, de nossos devaneios íntimos, valores que não têm qualquer base objetiva? Com a imagem da casa temos um verdadeiro princípio de integração psicológica [...]. Examinada nos horizontes teóricos mais diversos, parece que a imagem da casa se transforma na topografia de nosso ser íntimo [...]. Nossa alma é uma morada. E quando nos lembramos das "casas", dos "aposentos", aprendemos a "morar" em nós mesmos. Vemos logo que as imagens da

casa seguem nos dois sentidos: estão em nós assim como nós estamos nelas.⁴³³

Outros depoimentos revelam o prazer e a alegria dos encontros nos finais de tarde, quando as mulheres se reuniam nas calçadas para conversar, jogar baralho e sentir o vento fresco, “*era bom demais*”, relata uma delas. Na memória dos moradores, a escola era linda, toda colorida, e as ruas eram calmas, seguras para os meninos brincarem, conforme relembra Neneca:

Ah, em Bento não tinha rua ruim não. A rua principal era asfaltada, mas a do Cascalho era *bloquete*, lá não tinha preocupação nenhuma em deixar os meninos brincando. Os meninos, lá, brincavam de bola, pique-esconde, andavam de bicicleta, queimada. Até eu jogava queimada com eles. Era o melhor lugar do mundo para mim. [Enquanto se desloca sobre o rastro de lama da rua da qual rememora, Neneca confessa:] Acho que eu vou chorar.

Quando percorremos todo o filme e vemos os personagens em situação de absoluta desolação e incompreensão sobre o acontecido, saudades e dor pelas perdas, na ausência de uma esperança possível perante a destruição de tudo aquilo que um dia existiu em matéria e em emoções, o narrador, em voz *off*, clama: “*Em respeito à vida que aqui existiu, em respeito àqueles que aqui morreram, em respeito ao Brasil, é imperativo que se faça um memorial de Mariana, para que essa tragédia não seja esquecida e nem repetida*”.

Figura 76: Frames do filme 360° Rio de Lama, 2015

Frame 1: Dona Irene e de Seu Zezinho. Frame 2: Neneca. Capturados do aplicativo oficial do filme via celular

⁴³³ BACHELARD Gaston. A poética do espaço. In: *Os pensadores*. Trad. Joaquim José Moura Ramos. São Paulo: Abril Cultural, 1978, p.196-197.

O que aconteceu em Bento Rodrigues em 2015 foi causa de muita comoção, mas o imenso impacto socioambiental que reverbera até os dias atuais permanece sem soluções.⁴³⁴ O clamor realizado pelo diretor de *Rio Lama* em sua fala final não foi o suficiente para impedir que o *crime* (sim, o crime) se repetisse, causando mais dor e mais perdas irreparáveis.

No dia 25 de janeiro de 2019, a barragem da Mina Córrego do Feijão (da empresa Vale do Rio Doce, a mesma acionista da Samarco) localizada na cidade de Brumadinho/MG se rompeu, matando dezenas de pessoas e contaminando o Rio Paraopeba, um dos afluentes do Rio São Francisco. Mais uma vez, um *rio de lama* contaminado com rejeitos de minério devastou tudo o que encontrou pela frente. A onda de lama produzida pelo rompimento soterrou a área administrativa da mineradora, incluindo o refeitório onde muitos trabalhadores almoçavam no momento. A usina ITM de beneficiamento também foi atingida assim como vagões de trens e veículos que estavam na empresa. Após varrer a mineradora, a lama atingiu as comunidades de Brumadinho destruindo casas, uma pousada e atingindo propriedades rurais. Até a data de hoje⁴³⁵, 225 mortes já foram confirmadas e 68 pessoas continuam desaparecidas. Os bombeiros e a defesa-civil seguem nas buscas.

O crime socioambiental de Mariana parecia inescrupuloso demais para se repetir, mas, menos de quatro anos depois, aconteceu de novo e em uma escala numérica, em questão de perda de vidas humanas, ainda muito pior. Agora é apenas justo (e indignante) que nos perguntemos: onde e quando isso irá acontecer de novo? Precisamos ter em

⁴³⁴ Mais de três anos se passaram e ainda há um longo caminho a ser percorrido em direção à reparação integral dos danos sofridos pelos moradores das cidades e vilas atingidas pelo desastre do Rio Doce ocorrido em 5 de novembro de 2015. Milhares de pessoas residentes nos Estados de Minas Gerais e do Espírito Santo foram atingidas pela tragédia, incluindo pescadores, pequenos agricultores, comerciantes e povos tradicionais. Muitas delas, ainda hoje, não foram sequer reconhecidas como atingidas por parte da Fundação Renova [entidade responsável pela mobilização para a reparação aos danos causados pelo rompimento da barragem do Fundão, em Mariana], o que é o primeiro passo para receber qualquer tipo de reparação. Privadas de suas atividades econômicas e culturais, de suas casas e de seus modos de vida por causa da contaminação do rio, muitas pessoas atingidas não conseguiram reconstruir suas vidas após o desastre e seguem aguardando uma reparação justa. RÊGO, Tânia. Desastre do Rio Doce completa três anos sem avanços significativos. *Portal Conectas. Direitos Humanos*. 05 nov. 2018. Disponível em: https://www.conectas.org/noticias/desastre-do-rio-doce-completa-tres-anos-sem-avancos-significativos?gclid=EAlaIqobChMI5uSQj5rL4QIVFoGRCh3uEwiLEAAYAAEgK_VvD_BwE. Acesso em 23 fev. 2019.

⁴³⁵ G1 MINAS GERAIS. Sobre para 225 o número de mortos identificados no desastre da Vale em Brumadinho. *Portal G1 Notícias*. 10 abr. 2019. Disponível em: <https://g1.globo.com/mg/minas-gerais/noticia/2019/04/10/sobe-para-225-o-numero-de-mortos-identificados-no-desastre-da-vale-em-brumadinho.ghtml>. Acesso 19 abr. 2019.

mente que erro, desastre e crime são conceitos diferentes e o que aconteceu, primeiro em Mariana e depois em Brumadinho, é uma conjunção de todas essas coisas: foi errado, foi desastroso e foi criminoso. O Ministério Público de MG constatou, já em 2016, que houve negligência nos procedimentos de segurança e de engenharia no monitoramento das condições da barragem, o que não serviu para que a Vale do Rio Doce adotasse medidas mais eficazes depois do ocorrido em Mariana. A Samarco lucrou mais de 2,8 bilhões de reais no ano de 2014, ano anterior ao do rompimento da barragem do Fundão. Não há dúvidas de que o que aconteceu em Mariana foi um desastre para o Brasil, mas não podemos afirmar o mesmo com relação à Samarco. No primeiro acordo da empresa com o MPF foi estabelecida uma multa de 1 bilhão de reais, uma soma pequena se comparada com a imputada a outras empresas que geraram desastres ambientais no mundo. Em 2016 esse valor foi renegociado e pode chegar até 4 bilhões.

Comissões especiais foram formadas para investigar o desastre em pelo menos três casas legislativas, em Brasília em MG e no ES, no entanto, nenhuma comissão, curiosamente, concluiu suas investigações. Alguns órgãos da imprensa, contudo, descobriram que essas comissões recebiam dinheiro da Vale, que controla a Samarco, e que é responsável pela barragem da Mina Córrego do Feijão, esse dinheiro, ao que tudo indica, tinha como finalidade o financiamento de campanhas eleitorais.⁴³⁶

Apesar de baixas (se comparadas com o lucro anual da empresa), a maioria das multas imputadas à Samarco não foram pagas⁴³⁷ e a Vale segue responsável pelos dois crimes. Os danos são imensuráveis, tanto humanos quanto ambientais, e o risco de que aconteçam novos desastres é iminente, pois só no estado de MG há mais de 400 barragens de minérios e os órgãos estatais responsáveis não sabe como essas barragens são controladas ou mesmo se são vistoriadas de forma responsável. O filme *Rio de Lama*:

⁴³⁶ MACHADO, Viviane, VALFRE, Vinícius. Vale doou à metade dos deputados da Comissão do Rio Doce. *Portal G1 Espírito Santo Notícias*. 19 nov. 2015. Disponível em: <http://g1.globo.com/espírito-santo/noticia/2015/11/vale-doou-metade-dos-deputados-da-comissao-do-rio-doce.html> Acesso em 23 fev. 2019.

⁴³⁷ Em 30 de janeiro de 2019 a Agência Brasil publicou uma reportagem informando que a Samarco, até aquela data, havia pago apenas 7% dos valores relativos às multas: “Dados divulgados por órgãos ambientais revelam que a Samarco, três anos após a tragédia de Mariana (MG), pagou R\$ 41 milhões das multas que lhe foram aplicadas. O valor corresponde a menos de 7% do que é cobrado”. RODRIGUES, Léo. Samarco pagou menos de 7% das multas ambientais após Mariana. *EBC Agência Brasil*. 30 jan. 2019. Disponível em: <http://agenciabrasil.ebc.com.br/geral/noticia/2019-01/samarco-pagou-menos-de-7-das-multas-ambientais-apos-mariana> Acesso em 26 fev. 2019.

a maior tragédia ambiental do Brasil foi uma denúncia e uma tentativa de sensibilização para um evento brutal, no entanto, é possível crer que os realizadores jamais imaginassem (pois todos nós também não acreditávamos) que outra tragédia, de proporções ainda maiores, pudesse acontecer em tão pouco tempo.

Fogo na Floresta: um dia na aldeia dos índios Waurá, 2017

O filme *Fogo na Floresta: um dia na aldeia dos índios Waurá*, filmado em Realidade Virtual 360°, é uma coprodução entre o ISA (Instituto Socioambiental⁴³⁸) e a Academia de Filmes, tendo sido dirigido por Tadeu Jungle. Segundo informações do próprio ISA, este foi o primeiro filme em RV realizado com um povo indígena. A obra aborda uma questão extrema que ameaça o povo Waurá⁴³⁹: o fogo fora de controle nas matas.

A narradora, após a apresentação da temática do filme, dá o tom: *Como você imagina que seja uma aldeia de índios no Brasil?* Esta pergunta é na verdade uma resposta, pois ela revela as motivações do ISA e o aceite do convite por parte de Tadeu Jungle em realizar a obra em RV 360°. Quase que a totalidade de nós, habitante de centros urbanos (grandes ou pequenos) não tem a menor ideia de como seja uma aldeia indígena, o que conhecemos sempre nos foi apresentado via livros, fotografias e, mais recentemente, por meio de alguns documentários, mas tudo muito limitado, estereotipado e, às vezes, até mesmo pejorativo. Segundo Tadeu, quando recebeu o convite do ISA para o projeto, foi uma junção de duas grandes vontades suas: a de poder, ele mesmo, conhecer uma aldeia indígena e também de poder criar uma obra audiovisual que proporcionasse às outras pessoas

⁴³⁸ O Instituto Socioambiental se auto define como uma organização da sociedade civil brasileira fundada em 1994 com foco “na defesa de bens e direitos sociais, coletivos e difusos relativos ao meio ambiente, ao patrimônio cultural, aos direitos humanos e dos povos”. Tem como programa permanente a “Comunicação e Relacionamento” que desenvolve, segundo informação no seu site, campanhas, projetos digitais, produção de material audiovisual, textual, conteúdo para redes sociais visando à mobilização e o envolvimento com a sociedade. Cf. Portal ISA <https://www.socioambiental.org/pt-br> Acesso em 26 fev. 2019.

⁴³⁹ Os Waurás habitam as margens do Rio Batovi, de onde retiram parte de sua subsistência pescando matrinxás e pintados. São reconhecidos por deterem tecnologia mais avançada que muitos dos seus vizinhos e serem reconhecidamente ótimos ceramistas. Infelizmente, para os Waurás, algumas das argilas mais cobiçadas pelos seus artesãos estão hoje praticamente fora de seu alcance, pois a delimitação da área que abrange o Parque Indígena do Xingu deixou de fora uma parte significativa de seu território tradicional. Essa área inclui a Kamukuaka, uma caverna sagrada do cerimonial Waurá, localizada ao lado de uma queda d'água no rio Batovi-Tamitotoala. Para mais informações acesse: <http://indigenasbrasil.org.br/>. Acesso em 26 fev. 2019.

uma experiência forte de contato com aquela realidade da forma mais imersiva possível, em suas palavras:

Eu nunca tinha ido numa aldeia indígena, senti um forte impacto de estar no meio de uma tribo, o impacto do fogo chegando na beirada da oca, prestes a incendiar tudo. Nós dormimos na oca, bem no meio, com todos os equipamentos, documentos, tudo, caso a oca pegasse fogo no meio da noite a gente tinha como sair correndo, o fogo é uma ameaça real para eles. Conviver com os índios, daquela maneira, poxa! Nada se compara a realidade com todas as mediações, entende? Os filmes, as fotos, tudo o que eu tinha visto em vídeo, nada se compara a você estar no meio daquele lugar. Aquela praça gigantesca, a altura dasocas, enfim [...] O que a Realidade Virtual tenta fazer é isso, ela tenta e consegue te levar um pouco para dentro desses lugares que você não tem como ir, ela sensibiliza para questões que muitas vezes a gente desconhece.⁴⁴⁰

Enquanto cenas do cotidiano da aldeia vão nos conduzindo em uma viagem de reconhecimento, com crianças correndo, tomando banho de rio e homens pescando, a narradora vai apresentando, em voz *off*, quem são os Waurás um povo do alto Xingu⁴⁴¹ formado por 560 pessoas. *Navegando* pela aldeia, guiados pela voz, temos a oportunidade de conhecer a casa dos homens, onde são tomadas as importantes decisões sobre as questões da comunidade. Temos a possibilidade também de fazer parte de um ritual realizado no centro da grande praça da aldeia, onde todas as festas e celebrações acontecem.

⁴⁴⁰ JUNGLE, Tadeu. Entrevista com a autora em 02 ago. 2018. MAM São Paulo.

⁴⁴¹ Criado em 1961 por iniciativa de Darcy Ribeiro, Marechal Rondon, dos irmãos Villas-Bôas entre outros brasileiros, o Parque Indígena do Xingu, localizado do estado do Mato Grosso, possui mais de 2,5 milhões de hectares e reúne 16 etnias indígenas, entre elas os Kamayurás, Yawalapitís, Waurás, Kalapalos, Awetis e Ikpengs.

Figura 77: Frames do filme 360º Fogo na Floresta: um dia na aldeia dos índios Waurá, 2017
 Produção ISA e Academia de Filmes. Dir. Tadeu Jungle
 Capturados do aplicativo oficial do filme via celular

Cenas como uma sala de aula onde as crianças estão sendo alfabetizadas e de uma televisão no centro de uma oca transmitindo um jogo da seleção brasileira de futebol, onde também é possível acessar a internet, desconstróem qualquer imagem estereotipada acerca da realidade dos povos indígenas na atualidade, afinal, se os hábitos de vida do homem branco mudaram tanto em 500 anos, por que o dos indígenas não haveria de mudar?⁴⁴²

Figura 78: Frames do filme 360º Fogo na Floresta: um dia na aldeia dos índios Waurá, 2017
 Produção ISA e Academia de Filmes. Dir. Tadeu Jungle
 Capturados do aplicativo oficial do filme via celular

⁴⁴² Sugerimos como material complementar para reflexão acerca dessa questão o vídeo *Menos Preconceito, Mais Índio* produzido pelo ISA e disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=uuzTSTmIaUc> Acesso em 26 fev. 2019.

A mandioca é um dos principais alimentos da dieta dos índios brasileiros e ela é cultivada da mesma forma há milhares de anos: eles sempre queimam as roças antes de fazer o plantio, isso limpa o terreno e as cinzas são utilizadas como adubo. De repente, de carona em cima da carroceria de uma camionete avistamos a frente um imenso espiral de fumaça, a narradora anuncia: *é fogo na floresta, o Xingu está em chamas, como nunca esteve em sua história!* Um líder da aldeia explica:

A queimada aqui a gente sempre usou, desde os nossos antepassados, só que agora está mudando muito, a gente usa o fogo para queimar a nossa roça, mas está queimando o mato também, não era assim, mas é por causa do clima mesmo, está muito quente, muito quente. E também em volta das nossas terras aqui, os fazendeiros também estão acabando com o mato, fica tudo muito seco e depois não tem como controlar o fogo, e vai queimar o mato, que não pode queimar, e isso preocupa a gente também.

O alerta é dado pela narradora: o desmatamento no entorno do parque e as mudanças climáticas fizeram os índios do Xingu perderem o controle do hábito milenar de queimar as suas roças. O fogo escapa, invade a floresta ressecada e põe todos em perigo. Há Fogo na Floresta!

Figura 79: Frames do filme 360° Fogo na Floresta: um dia na aldeia dos índios Waurá, 2017
Produção ISA e Academia de Filmes. Dir. Tadeu Jungle
Capturados do aplicativo oficial do filme via celular

O drama vivido pelos índios do Xingu, representados no filme pelos *Waurá*, a partir das queimadas que se alastram pela floresta e destroem tudo por causa das mudanças climáticas, deveria ser uma preocupação de todos nós, não apenas pelos hábitos e a cultura milenar dos povos indígenas da região que correm risco de extinção, mas por todo o ecossistema ameaçado. Tadeu relata que ainda no caminho, antes da chegada à aldeia dos Waurás, já foram surpreendidos:

Parecia o filme *O Inferno na Torre*, havia vários focos de incêndio e muita fumaça. O céu estava completamente branco, era difícil inclusive de respirar. Foi quando decidimos parar e fazer o primeiro *take*, mas confesso que ali já começamos a ficar com muito medo.⁴⁴³

Uma questão que nos chama a atenção com a iniciativa do ISA⁴⁴⁴, enquanto organização socioambiental, é que ela esteja buscando novas formas de comunicação e ativação da população para o debate ambiental, extrapolando os tradicionais meios (sites e blogs) e criando plataformas transmidiáticas a fim de gerar maior apelo e identificação das pessoas com os temas. Neste sentido, o uso da Realidade Virtual em 360° se mostra como uma ótima estratégia ao fazer com que os espectadores vivenciem uma experiência de imersão no universo, na realidade e nos dramas de uma população que a maioria das pessoas desconhecem. Não há como sair incólume do experimento.

Ocupação Mauá, 2018

Em tempos de capitalismo financeirizado, em que a extração de renda se sobrepõem ao mais-valor do capital produtivo, terras urbanas e rurais tornaram-se ativos altamente disputados. Isso tem produzido consequências dramáticas, especialmente - mas não exclusivamente - nas economias emergentes. As dinâmicas que acompanham a liberalização dos mercados de terras estão aumentando a pressão do mercado sobre territórios controlados por comunidades de baixa renda. Isso ocorre num contexto global em que a terra urbanizada não está disponível para os grupos mais pobres. Comunidades ficam, então, sob constante ameaça de espoliação de seus ativos territoriais.

Raquel Rolnik⁴⁴⁵

⁴⁴³ JUNGLE, Tadeu. Entrevista com a autora em 02 ago. 2018. MAM São Paulo.

⁴⁴⁴ O ISA, por meio de uma série de iniciativas como o apoio e formação para o manejo e controle do fogo, formação de brigadas de incêndio indígenas, monitoramento de focos de calor via satélite e restauração florestal, está ao lado dos xinguanos para encarar esse desafio. Site para apoio às causas indígenas: <https://www.socioambiental.org/pt-br>.

⁴⁴⁵ ROLNIK, Raquel. *Guerra dos lugares*. A colonização da terra e da moradia nas eras das finanças. São Paulo: Boitempo, 2015, p.15.

De acordo com Raquel Rolnik, vivenciamos um processo de financeirização da moradia e dos territórios urbanos em um nível global, mas sujeito a particularidade locais, ao mesmo tempo em que assistimos à irrupção de revoltas e conflitos urbanos que a autora denomina como sendo a “guerra dos lugares”. Ainda segundo a autora, o processo de colonização dos territórios urbanos e da moradia pelo sistema financeiro global nas últimas décadas, através do qual as políticas habitacionais se transformaram em artifício de extração de renda, acúmulo de riquezas e lucro financeiro, vem promovendo a desapropriação massiva de territórios e populações, onde, sobretudo os mais miseráveis e vulneráveis, ficam expostos ao que Rolnik chama de “crise global da insegurança da posse com o avanço do complexo imobiliário-financeiro”.⁴⁴⁶ A colonização, a qual cita Rolnik, opera desde a “ocupação do território e substituição das formas de vida que ali existiam, com remoções e demolições, como do processo cotidiano de construção dos indivíduos consumidores e sujeitos de crédito, alargando os mercados e finanças globais, cultural e concretamente”⁴⁴⁷.

Em meio às diversas e, na maioria das vezes, conflituosas disputas por territórios, as ocupações de espaços vêm se multiplicando, constituindo-se no que a autora chama de *contra espaços*, que estabelecem a confrontação como possibilidade de resistência às tentativas de exclusão territorial, política, mas, acima de tudo, social.⁴⁴⁸

No dia 25 de março de 2007 o prédio que abrigara o hotel Santos Dumont (inaugurado em 1953), situado na Rua Mauá nº 340, no bairro Campos Elíseos, próximo à Estação da Luz, foi ocupado por representantes dos movimentos MSTC (Movimento Sem-Teto do Centro), o MMRC (Movimento de Moradia Região Centro) e o ASTC-SP (Associação Sem-Teto da Cidade de São Paulo). O Hotel, que fora construído em função das comemorações do 4º Centenário da cidade de São Paulo, tivera seus dias de glória hospedando milhares de pessoas recém-chegadas à cidade pela antiga Estação da Luz, dentre elas fazendeiros e negociantes de café vindos do interior do estado. No entanto, desde a desativação definitiva da estação em 1982, em decorrência da inauguração do Terminal Rodoviário do Tietê durante

⁴⁴⁶ Ibid. p.14-15.

⁴⁴⁷ Ibid. p.253.

⁴⁴⁸ Ibid. p.377.

a gestão de Paulo Maluf, todo o complexo comercial da região, composto por bares, restaurantes e hotéis, tornou-se ocioso e entrou em processo de decadência. Deste modo, o nº 340 da Rua Mauá, após seu apogeu como hotel, passou a ter seus andares alugados para escritórios já ao longo dos anos de 1980 (advocacia, jornal, lojas no térreo), para, no início dos anos 1990, ser completamente abandonado, estado que perdurou por longos 17 anos até a data de sua ocupação pelos movimentos sem-teto, em 2007.⁴⁴⁹

O filme *Ocupação Mauá*, filmado e produzido em Realidade Virtual 360°, foi realizado e lançado pela JungleBee⁴⁵⁰ no ano de 2018.⁴⁵¹ Em reportagem publicada no caderno Ilustrada do Jornal Folha de São Paulo de 08 de novembro de 2018, o colunista Eduardo Moura assinala: “O objetivo do documentário-ativista, como Jungle o define, é mostrar que esse tipo de ocupação é habitado por ‘gente normal’, não por bandidos”.⁴⁵² Já no canal oficial da JungleBee no *Youtube*, aonde encontra-se disponível o filme⁴⁵³, a descrição é a seguinte: “Um documentário em realidade virtual que nos leva a conhecer as pessoas que vivem em uma ocupação em São Paulo, revelando seu o modo de vida e a maneira eficiente como se organizam num processo de autogestão”.

É facilmente possível de entender o que Tadeu quer dizer com “mostrar que esse tipo de ocupação é habitado por gente normal”, pois, são abundantes as declarações e posicionamentos, seja de meios de comunicação seja de empresários, políticos ou da população civil, que acusam os movimentos de luta pelo direito à moradia, de criminosos, ilegais e compostos por desajustados, delinquentes, preguiçosos, entre outros adjetivos ainda mais depreciativos. Com relação aos meios de comunicação é fácil identificar que, em sua maioria, são

⁴⁴⁹ PEREIRA, Olivia M. *Lutas urbanas por moradia. O centro de São Paulo*. Tese (Doutorado em Arquitetura e Urbanismo). Universidade de São Paulo, São Carlos, 2012, p. 161.

⁴⁵⁰ A Junglebee é uma empresa voltada para a produção de conteúdos audiovisuais em realidade estendida, virtual, aumentada e mista que foi lançada oficialmente no dia 05/03/2018. Seus idealizadores e sócios são Tadeu Jungle (Academia de Filmes), Rawlinson Terrabuio (Beenocolus) e Marcos Nisti (Alana Lab).

⁴⁵¹ Até a data de nossa última entrevista com Tadeu Jungle o filme ainda estava em fase de projeto. Em decorrência disso os poucos depoimentos que aparecem na análise da obra foram coletados de entrevistas concedidas pelo diretor à veículos de comunicação.

⁴⁵² MOURA, Eduardo. Filme em Realidade Virtual retrata ocupação. *Folha de São Paulo*, Caderno Ilustrada, São Paulo, 08 nov. 2018.

⁴⁵³ Ainda não foi disponibilizado o aplicativo oficial do filme nas lojas Apple Store (iOS) e Play Store (Android), no entanto é possível assisti-lo pelo *Youtube*. Notamos uma perda de qualidade de imagem com a utilização do dispositivo de visualização (óculos) se comparado com a experiência via aplicativo, mas nada que tenha comprometido a sensação de imersão na narrativa.

veículos declaradamente de posicionamento político de direita ou extrema-direita, como é o caso do site *O Antagonista* (reconhecido por seus posicionamentos apelativos contra qualquer movimento social), que em 01 de maio de 2018 (para citar apenas uma, dentre tantas de suas publicações acerca do assunto) afirmou:

Como funciona a indústria da ocupação em São Paulo

São Paulo conta com seis promotores de Justiça de Habitação e Urbanismo, uma unidade do MP que só existe em São Paulo.

Eles vivem sendo ameaçados porque sabem como funciona a indústria da ocupação irregular, criada na cidade durante a administração de Marta Suplicy.

A indústria alimenta os **demagogos que mandam pobres invadir prédios, para que eles saiam mediante pagamento da prefeitura — e voltem a invadir outros, perpetuando o ciclo.**

Ela também enche os bolsos de proprietários de imóveis ocupados: boa parte dos prédios abandonados no centro de São Paulo pertence a famílias com relações no poder (não era o caso desse que desabou hoje, propriedade da União).

Em parceria com os **criminosos da ocupação**, os proprietários forçam a desapropriação, para ganhar com dinheiro público o que jamais obteriam no mercado imobiliário.⁴⁵⁴

Existe por parte dos líderes dos movimentos dos sem-teto uma luta incansável para que a sociedade e a população, em geral, consigam reconhecer e validar a causa das ocupações não apenas como justa, mas como necessária, sobretudo nos grandes centros urbanos, como em São Paulo, onde o número de imóveis desocupados e sem função social é absurdamente superior ao número de pessoas em situação de rua, conforme anuncia o narrador (Tadeu Jungle) logo no começo de *Ocupação Mauá*:

São Paulo é a maior cidade das Américas. Com mais de doze milhões de habitantes, um milhão e 200 mil pessoas vivem em condições precárias de moradia. Tanta moradia, tanto teto, e tanta gente sem casa e sem teto.

Um dos primeiros depoimentos do filme, de um morador de nome não identificado, já reforça o que o senso comum pensa a respeito das pessoas que moram em uma ocupação: “O que tem de bom aqui, é que tem muitos amigos, muita gente boa, não é o que o pessoal fala aí fora, que fala que a ocupação é

⁴⁵⁴ Como funciona a indústria da ocupação em São Paulo. 01 maio 2018. *Portal O Antagonista*. Texto não assinado. Disponível em: <https://www.oantagonista.com/brasil/como-funciona-industria-da-ocupacao-em-sao-paulo/> Acesso: 28 fev. 2019. Grifos nossos.

ladrão, é maloqueiro, isso e aquilo, e não é nada disso”. A declaração do personagem evidencia, que a sua primeira preocupação ao ter oportunidade de se pronunciar publicamente, é a de negar o estigma social concedido aos moradores de ocupações.

No decorrer da viagem pela Ocupação Mauá, vamos conhecendo outros personagens e entendendo a dinâmica de convivência estabelecidas entre os seus moradores. Ivanete de Araujo, a Nete, uma das líderes e coordenadora da ocupação, narra sua história: ex boia-fria, migrante da cidade de Guariba, interior de São Paulo, veio com seu marido e filhos para a cidade grande atrás do sonho de uma vida melhor. Chegando aqui, deparou-se com a dura realidade da metrópole, com o desemprego e as dificuldades de se manter e de manter a família. Nete conta ter passado por vários cortiços e pensões, até chegar o dia em que se viu na rua, tendo de abrigar a si e aos seus “meninos” embaixo do viaduto do Glicério, suas palavras emocionadas expressam a dor das lembranças daquela época:

É você ser esquecida, você achar que tudo o que você fez tinha sido em vão, e ali você não tinha uma porta para você abrir, uma janela para você fechar, um banheiro para você usar, um banho para tomar, né? Não foi fácil, não foi fácil. Viver na rua com seus filhos, as pessoas te criticando. Eu ali tinha achado que o que eu estava passando ali, naquele momento, era um destino, e que para mim tinha acabado, e foi quando eu conheci o movimento.⁴⁵⁵

O narrador nos informa que a ocupação abriga em seus seis andares, 237 famílias que somam quase 1000 pessoas. Cada andar tem o coordenador, responsável pela organização e por fiscalizar se as regras de convivência estão sendo cumpridas: não são toleradas brigas, drogas, porte de armas e visitantes fora do núcleo familiar. Amigos só com hora marcada e ainda assim é preciso apresentar RG na portaria. Três moradores se revezam fazendo a segurança da entrada do edifício. Entrevistados, dois deles asseguram que o zelo e o controle de entrada e saída de pessoas é para garantir a segurança deles e dos “irmãos” (se referindo aos demais moradores).

⁴⁵⁵ Ivanete de Araujo, a Nete, líder e coordenadora da ocupação Mauá.

Figura 80: Frames do filme 360° Ocupação Mauá, 2018
JungleBee. Dir. Tadeu Jungle
Imagens captadas por celular no canal do Youtube da produtora

A voz de Nete reaparece contando como foi seu encontro com o edifício e, consequentemente, com o movimento dos sem-teto:

O imóvel estava completamente abandonado, sem nenhuma função social, e aquele tanto de quarto vago, eu falei: “bom, eu tô na necessidade e vou junto, eu vou entrar”. Eu não entendia, pra te falar a verdade, mas eu fui na emoção de todos, e quando eu vi um monte de quarto vago e eu sem, eu não sabia em qual eu ficava, eu escolhia um, depois eu escolhia outro, para mim foi uma festa, eu falava “meu deus, que lindo!”. Ali eu fui entender a luta por moradia, e fui entender que o que eu tinha vivido no passado, em situação de rua, não era destino.⁴⁵⁶

Figura 81: Frames do filme 360° Ocupação Mauá, 2018
JungleBee. Dir. Tadeu Jungle
Imagens captadas por celular no canal do Youtube da produtora

O narrador ressalta que cada apartamento carrega a história de seus moradores, a contribuição de cada núcleo familiar para a manutenção da comunidade é de R\$ 180,00 por mês. Uma prática comum são os mutirões, seja para organizar as festas ou para lavar as áreas comuns do prédio, isso reforça o senso de igualdade entre os moradores e o bom funcionamento do processo de

⁴⁵⁶ Ivanete de Araujo, a Nete, líder e coordenadora da ocupação Mauá.

autogestão. Coordenadas pela Nete, assembleias são realizadas regularmente e nos encontros todas as questões sobre o funcionamento, o cumprimento e/ou descumprimentos das regras são abordadas, tudo é decidido em conjunto, de forma democrática. O filme vai chegando ao final e uma sucessão de imagens vai nos apresentando mais moradores, enquanto o narrador alude:

Aqui na Mauá mora gente de todo tipo, jovens, velhos, famílias não tradicionais LGBT's, enfim, gente! Gente como a gente, gente é muito bom! Marina, Betânia, Renata, Dolores, Suzana, Leilinha, Dedé, Emanuel, Aidan, Nete, Sukita, Rui, Raquel. Gente que olha pro céu, gente pobre, arrancando a vida com a mão, gente boa que trabalha e quer viver em paz, gente é o lugar, gente pra brilhar não para morrer de fome e sem teto.

A cena final é com Nete, que agradece a “nossa visita” à ocupação, diz esperar que tenhamos gostado da comunidade e reforça:

Como você viu aqui só tem gente do bem, pessoas trabalhadoras que lutam no seu dia a dia, afinal de contas, a pior luta é aquela que não se faz, não é verdade? Então se você quiser, as portas estarão sempre abertas, você pode vir, como pessoa, ser humano de carne e osso, você será sempre bem-vindo, muito obrigada. Um beijo, valeu!

Mesmo depois de tanta luta por parte dos movimentos sem-teto, o futuro dos moradores da ocupação Mauá ainda é incerto. A regularização definitiva do edifício está longe de ser concluída. No final do ano de 2018, depois de muitas disputas entre os familiares do proprietário do edifício e a prefeitura, o prédio foi definitivamente comprado. O projeto é de que a prefeitura se responsabilize pela reforma e regularização do imóvel e que depois o ofereça, para compra, para os moradores. No entanto, como anuncia o último frame do filme *Ocupação Mauá: Há riscos nesse processo, muitos riscos. O nosso filme acaba aqui, mas a luta na ocupação Mauá, continua!*

Figura 82: Frames do filme 360° Ocupação Mauá. 2018
JungleBee. Dir. Tadeu Jungle
Imagens captadas por celular no canal do Youtube da produtora

Até o momento, Tadeu Jungle realizou três obras audiovisuais⁴⁵⁷ em Realidade Virtual 360°, todas são documentários-ativistas, segundo o próprio artista. Para Tina Askanius⁴⁵⁸, ao longo do tempo, diferentes disciplinas e contextos acabaram dando origem à diferentes formas de se referenciar a vídeos desta natureza, conforme ressalta a autora: “[...] uma ampla gama de rótulos diferentes, têm sido usados para descrever e analisar as maneiras pelas quais o vídeo é utilizado para fins políticos, por uma variedade de diferentes atores em todo o espectro social”⁴⁵⁹.

Dentre as denominações que mais aparecem nos estudos relacionados ao tema constam as seguintes terminologias: vídeo ativismo, vídeo participativo, vídeo

⁴⁵⁷ Perguntamos para Tadeu se era possível denominar suas obras como cinema (lembrando que, conforme citado anteriormente, até a data da última entrevista realizada com o artista em 02 de agosto de 2018, Ocupação Mauá ainda não tinha sido lançado). À pergunta, sua resposta foi: “Estamos falando de imagem, mais som, mais movimento, ou seja, é audiovisual. Pode ser chamado de qualquer coisa, filme-cinema, vídeo, se está sendo assistido pelas plataformas de streaming, enfim, é uma obra de audiovisual, o nome é o que menos importa”.

⁴⁵⁸ ASKANIUS, Tina. Video for Change. In: *The Handbook of Development Communication and Social Change*. John Wiley & Sons, Inc, 2014, p.453.

⁴⁵⁹ Ibid.

radical, vídeo alternativo, vídeo comunitário, vídeo de desenvolvimento, vídeo de guerrilha, vídeo underground, vídeo subversivo e vídeo para mudança social. Ainda segundo Askanius:

Embora não haja escassez de termos para escolher é mais difícil encontrar uma clareza e consistência em torno dos vários usos e significados destes termos. Cada termo significa coisas diferentes para diferentes pessoas e comunidades que trabalham com vídeo⁴⁶⁰.

No caso das obras de Tadeu Jungle, entendemos que o termo documentário-ativismo (ou vídeo ativismo, conforme apontado acima) define de forma precisa sua intencionalidade, pois, se tomarmos como referência a tradição do documentário político, podem ser reconhecidas características como radicalidade narrativa, temáticas abordadas (de cunho social ou socioambiental) e pela intencionalidade. As obras também privilegiam estratégias como a revelação, a exposição, os argumentos, os testemunhos ou os registros emocionais dos personagens, tentando, desse modo, gerar reflexões, mudanças e empatia dos espectadores com a história⁴⁶¹. O uso da tecnologia RV 360° potencializa a experiência ao proporcionar um maior envolvimento do espectador com a narrativa. Conforme apontado por Tadeu, o objetivo do uso deste recurso em filme de natureza política é transportar o espectador para dentro das realidades abordadas, sensibilizá-lo e, porque não, mobilizá-lo a agir em prol das demandas que determinados grupos sociais enfrentam.

⁴⁶⁰ Ibid.

⁴⁶¹ Cf. CORNER, J. *Theorising Media Power, Form and Subjectivity*. Manchester: Manchester University Press, 2011; e GAINES, J. *Documentary radicality*. *Canadian Journal of Film Studies*. 2007, p. 5-24.

Considerações sobre o capítulo

*Hoje, o ser plural que eu sou
é mais interessante do que o de 20, 30 anos atrás.*

Tadeu Jungle

Tadeu, durante as entrevistas realizadas, frisou muitas vezes que grande parte das atividades que já desempenhou e das áreas nas quais já atuou, apareceram de forma inesperada em sua vida como, por exemplo, ser apresentador de televisão lá no começo dos 80, quando ainda era “um moleque precisando de grana”. A publicidade também entrou por acaso e acabou ficando, é ainda sua principal atividade na Academia de Filmes. No entanto, com relação ao vídeo, ele destaca:

O vídeo sempre foi paixão, desde a época da TVDO, quando a gente queria tomar o mundo. Nosso sonho era revolucionar tudo. Imagine você ter isso em si, alguma coisa que te dê esse grau de prazer, é uma droga potentíssima. Então eu vivia daqueles vídeos, fazendo tudo, gravando tudo, aprendendo com as produções que vinham surgindo no Brasil, e aquilo tudo era arte, muita arte, era Glauber Rocha, era Godard, era Dziga Vertov, Chacrinha. Estes eram os caras que a gente estava de olho, que a gente se inspirava, imagine essa mistura. Vídeo, videoarte, cinema, isso está em mim, eu realmente amo fazer.⁴⁶²

A trajetória do artista, representada aqui por meio da abordagem de algumas de suas obras em audiovisual, reafirmam sua conduta como um artista que atua sempre em sintonia com o seu tempo, seja pela exploração dos meios dos quais dispõe, seja pelas temáticas sempre atuais e contextualizadas em sua realidade temporal, não raro de cunho sociopolítico ou socioambiental. A mente inquieta e a antena sempre sintonizada no que há de mais inovador no mundo audiovisual, o conduziram, ao longo dos anos, a ir sempre de encontro com as mais diversas linguagens, tecnologias e, como ele mesmo gosta de salientar: *possibilidades de construções narrativas*, conseqüentemente, esbarrando e se apropriando dos meios e aparatos tecnológicos mais avançados para alcançar seus objetivos. Como podemos notar no último subitem deste capítulo, desde 2014 Tadeu vem se aproximando cada vez mais das tecnologias de criação em Realidade Virtual. Até o momento produziu três curtas-metragens em RV 360°, mas isso não quer dizer que sua ambição pare por aí.

⁴⁶² JUNGLE, Tadeu. Entrevista com a autora em 02 ago. 2018. MAM São Paulo.

Viajante incansável, nos últimos anos tem frequentado feiras e eventos de inovações tecnológicas em diversos lugares do mundo, tudo sempre documentado e compartilhado em suas redes sociais. A *JungleBee*, produtora criada a partir da união entre a Academia de Filmes (sua produtora), a Beenocolus e a Alana Lab, é voltada exclusivamente para produções inovadoras nas áreas de Realidade Virtual, Aumentada e Estendida, e é nestas áreas que Tadeu vem aprofundando suas pesquisas e experimentações.

O artista-diretor-cineasta-criador nos relata, em entrevista, que trabalhar com esse tipo de produção no Brasil é ainda muito complicado, pois não existe difusão, leis de incentivo, fomento ou festivais, ou seja, não existe uma estrutura que a abarque. Em suas palavras:

Para trabalhar com RV no Brasil tem de ser muito apaixonado ou louco. Não existe incentivo nenhum, nenhuma facilidade, não existem editais de empresas, lugares onde se possa discutir, pensar ou mesmo assistir RV. A gente não tem acesso à equipamentos de ponta, os impostos são muito altos e o braço final, a distribuição, é ainda pior. O que nós mais precisamos é de gente pensando e criando em RV.⁴⁶³

Tais dificuldades e constatações não o desmotivam, Tadeu continua enxergando e se entusiasmando com o universo de possibilidades que a Realidade Virtual, Aumentada e Estendida tem para proporcionar nos mais diversos campos da cultura. Estivemos em um evento realizado pela Secretaria da Cultura do Estado, sediado no Memorial da América Latina, nos dias 11 e 12 de agosto de 2018, chamado *Futuro na Cultura*. Em sua fala, Tadeu apresentou transformações em curso e perspectivas com o uso destas tecnologias. Segundo ele, não se trata de *futurologia*, mas de presente, de coisas que já estão acontecendo mundo a fora e que nós ainda não temos acesso.

No âmbito do cinema, Tadeu reafirmou suas crenças acerca da potência que a narrativa RV tem em gerar empatia no espectador, mas foi além disso, citou as possibilidades de uso da tecnologia no teatro, na música, nos esportes e nas artes em geral. Uma experiência relatada que nos chamou muito atenção, e a qual obtivemos informações complementares por um vídeo postado pelo próprio artista

⁴⁶³ Idem.

em seu perfil no Facebook⁴⁶⁴, foi de sua visita à instalação virtual *Carne Y Arena*⁴⁶⁵ em Washington DC, escrito e dirigido pelo mexicano Alejandro González Iñárritu. A instalação é uma obra de Realidade Mista. Segundo as palavras de Tadeu:

Não há nada mais impactante do que esta experiência, que consiste em você entrar num espaço onde você vai andar no meio de uma cena e fazer parte de uma narrativa. É a experiência mais real com essas novas tecnologias que eu já tive a oportunidade de ver na vida. *Carne y Arena* é do Iñárritu, cineasta renomado que ganhou um Oscar Prêmio Especial por esta obra [...] Como não podemos filmar lá dentro, eu vou tentar ser o mais objetivo possível no meu relato da experiência.⁴⁶⁶

Tadeu então relata que já na entrada do edifício, nas laterais do acesso, o que se encontra são fragmentos reais das cercas que separam a fronteira entre o México e os EUA. Ali, segundo ele, já dá para sentir “um pouco do sabor do assunto sobre o qual o diretor está tratando”. Na primeira sala, é possível entender como foi o processo de criação da obra por meio de um texto explicativo na parede. Na sala seguinte, “absolutamente antisséptica, branca, pequena, e com 4 bancos baixos sem encosto”, nota-se uma grande quantidade de sapatos velhos espalhados, e o visitante é então informado que deve retirar os seus próprios sapatos e meias e coloca-los dentro de um armário de inox que se encontra no fundo da sala.

De acordo com Tadeu, até este momento, a única sensação que se tem é a de estar em um hospital, mas, logo em seguida, um aviso é dado para que, quando

⁴⁶⁴ Cf. <https://www.facebook.com/junglebeeXR/videos/2254304471250553/>. Último acesso em 28 fev. 2019.

⁴⁶⁵ O filme curta-metragem em RV e mista foi exibido no Festival de Cannes em 17 de maio de 2017 e foi vencedor do Prêmio Especial no Oscar de 2018. *Carne y Arena* - Carne e Arena (em tradução livre) - é baseado em testemunhos reais de imigrantes que tentam chegar aos EUA cruzando o Deserto de Sonora. A experiência abriu novas portas à percepção do espectador e foi considerada uma poderosa e visionária experiência narrativa de seis minutos e meio. Para fazer o filme o diretor mexicano Alejandro González Iñárritu conheceu e entrevistou refugiados da América Central e do México e os testemunhos foram assombrosos. O impacto que os relatos o causaram fizeram com sentisse necessidade de compartilhar aquela realidade, pois desejava que o espectador fosse um participante, que “passasse pela experiência direta dos pés dos imigrantes, que estivesse na sua pele, nos seus corações, é, portanto, uma aventura profundamente emocional e física em direção ao mundo dos imigrantes que atravessam o deserto à primeira luz da manhã. Mais do que um marco artístico no ainda emergente formato da realidade virtual, liga-nos de forma visceral a questões prementes da realidade política e social da fronteira EUA-México”. Cf. PÚBLICO. Iñárritu recebe Oscar especial pela “poderosa e visionária experiência” *Carne y Arena*. *Portal Público*. Seção Ípsilon: cinema, arte e cultura. Portugal, 28 out. 2017. Disponível em: <https://www.publico.pt/2017/10/28/culturaipsilon/noticia/alejand-ro-inarritu-recebe-oscar-especial-por-carne-y-arena-1790625>. Acesso em 28 mar. 2019.

⁴⁶⁶ JUNGLE. Tadeu. Vídeo: *Carne Y Arena*. *Perfil Facebook da JungleBee*. Dia de Postagem: junho de 2018. Disponível em: <https://www.facebook.com/junglebeeXR/videos/2254304471250553>. Acesso em 28 mar. 2019.

o alarme tocar, o visitante deve adentrar o próximo ambiente, nas palavras de Tadeu:

Quando você entra percebe que é um espaço muito amplo, cheio de areia no chão, você já está descalço e sente aqueles pedregulhos, daí tem duas pessoas te esperando e elas estão segurando uma mochila. Você se aproxima deles, veste a mochila e recebe os óculos (de RV). A sala é bem escura e tem uma espécie de uma luz vermelha no fundo. As únicas orientações que essas pessoas te dão são “ao colocar os óculos você terá a sensação de que não há paredes, mas há, então você não pode correr, e se você se aproximar muito de alguma das paredes um de nós irá tocá-lo”. Na hora que você coloca os óculos você se percebe no meio do deserto mexicano, à noite, literalmente no meio, há a sensação dos pedriscos no seu pé, e aquelas imagens te colocam no meio do deserto. De repente, você vê um grupo de pessoas chegando, que são mexicanos, evidentemente, e daí é que começa a experiência de realidade virtual, de realidade mista.⁴⁶⁷

Tadeu segue relatando a experiência, conta que é possível andar em volta daquelas pessoas que se encontram descalças (logo faz-se um *link* com os sapatos velhos encontrados na sala anterior), visivelmente cansadas, esgotadas e amedrontadas. Sons de helicópteros se aproximando com faróis de luz muito intensa, as pessoas (os mexicanos) começam a se agitar, correr, gritar, um clima de perseguição policial toma conta do ambiente virtual e envolve, completamente, o espectador naquela realidade de violência, de desespero das pessoas: “que estão apenas tentando cruzar uma fronteira em busca de uma vida mais digna e que enfrentam aqueles horrores da “caça”, foi, digo novamente, a experiência mais verdadeira de realidade virtual que eu já vivi na vida.”⁴⁶⁸

Além da imersão no ambiente virtual, o relato da experiência dá conta ainda de que é possível entrar dentro do corpo dos imigrantes e olhar (participar) da cena, a partir do ponto de vista deles: “o forte é a presença dentro da cena, porque você está completamente inserido dentro dela e, a partir daí ela se torna inesquecível para você, porque você tem uma vivência MUITO potente”⁴⁶⁹.

Carne y Arena é apenas uma dentre tantas experiências narradas por Tadeu frequentemente em suas redes sociais, todas com muito entusiasmo e refletindo suas expectativas com o universo de possibilidades de criação em narrativas de Realidade Virtual. Segundo ele, “o futuro já começou, ele é agora”.

⁴⁶⁷ Ibid.

⁴⁶⁸ Ibid.

⁴⁶⁹ Ibid.

Considerações Finais

Em seu artigo intitulado *A Terceira Margem da Televisão*⁴⁷⁰ a professora e pesquisadora de cinema e televisão do Programa de Pós-graduação e do Departamento de Comunicação Social da UFMG, Regina Mota, se refere a atuação de Glauber Rocha no Programa Abertura da TV Tupi no ano de 1979, como um processo de sistematização da “estética da provocação” como uma forma tropicalista de diálogo. A fim de nos levar de encontro ao entendimento do conceito aplicado, a autora antes nos apresenta uma citação de Guimarães Rosa que dizia “Somente renovando a língua se pode renovar o mundo”⁴⁷¹ e segue:

[...] na pequena novela *Meu Tio o laurotê*, o escritor (Rosa) produz pela voz do narrador, que se multiplica, uma nova experiência para o leitor. Esse percebe diante dos seus olhos incrédulos a transformação de um homem que vira onça, que fala e pensa como onça – “eu onçei”, diz ele, e enuncia como possibilidade, a *devoração* do seu interlocutor/leitor.⁴⁷²

Para Mota, Rosa leva à exacerbação uma ideia profunda e radical de alteridade ao leitor quando indica que o narrador não apenas ocupa o lugar do ponto de vista deste, mas se transubstancia nele próprio. Movimento similar foi proposto por Glauber com os novos procedimentos que propunha nos seus quadros do Abertura, quando através da estranheza, da quebra dos padrões estéticos e da linearidade narrativa, características das práticas televisivas hegemônicas do período, *provocava* os telespectadores, que se encontravam imersos em conteúdos esvaziados de qualquer tipo de senso crítico depois dos longos anos de censura, a saírem do estado de letargia que se encontravam e dialogarem sensivelmente com o apresentador e com as temáticas inquietantes e de cunho social-político-cultural que ele abordava.

Glauber propunha, portanto, uma experiência interativa entre a obra e o público e esta era uma medida essencial que constituía, na visão do diretor, todo o significado da obra audiovisual. O espectador não apenas tinha sua existência considerada, mas ele era convocado a participar através de falas como:

Nós mulatos, brasileiros, sertanejos, perguntamos o seguinte: o Brasil precisa ou não precisa de reformas estruturais? [...] porque todo mundo tá falando em partidos, mas os partidos falam em constituição, em papo

⁴⁷⁰ MOTA, Regina. *A Terceira Margem da Televisão*. In: *Revista Contemporânea*, Nº9, 2007.2 Rio de Janeiro: UFRJ, 2007, p.6.

⁴⁷¹ Ibidem. p.5.

⁴⁷² Ibidem. p.5. [Grifo nosso]

furado, papo jurídico, [...] aquele negócio decadente brasileiro, mas não fala no básico, nas reformas estruturais, realmente se houvesse reformas estruturais no Brasil, uma parte da classe proprietária e da riqueza sairia prejudicada, mas essa classe se for humana, ela não poderia ceder também? Em função de uma nova utopia? Por que que a Burguesia tem que ser cruel? Desumana? Bom, matéria para reflexão, boa noite, saravá! Enfim, não há nenhuma loucura nisso, apenas o sentido aqui é PROVOCAR uma reflexão crítica, e tocar em mitos, inclusive eu posso criticar, eu queria inclusive que alguém viesse aqui dizer que Glauber Rocha é um canalha e eu coloco no ar para essa pessoa dizer tudo para mim e sobre mim o que ele pensa, porque assim é a democracia, todos nós temos um ego semelhante, de forma que nada de guardar rancores [...]⁴⁷³.

As falas de Glauber no Abertura, eram direcionadas aos políticos, à população e aos meios de comunicação, muitas vezes, seus discursos repercutiam na mídia impressa nos dias seguintes, ou seja, a provocação reverberava para além programa, como uma característica ruidosa de sua nova estética televisiva, que colocava de um lado a inovação dos procedimentos de linguagem, falando diretamente para a câmera, por outro lado, colocando no ar personagens da vida real, como era o caso de Severino, um sertanejo que apareceu muitas vezes em seus programas, um homem comum, do povo. Conforme alude Mota, era um procedimento que revelava a: “[...] potência do meio televisão por meio de sua permeabilidade a novas formas de discurso, portanto, uma dimensão e função estética, e o uso político da mídia eletrônica que se dá pela construção alegórica e apropriação das formas tradicionais populares”.⁴⁷⁴

Em nosso entender, essa “estética da provocação” proposta por Glauber em 1979, é toda a essência que permeia o processo criativo e os intentos com relação a revolução dos meios televisivos das produtoras TVDO e Olhar Eletrônico ao longo da década de 80, e também de Tadeu Jungle ao longo de sua carreira. Um conceito resignificado em cada tempo, mas sempre aplicado a partir de uma intenção disruptiva, de quebra de padrões de comunicação, que visam colocar inserir o espectador na ação, dar voz e visibilidade para pessoas comuns, abordar problemáticas reais, gerar conflitos, reflexões, quebrar as hierarquias narrativas.

Chegamos ao final desse percurso acreditando que as obras aqui apresentadas,

⁴⁷³ ROCHA, Glauber. Programa Abertura. In: <https://www.youtube.com/watch?v=Kidwi7B6dO0>. Acesso 22 de Abr. de 2019.

⁴⁷⁴ MOTA, Regina. A Terceira Margem da Televisão. *Revista Contemporânea*, n.9, Rio de Janeiro: UFRJ, 2007, p.6.

nos proporcionam condições de reflexão acerca do audiovisual como forma narrativa, no instante em que tentam expressar a inquietude política, estética e social de pessoas que se propuseram (e ainda se propõem) a analisar televisão, vídeo, cinema e o audiovisual como um todo, em momentos turbulentos, como os vividos no processo de abertura política dos 80, mas também da atualidade.

São proposições fortes e virulentas, obras em essência provocadoras, que nos fornecem parâmetros para pensar a sociedade, os modos de vida e a política, ao mesmo tempo em que contestam a maneira como a arte, a comunicação de massa e o audiovisual se expressam no Brasil. Se pensarmos que na época das produtoras, uma das raízes de contestação era a censura promovida pelo regime ditatorial, podemos afirmar que muita coisa não mudou e que a história é cíclica. Quando achamos que a liberdade de expressão era um direito assegurado e garantido após tantos anos, presenciamos na atualidade exposições sendo fechadas e obras de arte sendo proibidas de serem exibidas, entendidas como crime de opinião. Nesse sentido, seja em qual época for, a arte precisa sempre estar reivindicando a sua liberdade de se fazer ver e se fazer ouvir.

As obras de Realidade Virtual de Tadeu Jungle, revelam a necessidade de que o audiovisual enquanto proposição narrativa, deve sempre sair do estado de conformismo, tanto a televisão quanto o cinema ou todas as novas plataformas de acesso a produtos audiovisuais da contemporaneidade, não podem, na opinião do artista, servir apenas como um digestivo cultural, uma fonte de entretenimento e de passagem de tempo.

A ideia de explorar as novas tecnologias é a de aumentar as potencialidades que o audiovisual contemporâneo tem, para que as pessoas entrem em contato com realidades outras, mas também consigo mesmas, que se conheçam mais, se percebam na condição de criadores, gestores e agentes de mudança da própria realidade e da realidade do outro que não é visto, que é ignorado. O audiovisual tem condições de ser um potente produtor de problematizações sociais, por isso de sua relevância quando explorado experimentalmente desde o cinema novo, passando pela radicalidade da geração dos *videomakers* dos 80 e chegando na atualidade com as obras imersivas como *Rio de Lama*, *Fogo na Floresta* e *Ocupação Mauá*.

Referência Bibliográfica

- ABRAMO, Bia. Os Carbonários. *Revista Trip. Portal UOL*. São Paulo, n.188, maio 2010. Disponível em: <https://revistatrip.uol.com.br/trip/os-carbonarios>.
- ABREU, Alzira A. de. A mídia na transição democrática brasileira. *Revista Sociologia, Problemas e Práticas*. Instituto Universitário de Lisboa/Portugal, n.48, 2005.
- AGUIAR, Ronaldo. C. Brasília: da utopia à dura realidade. *Revista Sociedade e Estado*. Universidade de Brasília. v.18, n.1/2. Brasília, jan./dez. 2003.
- ALDANA, Erin D. *Interventions into Urban and Art Historical Spaces: The Work of the Artist Group 3Nós3 in Context, 1979-1982*. University of Texas: Austin, 2008. [Tese de Doutorado].
- ALEXANDRE, Ricardo. *Napalm.O Som da Cidade Industrial*. Documentário. Direção: Ricardo Alexandre. São Paulo, 2013. Disponível em: <https://globosatplay.globo.com/bis/v/2642747/>.
- ALMEIDA, Miguel de. *Jornal Folha de São Paulo*. São Paulo, 27 abr. 1985, p.35.
- ALTMANN, Eliska. O Rio Capital Imaginado pela Crítica Cinematográfica: os casos de Rio Fantasia e Rio, 40 Graus. *Cad. CRH*, Salvador/BA, v.30, n.81, p.579-595, set./dez. 2017.
- AMARANTE, L. *As Bienais de São Paulo. 1951 a 1987*. São Paulo: Projeto, 1989.
- AMMER, Manuela. *Nam June Paik: Exposition of Music, Electronic Television, Revisited*. Ed: Walter König, Köln: 2009.
- AMON, Santiago. Processo Destrutivo e Construtivo. Entrevista com Wolf Vostell. *Jornal El País*, 03 de set. 1977.
- ANDRADE Eliana. *VT Preparado AC/JC: A videoarte de Walter Silveira*. Dissertação (Mestrado em Artes). Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista, 2017.
- ANDRADE, Oswald. Manifesto Antropofágico. *Revista de Antropofagia*, ano I, n I, maio de 1928.
- ANDRADE, Rômulo. Conceitos de Progresso e Natureza na construção da Belém-Brasília. *Anais Eletrônicos do 13º Seminário Nacional de História da Ciência e da Tecnologia*. USP, 2012. Artigo disponível em: http://www.sbhc.org.br/resources/anais/10/1344996001_ARQUIVO_SBHC2012.pdf.
- ANTÔNIO ARAÚJO. *ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras*. São Paulo: Itaú Cultural, 2019. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa101596/antonio-araujo>. Verbete da Enciclopédia.
- ARANTES, Otília B. F. Depois das Vanguardas. In: *Arte em Revista*. São Paulo, ago.73.
- ARAÚJO, Ricardo. *Poesia visual - vídeo poesia*. (Entrevista com de Haroldo Campos). São Paulo, Perspectiva, 1999.
- ARAÚJO, Antônio. *Ações Disruptivas no Espaço Urbano*. VI Reunião Científica da ABRACE. ABRACE Digital. Porto Alegre, 2011.
- ARFUCH, Leonor. Arte, memoria y archivo. Poéticas del objeto. *Z Cultural: Revista do Programa Avançado de Cultura Contemporânea*, Rio de Janeiro, ano X, n.2, 2015. Disponível em: <http://revistazcultural.pacc.ufrj.br/arte-memoria-y-archivo-poeticas-del-objeto1>.
- ARRUDA, Maria. A. N. *Metrópole e Cultura. São Paulo no meio do século XX*. Bauru: Editora Edusc: 2001.
- ARTURI, Carlos S. O debate teórico sobre mudança de regime político: o caso brasileiro. In: *Dossiê Transição Política. Revista de Sociologia e Política*. Curitiba, n.17, nov. 2001.
- ASCOTT, Roy. *Telematic Embrace: Visionary Theories of Art, Technology, and Consciousness*. Los Angeles: University of California Press

- ASKANIUS, Tina. *Video for Change*. In: *The Handbook of Development Communication and Social Change*. John Wiley & Sons, Inc, 2014.
- ATANIA, Emanuelle. *InFluxus: Ressonâncias Fluxus no Acervo do MAC USP*. Dissertação (Mestrado em Crítica e História da Arte). Programa de Pós-graduação Interunidades em Estética e História da Arte. Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012.
- BACHELARD Gaston. *A poética do espaço*. In: Os pensadores. Trad. Joaquim José Moura Ramos. São Paulo: Abril Cultural, 1978
- BARACHO. Maria Luiza Gonçalves. Televisão Brasileira: Uma (re)visão. *Revista de História e Estudos Culturais*. Universidade Federal de Uberlândia, vol.4, ano 4, nº 2, 2007, p.1-19.
- BARBIERI, Renato. Programa Documentação, com Adalto Gouveia. *TV Brasil.Gov/EBC*. Postado em 25 out. 2015. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=x32JpHEcgiU>
- BARBOSA, Fernando. *Televisão em vídeo*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1985.
- BARTHES. Roland. *Rumor da Língua*. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- BATTCOCK, Gregory (ed). *New Artists Video: A Critical Anthology*. New York: E.P. Dutton, 1978.
- BAUDRILLARD, Jean. Kool Killer ou a Insurreição pelos signos. In: BAUDRILLARD, Jean. *A troca Simbólica e a Morte*. São Paulo: Loyola, 1996.
- BAUMAN. Zygmunt. *A modernidade líquida*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2001.
- BENJAMIN, Walter. *Magia e Técnica, arte e política*. Ensaios sobre a literatura e história da cultura. Volume 1. Editora Brasiliense: São Paulo, 1994.
- BERNARDET, Jean-Claude. *Cineastas e Imagens do Povo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- BESANÇON, Julien et al. *The Walls Have the Floor – Mural Journal, May '68*. MIT Press, Edição: Translation, 2018.
- BIVAR, Antonio. *O que é punk?*. São Paulo: Brasiliense, 1982.
- BOAL, Augusto. *Teatro do oprimido e outras poéticas políticas*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005.
- BORDWELL, David. *La Narración en el Filme de Ficción*. Barcelona: Paidós, 1996.
- BOURRIAUD. Nicolas. *Pós-produção. Como a arte reprograma o mundo contemporâneo*. São Paulo: Martins Fontes, 2009.
- BRASIL. Secretaria de Direitos Humanos da Presidência da República. *Programa Nacional de Direitos Humanos (PNDH-3)*. Secretaria Especial dos Direitos Humanos da Presidência da República - Brasília: SEDH/PR, 2010.
- BRASIL. *Portal Memória da Censura no Cinema Brasileiro. 1964-1988*. Disponível em: www.memoriacinebr.com.br
- BRESSER-PEREIRA, Luiz C.. *Desenvolvimento e Crise no Brasil: história, economia e política de Getúlio Vargas a Lula*. São Paulo: Editora 34, 2003.
- BRYAN. Guilherme. *Quem tem um sonho não dança: cultura jovem brasileira nos anos 80*. Rio de Janeiro: Record, 2004.
- BUCCI, Eugênio. *Brasil em tempo de TV*. São Paulo: Boitempo, 1997.
- BUTLER, Judith. *Corpos que pesam: sobre os limites discursivos do sexo*. In: LOURO, Guacira Lopes (org.). *O corpo educado*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2001.
- CAMARGO, Iberê. *Gaveta dos guardados*. São Paulo: Edusp, 1998

CAMPOS, Augusto. *O Profeta e Guerrilheiro da Arte Interdisciplinar*. In: CAMPOS, Augusto. *Música de Invenção*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1998.

_____. TV FUTURA. Entrevista. Programa Outras Palavras. *TV Futura*. 2010. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=sCNHscKdg24>.

_____. Entrevista concedida a João Queiroz: Instituto de Artes e Design da Universidade Federal de Juiz de Fora/MG. s/d.

CARMO, Paulo S. *Culturas da rebeldia: a juventude em questão*. SP: Senac, 2000.

CARRARA, Paula L. S. E nem me despenteio. *Revista de História*. Disponível em: <https://pt.scribd.com/document/273692312/E-Nem-Me-Despenteio-Revista-de-Historia>

CASTELLS, Manuel. *A era da informação: economia, sociedade e cultura*. São Paulo: Paz e Terra, v.1, 1999.

CASTRO, Ruy. Um vídeo para acabar com todos os vídeos. *Jornal Folha de São Paulo*. Caderno Ilustrada. São Paulo, 19 de setembro de 1985.

CATÁLOGO. Jack Boulton. *Catálogo da 13ª Bienal de São Paulo*, 1975.

CATÁLOGO. *Catálogo da 14ª Bienal de São Paulo*. 1977.

CATÁLOGO. 1º Festival de Vídeo Brasil. *Catálogo*. MIS SP. 08 a 14 de agosto de 1983.

CATÁLOGO. John Cage, por Anna Kieffer. *Catálogo 18ª Bienal de São Paulo*. 1985.

CERTEAU, Michel. *A invenção do cotidiano*. Rio de Janeiro: Editora Vozes, 1998.

CHAUÍ, Marilena. Sobre o medo. In: NOVAES, Adalberto (org.). *Os Sentidos da Paixão*. Ed. Schwarcz: São Paulo, 1997.

CIFUENTES, Diego Portales. A Empresa: a televisão pública na América Latina: crises e oportunidades. In: RINCÓN, Omar (org.). *Televisão Pública: do consumidor ao cidadão*. São Paulo: Friedrich-Ebert-Stiftung, 2002.

CHOISMIER, Christophe. Wolf Vostell. In: *Video Art World: Imagery Motion*. Disponível em: <http://www.videoartworld.com/en/Artists/wolf-vostell>.

COCCHIARALE, Fernando. Primórdios da videoarte no Brasil. In: MACHADO, Arlindo (org.). *Made In Brasil: Três décadas do vídeo brasileiro*. São Paulo: Iluminuras: Itaú Cultural, 2007.

CORREA, Thiago. M. *Inscrições Urbanas: Abordagem Semiótica*. Tese (Doutorado em Letras). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da USP, São Paulo, 2016.

COSTA, Ana. *Storytelling for Cinematic Virtual Reality: A Study on Audiences' Needs and Expectations*. Masters in Multimedia, University of Porto. Julho 2017.

COSTA, Cacilda T. da. Vídeo no MAC. *Jornal Folha de S. Paulo*, SP, 11 set. 1977a.

_____. As vídeo-reportagens de duas amazonas. *Jornal Folha de S. Paulo*, SP, 16 out. 1977b.

_____. Vídeo fora dos museus. *Jornal Folha de S. Paulo*, São Paulo, 01 jan. 1978.

_____. Videoarte no MAC. In: MACHADO, Arlindo (org.). *Made In Brasil: Três décadas do vídeo brasileiro*. São Paulo: Iluminuras: Itaú Cultural, 2007.

COUTO, Maria de Fátima Morethy. *Por uma vanguarda nacional*. A crítica brasileira em busca de uma identidade artística (1940-1960). Campinas: Ed. da Unicamp, 2004.

CRUZ, Roberto. Cinema expandido: Questões sobre uma curadoria e os desafios da preservação e difusão de obras em *time-based media*. In: MENOTTI, Gabriel (org.). *Curadoria, Cinema e outros modos de dar e ver*. Espírito Santo: Edufes, 2018.

DAMINELLO, Adriano. *Entre duas Margens: do filme etnográfico ao cinema-verité e o lugar do filme La Pyramide Humaine na obra de Jean Rouch*. Dissertação (Mestrado em Multimeios). Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas. 2010.

DAVIS, Douglas and SIMMONS, Allison (ed). *The New Television: A Public/Private Art*. Cambridge, MA: MIT Press, 1977.

DELEUZE, Gilles. *A Imagem-Tempo*. São Paulo: Brasiliense, 1990

DIAS, Marcia T. *Os donos da voz. Indústria fonográfica brasileira e mundialização da cultura*. São Paulo: Boitempo, 2008.

DUBOIS, Philippe. Por uma estética da imagem de vídeo. In: DUBOIS, Philippe. *Cinema, vídeo, Godard*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

_____. Um “efeito cinema” na Arte Contemporânea. In: COSTA, Luiz Claudio (org.). *Dispositivos de registros na Arte Contemporânea*. Rio de Janeiro: FAPERJ, 2009.

ECO, Umberto. *Obra Aberta*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1968.

ECO, Umberto. *Apocalípticos e integrados*. São Paulo: Perspectiva, 1987.

ELENES, Laura Márques. México em tempo de televisão. In: REIMÃO, Sandra (org.). *Televisão na América Latina: 7 estudos*. São Bernardo do Campo: Universidade Metodista de São Paulo, 2000.

FARKAS, Solange; MARTINHO, Teté. *Videobrasil: Três décadas de Vídeo, Arte, Encontros e Transformações*. São Paulo: Edições SESC, 2015.

FAVARETTO, Celso. *A Invenção de Hélio Oiticica*. São Paulo: EDUSP, 2015.

FAVIERI, Cláudio; CASTRO, Riba (depoimento). *Lira Paulistana e a Vanguarda Paulista*. Documentário. Direção: Riba de Castro, São Paulo, 2012.

FECHINE, Yvana. O vídeo como um projeto utópico de televisão. In: MACHADO, Arlindo (org.). *Made In Brasil: Três décadas do vídeo brasileiro*. São Paulo: Iluminuras: Itaú Cultural, 2007.

FEIJÓ, M. C. Tempos de ditadura militar: resistência e cultura. *Cadernos CEDEM: Debates*. São Paulo: Unesp: 2008.

FENERICK, José A. A ditadura, a indústria fonográfica e os “Independentes” de São Paulo nos anos 70/80. *Revista MÉTIS: história & cultura*. Universidade de Caxias do Sul/RS, v.3, n.6, p.155-178, jul/dez. 2004.

_____. *Façonhas às próprias custas: a produção musical da Vanguarda Paulista (1979-2000)*. São Paulo: Annablume: Fapesp, 2007.

FERREIRA, Jorge; DELGADO, Lucília de Almeida Neves (org.). *O tempo da experiência democrática: da democratização de 1945 ao golpe civil-militar de 1964*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003. (O Brasil republicano; v.3).

FICO, Carlos. A pluralidade das censuras e das propagandas da ditadura. In: FICO, Carlos, et al. *1964-2004, 40 anos do golpe: ditadura militar e resistência no Brasil*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2004.

_____. A negociação parlamentar da Anistia de 1979 e o chamado “perdão aos torturadores”. *Revista Anistia Política e Justiça de Transição/Ministério da Justiça*. Brasília. n.4, jul/dez. 2010.

FISCHER, Luis Augusto. *Inteligência com dor: Nelson Rodrigues Ensaísta*. Porto Alegre: Arquipélago Editorial, 2009.

FLUSSER, Vilém. *Filosofia da Caixa Preta*. Ensaios para uma futura filosofia da fotografia. São Paulo: EDITORA HUCITEC, 1985.

FOLHA DE S PAULO. Mitos Vadios. *Jornal Folha de São Paulo*, Caderno Ilustrada, São Paulo, 5 de novembro de 1978, p.58.

- FONSECA, Cristina. *A poesia do acaso (na transversal da cidade)*. São Paulo: T.A. Queiroz Editor, 1982.
- FOUCAULT, Michel. Outros espaços. In: FOUCAULT, Michel. *Ditos e escritos III. Estética: Literatura e pintura, música e cinema*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2003.
- FRANGE, Lucimar Bello Pereira. *Por que se esconde a violeta?* Uberlândia: Universidade Federal de Uberlândia, 1995.
- FREIRE, Cristina (org). *Walter Zanini: Escrituras Críticas*. SP: Annablume, 2013.
- GARCIA, Wilton. *Corpo, Mídia e Representação. Estudos Contemporâneos*. São Paulo: Thomson, 2005
- GEIGER, Anna Bella. Anna Bella Geiger: Um depoimento. In: MACHADO, Arlindo (org.). *Made In Brasil: Três décadas do vídeo brasileiro*. SP: Iluminuras: Itaú Cultural, 2007.
- GERBER, Raquel. Glauber Rocha e a experiência inacabada do Cinema Novo. In: GERBER Raquel; et al. *Glauber Rocha*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1977.
- GERBNER, George. Reclaiming our cultural mythology: television's global marketing strategy creates a damaging and alienated window on the world. In: *The Ecology Of Justice (IC#38)*. Originally published in Spring 1994. Disponível em: <https://www.context.org/iclib/ic38/gerbner/>.
- GERCHMANN, Rubens IN: HOLLANDA, Heloisa B. de; GONÇALVES, Marcos A. *Cultura e Participação nos anos 60*. São Paulo: Brasiliense, 1982. (Col. Tudo é História).
- GILL, Johanna (ed). *Video: A State of the Art*. New York: Rockefeller Foundation, 1976.
- GITAHY, Celso. *O que é Graffiti*. São Paulo: Brasiliense, 1999 (Col. Primeiros Passos).
- GONÇALVES. Osmar. *Narrativas Sensoriais: Ensaio Sobre Cinema e Arte Contemporânea*. Rio de Janeiro: Editora Circuito, 2014.
- GRAÇA, Pedro. *O Muro de fora: Matrizes e desenvolvimentos da pintura e escritura mural paulistana*. Dissertação (Mestrado em Filosofia). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas USP, 2018.
- GRANDO, Angela; WANDEKOKEN, Katler. D. Alex Vallauri: o graffiti carimba a cidade. *Artes em construção: o IX Congresso CSO'2018*. Centro de Investigação e Estudos em Belas-Artes. Universidade de Lisboa. mar. 2018.
- HANHARDT, John. *Video Culture: A Critical Investigation*. Rochester, NY: Visual Studies Workshop Press, 1986.
- HIGGINS, Dick. *Pattern Poetry: Guide to an Unknown Literature*. NY: SUNY Press, 1987
- HOLANDA, H. B. de. *Impressões de Viagem: CPC, Vanguarda e Desbunde: 1960/70*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2004.
- INST. VLADIMIR HERZOG. Teatro de Arena. In: *Portal Memórias da Ditadura*. Disponível em: <http://memoriasdeditadura.org.br/grupos/teatro-de-arena/>
- JAMESON, Frederic (2002). *Pós-modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio*. São Paulo: Ática, 2002.
- JAREMTCHUK, Dária. *Jovem Arte Contemporânea no MAC da USP*. Dissertação (Mestrado em Artes). Universidade de São Paulo, São Paulo, 1999.
- _____. Ações políticas na arte contemporânea brasileira. *Revista Concinnitas*. Rio de Janeiro, v.1, 2007
- JOFFILY, Mariana. Verbete DOI-CODI. In: ABREU, Alzira Alves de (org.). *Dicionário Histórico-Biográfico Brasileiro pós-1930*. RJ: CPDOC/FGV, 2009.

- JONES, Stephen. Towards a Philosophy of Virtual Reality: Issues Implicit in "Consciousness Reframed". *Leonardo Journal Resources*, The MIT Press Journals, v.33. n.2, p.125-132, abr. 2000 <https://www.mitpressjournals.org/doi/abs/10.1162/002409400552388>
- JORGE, Marina. *Cinema Novo e Embrasil: cineastas e Estado pela consolidação da Indústria cinematográfica brasileira*. Dissertação (Mestrado em Sociologia). Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas 2002.
- JORNAL DO BRASIL. Zanini defende a videoarte de brasileiros. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 22 dez. 1978.
- JOURNOT, Marie-Thérèse. *Vocabulário de cinema*. Lisboa: Edições 70, 2005.
- JUNGLE, Tadeu. *Tadeu Jungle: Videofotopoesia*. Rio de Janeiro: Ed. OI Futuro, 2004
- _____. Vídeo e TVDO: anos 80. In: MACHADO, Arlindo (org.). *Made In Brasil: Três décadas do vídeo brasileiro*. São Paulo: Iluminuras: Itaú Cultural, 2007.
- _____. *E aquele projeto ainda estará no ar*. Documentário: Laura Barile. Brasil, 2011. Disponível em: <http://curtadoc.tv/curta/artes/e-aquele-projeto-ainda-estara-no-ar/>.
- _____. *I Fórum Mostra-Folha*. Mesa 2. Dia 25/10/2017: Realidade Virtual e Novas Formas Narrativas. Itaú Cultural, 2017.
- KHOURI, Omar. *Ver ouvir pensar a poesia: uma antologia comentada de faturas da era pós-verso*. Tese de Livre-Docência. São Paulo: IA-Unesp, 2007.
- _____. SESC TV. Entrevista em decorrência da exposição Poesia Visual na Galeria Virgílio. Sesc TV. Maio 2012. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=gQqxPfPnlf8>.
- KRAUSS, Rosalind. *Caminhos da escultura moderna*, São Paulo: Martins Fontes, 2007
- LAGO, Luís A. C. Verbete Milagre Econômico Brasileiro. In: ABREU, Alzira Alves de (org.). *Dicionário Histórico-Biográfico Brasileiro pós-1930*. RJ: CPDOC/FGV, 2009.
- LARA, Arthur H. Grafite. *Arte urbana em movimento*. Dissertação (Mestrado em Ciências da Comunicação). Escola de Comunicações e Artes da USP, São Paulo, 1996.
- LISPECTOR, Clarice. *A Hora da Estrela*. Rio de Janeiro: Rocco, 1977.
- LOBO, Ricardo (depoimento). *Napalm. O Som da Cidade Industrial*. Documentário. Direção: Ricardo Alexandre. São Paulo, 2013.
- LÓPEZ, Maria A. J. El arte de la calle. *Reis: Revista española de investigaciones sociológicas*, Madrid, n.84, p.173-194, 1998. Disponível em: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=757642>.
- LUNENFELD, Peter. *Art Post-History: Digital Photography & Electronic Semiotics*, 04 set. 1997. Disponível em: <http://www.nettime.org/Lists-Archives/nettime-l-9709/msg00015.html>
- MACHADO, Arlindo. Notas sobre uma televisão secreta. In: LIMA, Fernando B. et al. *Televisão & Vídeo*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, p. 53-75, 1985.
- _____. Adote um Satélite. Texto Catálogo. *VII Festival Fotóptica Videobrasil*, 1989.
- _____. *A arte do vídeo*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1990.
- _____. *Pré-cinemas & pós-cinemas*. São Paulo: Papirus, 1997.
- _____. As três gerações do vídeo brasileiro. *Revista Sinopse*. CINUSP. São Paulo, n.7, ano 3, ago. 2001.
- _____. *Os anos de chumbo: mídia, poética e ideologia no período de resistência ao autoritarismo militar (1968 – 1985)*. Porto Alegre: Sulina, 2006.

_____. As linhas de força do vídeo brasileiro. In: MACHADO, Arlindo (org.). *Made In Brasil: Três décadas do vídeo brasileiro*. São Paulo: Iluminuras: Itaú Cultural, 2007.

_____. *Arte e mídia*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2007.

_____. Pioneiros do vídeo e do cinema experimental na América Latina. *Significação. Revista de cultura audiovisual*, n. 33, p.21-40, USP, 2010.

MAGALHÃES, Fábio. *Cláudio Tozzi: obra em construção*. RJ: Revan, 1989.

MAGI, Erika Ribeiro. *Metrópoles em cenas: O rock em São Paulo e no Rio de Janeiro nos anos 1980*. Tese (Doutorado em Sociologia). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da USP. São Paulo, 2017.

MAIA, Paulo R. de A. Programas televisivos no Brasil, na década de 70: entre a cooperação e a luta contra o regime civil-militar. *Revista MÉTIS: história & cultura*. Universidade de Caxias do Sul/RS, v.16, n.31, p.71-95, jan./jun. 2017.

MEIRELLES, Fernando. Depoimento. *Lira Paulistana e a Vanguarda Paulista*. Documentário. Direção: Riba de Castro, São Paulo, 2012.

_____. Depoimento. *Canal Digital SonharTV*. 2012. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=fd8bXkBzRmA>

_____. SESC TV. Entrevista com Miguel de Almeida. Sesc TV. Disponível em: <https://contraplano.sesctv.org.br/saladecinema/>.

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

MORAIS, Frederico. *Artes plásticas: a crise da hora atual*. RJ: Paz e Terra, 1975.

_____. Vídeo-arte norte-americana no MAM. *Jornal O Globo*, Rio de Janeiro, 25 jan. 1976a.

_____. A vídeo-arte no Brasil. *Jornal O Globo*, Rio de Janeiro, 29 jan. 1976b.

_____. Vídeo-arte: Revolução cultural ou um título a mais no currículo dos artistas. *Jornal O Globo*, Rio de Janeiro, 29 jan. 1976c.

_____. Video-arte: tempo e contratempo. *Jornal O Globo*, Rio de Janeiro, 10 fev. 1976d.

_____. *Cronologia das artes plásticas no Rio de Janeiro: da Missão Artística Francesa à Geração 90: 1816-1994*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1995.

_____. *Arte brasileira: cortes e recortes. Quinta Parte: 1965-1973*. Rio de Janeiro: Soraia Cals, 2010.

MOREIRA, Vânia Maria Losada. Os anos JK: industrialização e modelo oligárquico de desenvolvimento rural. In: FERREIRA, Jorge; DELGADO, Lucília de Almeida Neves (org.). *O tempo da experiência democrática: da democratização de 1945 ao golpe civil-militar de 1964*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003. (O Brasil republicano; v.3).

MOTA, Regina. *A épica eletrônica de Glauber: um estudo sobre cinema e TV*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2001.

_____. A Terceira Margem da Televisão. *Revista Contemporânea*, n.9, Rio de Janeiro: UFRJ, 2007.

MOTTA, Nelson. A Fonte da juventude. *VEJA*. São Paulo: Ed. Abril, n.669, 1 jul.1981.

MOTTA, Rodrigo Patto Sá. *Em guarda contra o perigo vermelho: o anticomunismo no Brasil (1917-1964)*. São Paulo: Perspectiva: FAPESP, 2002.

MOURA, Alexssandro. R. *Aproximações entre cinema e poesia: Glauber Rocha e Manoel de Barros*. Tese (Doutorado Letras e Linguística). Faculdade de Letras da Universidade Federal de Goiás. Goiânia, 2013.

MOURA, Eduardo. Filme em Realidade Virtual retrata ocupação. *Folha de São Paulo*, Caderno Ilustrada, São Paulo, 08 nov. 2018.

NAPOLITANO, Marcos. *Seguindo a Canção. Engajamento político e indústria cultural na MPB (1959-1969)*. São Paulo: Editora Annablume, 2001.

_____. 1964: *História do regime militar brasileiro*. SP: Contexto, 2014.

NATALE, Denise. Multimedia: A arte com cara de hoje. *Folha de São Paulo*. Caderno Ilustrada. São Paulo, 19 nov. 1979.

NEVES, Deborah R. L. O Minhocão como expressão autoritária em São Paulo. *Clepsidra. Revista Interdisciplinária de Estudos sobre Memória*. Buenos Aires, v.5, n.9, mar. 2018.

OLIVEIRA, Laerte F de. *Em um Porão de São Paulo: O Lira Paulistana e a Produção Alternativa*. São Paulo: Annablume: Fapesp, 2002.

ORTIZ, Renato. *Cultura brasileira e identidade nacional*. SP: Brasiliense, 1994.

PADRÓS, Enrique Serra. Usos da memória e do esquecimento na História. *Revista Literatura e Autoritarismo: o esquecimento da violência*. Santa Maria/RS, n.4, p.1-13, 2001.

PAIVA, Marcelo R.; NASCIMENTO, Clemente T. *Meninos em Fúria: e o som que mudou a música para sempre*. Rio de Janeiro: Alfaguara, 2016.

PARENTE, André (org.), *Imagem-máquina: a era das tecnologias do virtual*. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1999,

PEDROSA, Mário. Poeta e pintor concretista. In: AMARAL, Aracy (org.). *Projeto Construtivo Brasileiro na Arte*. Rio de Janeiro: MAM, 1977.

PERNISA, Carlos. *Vertov. O Homem e sua câmera*. Rio de Janeiro: Editora Mauad, 2009

PEREIRA, Olivia M. *Lutas urbanas por moradia. O centro de São Paulo*. Tese (Doutorado em Arquitetura e Urbanismo). Universidade de São Paulo, São Carlos, 2012

PIGNATARI, Décio. *Poesia pois é poesia: 1950-2000*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2004,

PINTO, Leonor S. O Cinema Brasileiro face à censura imposta pelo regime militar no Brasil – 1964/1988. In: CHAGAS, Claudia M. F. et al. *Classificação Indicativa no Brasil. Desafios e perspectivas*. Ministério da Justiça/Secretaria Nacional de Justiça. Brasília, junho 2006.

PLANALP, S. *Communicating emotion: social, moral, and cultural processes*. Cambridge: Cambridge University Press, 1999

PRADA, Toninho (depoimento) *Lira Paulistana e a Vanguarda Paulista*. Documentário. Direção: Riba de Castro, São Paulo, 2012.

PONTUAL, Roberto. Presença do vídeo. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 04 set. 1975.

_____. Vídeo-evidente. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 05 nov. 1975.

_____. Vídeo-arte, um novo canal. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 28 jan. 1976.

PRIOLLI, Gabriel. Bom saldo nas novidades do 13. *Jornal Folha de São Paulo*. Caderno Ilustrada. São Paulo, 30 jun. 1981.

_____. A tela pequena no Brasil grande: anos 50: o patrocinador faz o show. In: LIMA, Fernando B.; PRIOLLI, Gabriel; MACHADO, Arlindo. *Televisão e vídeo*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1985.

- RAMIRO, Mario (org). *3NÓS3: Intervenções Urbanas 1979-1982*. São Paulo: Editora UBU, 2017
- RANCIÈRE, Jacques. *Política da arte*. Tradução: Mônica Costa Netto. 2005, p.2. Disponível em: <https://perforpraticas.files.wordpress.com/2011/09/ranciere-jacques-apolc3adtica-da-arte.pdf>.
- RANDEL, Don Michael (ed.). *The New Harvard Dictionary of Music*. Cambridge/MA: Harvard University Press Reference Library. 1986.
- ROCHA, Glauber. *Revista Visão*, Rio de Janeiro, julho de 1971.
- _____. *A revolução do cinema novo*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.
- ROLIM, Azevedo. *Transbrasiliana – Poema Brasilista*. Rio de Janeiro, 1960, p.34
- ROLNIK. Suely. Subjetividade Antropofágica / Anthropophagic Subjectivity. In: HERKENHOFF, Paulo e PEDROSA, Adriano (edit.). *Arte Contemporânea Brasileira: Um e/entre Outro/s*, XXIV Bienal Internacional de São Paulo. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1998.
- ROLNIK. Raquel. *Guerra dos lugares*. A colonização da terra e da moradia nas eras das finanças. São Paulo: Boitempo, 2015
- ROMAGNOLI, Luiz Henrique. Vídeo-arte. A TV contra a TV. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 31 dez. 1978
- ROUCH, Jean. Cinco imagens de Vertov: Prefácio para o livro Dziga Vertov, de G. Sadoul. *Contracampo*. Revista de Cinema, n. 60. Disponível em: www.contracampo.com.br/60/cincoimagensdevertov.htm.
- ROYOUX. Jean-Christophe apud Philippe Dubois. In: DUBOIS, Philippe; BENTES, Ivana (org.). *Movimentos improváveis: o efeito cinema na arte contemporânea*. Editora Centro Cultural Banco do Brasil, 2003
- SANTAELLA. Lúcia. *Convergências. Poesia Concreta e Tropicalismo*. SP: Nobel, 1986.
- SANT'ANNA. Denise B. *Corpos de Passagem. Ensaios sobre subjetividade contemporânea*. São Paulo: Estação Liberdade, 2001.
- SARNOFF, David. In: DAVIS, Douglas; SIMMONS, Allison (eds.). *The New Television: A public/private Art*. Cambridge, MA/London, 1977.
- SAYURI, Juliana. O cara por trás do Jornal do Lira Paulistana. *Revista Trip*. Portal UOL. São Paulo, maio 2018. Disponível em: <https://revistatrip.uol.com.br/trip/a-historia-de-fernando-alexandre-o-cara-por-tras-do-jornal-do-historico-teatro-lira-paulistana>. Acesso em 25 abr. 2018.
- SEGATTO, J. A. *Reforma e Revolução: as vicissitudes políticas do PCB (1954-1964)*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1995.
- SILVEIRA, Walter apud FONSECA, Cristina. *A poesia do acaso (na transversal da cidade)*. São Paulo: T. A. Queiroz Editor, 1982.
- SIMÕES, Inimá F. *Um país no ar: história da TV brasileira em três canais*. São Paulo: Brasiliense: FUNARTE, 1986.
- SOBRINHO. Gilberto. A. Vídeo e televisão independentes no Brasil e a realização de documentários. *Revista Lumina*. Universidade Federal de Juiz de Fora/MG. vol.8, n.1, p.1-23, jun. 2014.
- SODRÉ, Muniz; PAIVA, Raquel. *O Império do grotesco*. RJ: MAUAD Ed. Ltda, 2002.
- SOUSA, Rafael Lopes de. *Punk, cultura e protesto: as mutações ideológicas de uma comunidade juvenil subversiva, São Paulo 1983-1994*. São Paulo: Ed. Pulsar, 2002.
- SPINELLI, João. *Alex Vallauri. Graffiti: Fundamentos estéticos do pioneiro do graffiti no Brasil*. São Paulo: BEI Comunicação, 2010.

_____. *Alex Vallauri. Graffiti*. São Paulo: Bei Editora, 2011

TAS, Marcelo. A minha história da Olhar Eletrônico. In: MACHADO, Arlindo (org.). *Made In Brasil: Três décadas do vídeo brasileiro*. São Paulo: Iluminuras: Itaú Cultural, 2007.

TATIT, Luiz O *Cancionista: composição de canções no Brasil*. SP: EDUSP, 1996.

TATIT, Luiz (depoimento). *Lira Paulistana e a Vanguarda Paulista*. Documentário. Direção: Riba de Castro. São Paulo, 2012.

URURAY, Heloísa; VALENTE, Maíra V. >Inter(IN)venção< *A intervenção artística a partir da ação efêmera na cidade de São Paulo entre as décadas de 70 e 80*. Disponível em: https://issuu.com/titavaz/docs/interinvenc_ao

VAZ, Paulo et. al. Pobreza e Risco: a imagem da favela no noticiário do crime. *Revista Fronteiras. Estudos Midiáticos*. São Leopoldo, v. 7, nº 2. 2005, p. 108.

VIAJOU SEM PASSAPORTE. *Arte em Revista*, São Paulo, v.6, n.8, 198.

_____. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2019. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/grupo399320/viajou-sem-passaporte>. Verbete da Enciclopédia.

VIDEOBRASIL. *Contra-TV. Práticas experimentais do vídeo nos anos 1980. 18º Festival Videobrasil. Programas Públicos. Foco*. 2013. Disponível em: http://site.videobrasil.org.br/canalvb/video/1772465/Foco_1_Contra_TV_praticas_experimentais_d_o_video_no_anos_1980_Invasor_a_programacao_Parte_2_18o_festival.

WONDER, Cláudia. *Olhares de Cláudia Wonder. Crônicas e outras histórias*. São Paulo: Edições GLS, 2008.

ZANINI, Walter. *PROSPECTIVA '74*. Catálogo Prospectiva 74. São Paulo: Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, ago/set. 1974.

_____. A vídeo arte no seu limiar. *Jornal O Estado de S. Paulo*, 28 nov. 1975, p.38.

_____. Videoarte: uma poética aberta. In: Museu da Imagem e do Som. Encontro Internacional de Videoarte, São Paulo, 1, 13 a 20 dez., São Paulo, 1978.

_____. Atuação do vídeo. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 01 de jan. 1978.

_____. *História Geral da Arte no Brasil*. SP: Instituto Moreira Salles, 1983.

_____. *A arte de comunicação telemática: a interatividade no ciberespaço*. ARS (São Paulo), vol.1 n.1 São Paulo, 2003.