

Videoarte no Brasil dos anos 1970: a anti-televisão rumo a democracia das massas.

Carolina Amaral de Aguiar

O inventivo Hélio Oiticica, em 1967, realizou o famoso projeto intitulado “Tropicália”, uma arte ambiental¹ pela qual o público caminhava sobre areia e pedras, entre poemas e araras, até se deparar com um televisor ligado no último volume. Mito da miscigenação e proposta de assimilação antropofágica da “herança maldita européia e americana”, segundo o próprio artista², “Tropicália” consolidou-se como uma tentativa de trazer às vanguardas políticas dos anos 1960 um elemento de atualização. A televisão foi capitada pelos artistas e intelectuais do fim da década como a mais autêntica representante da Indústria Cultural emergente, sendo sua hegemonia sobre as massas realidade indiscutível nos anos 1970. Nas artes visuais, o passo de Oiticica em utilizá-la como meio expressivo seria intensificado, sete anos mais tarde, com a primeira geração de videoarte brasileira, em 1974. Os artistas identificaram no suporte eletrônico do videoteipe uma maneira de inverter seu uso televisivo em função de uma arte crítica, se apropriando da idéia de uma anti-televisão, tendo em vista que a TV servia aos interesses do mercado de bens culturais e da Ditadura Militar.

No mesmo ano de “Tropicália”, Oiticica, entre outros artistas e críticos³, assinou a “Declaração de Princípios Básicos da Vanguarda”, espécie de manifesto que pensava a relação da arte com o mercado. Para o grupo, entre outras prioridades, era necessária uma nova linguagem capaz de “*dinamizar os fatores de apropriação da obra pelo mercado consumidor*”, negar a “*importância do mercado de arte em seu conteúdo condicionante*”, “*acompanhar as possibilidades da revolução industrial alargando os critérios de atingir o ser humano*” e, finalmente, adotar “*todos os métodos de comunicação com o público*”⁴. Essa forma de lidar com o mercado esboçou a tendência predominante na década de 1970. As práticas conceituais, nas quais se inseria a videoarte, passaram a questionar a unicidade da obra e, com isso, seu valor de compra e venda. O mercado de artes, ao contrário da indústria de massa, considera a peça única e a autoria como elementos de agregação de valor à obra,

¹ Segundo Mário Pedrosa, Arte ambiental foi o termo utilizado por Hélio Oiticica para denominar sua arte. PEDROSA, Mário. “Arte Ambiental, Arte Pós-Moderna, Hélio Oiticica”. IN: ARANTES, Otília (org). *Acadêmicos e modernos: Textos escolhidos III*. São Paulo: Edusp, 2004.

² Ver depoimento de Oiticica IN: MORAIS, Frederico. *Artes Plásticas. A crise da Hora Atual*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1975. p. 95-96.

³ O documento é assinado por Antonio Dias, Carlos Vergara, Rubens Gerchman, Lygia Pape, Glauco Rodrigues, Sami Mattar, Solange Escosteguy, Raymundo Collares, Carlos Zílio, Maurício Nogueira Lima, Hélio Oiticica, Anna Maria Maiolino e pelos críticos Frederico Moraes e Mário Barata, em 1967.

⁴ “Declaração de Princípios Básicos da Vanguarda”. IN: REIS, Paulo. *Exposições de arte: vanguarda e política entre os anos 1965/1970*. Tese de Doutorado, História / UFPR, Curitiba, 2005. p. 38-39.

tornando-a acessível apenas às elites. Conforme previsão da própria “Declaração”, a passagem para os anos 1970 foi marcada pela tentativa de alargar a comunicação com o público, utilizando para isso as técnicas industriais, como já haviam previsto as vanguardas do início do século XX.

A fotografia, o vídeo, a arte postal e o xerox foram alguns dos suportes utilizados pelos artistas conceituais para expandir o alcance de suas produções e contestar a unicidade exigida por museus e galerias. A estratégia não foi exatamente uma novidade, na medida em que já estava prevista por Walter Benjamin em seu famoso texto “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”, de 1935/1936. Para o autor, a partir do advento da fotografia, a existência única da obra de arte foi rompida e sua “aura” - ou singularidade -, perdida. Assim, a natureza da arte se modificou, deixando sua existência ritual para fundar-se em uma práxis política. Nesse sentido, a visão benjaminiana do uso da tecnologia industrial pela arte é positiva, ao inseri-la politicamente nos movimentos de massa. Alienando-se frente às máquinas das fábricas, os cidadãos poderiam ver-se “vingados” ao colocá-las ao seu serviço criador. Pensamento compartilhado pelos artistas dos anos 1970, na tentativa de “massificar” as técnicas de suas produções, dotando-as, no entanto, de crítica social e política.

Desde meados da década de 1960, o artista sul-coreano Nam June Paik e o alemão Wolf Vostell passaram a utilizar o vídeo de maneira “teleclasta”, conforme abordagem de Philippe Dubois. Para o autor, mais do que a anti-televisão, a videoarte surgiu como uma “metalinguagem analítica”, uma espécie de revisão crítica do meio eletrônico: “*Destruir o aparelho de TV, atacar a instituição, denunciar o dispositivo, manipular os programas, desviar o fluxo eletrônico, triturar a própria imagem. Isto durou até meados dos anos 70, em sintonia com os movimentos radicais de crítica social e artística da época*”⁵. Assim como a fotografia e o cinema, o vídeo aparecia como uma evolução das imagens reproduzíveis tecnicamente, mas, que perdia seu potencial criativo frente ao uso alienante televisivo.

No Brasil, o difícil acesso à tecnologia fez com que a videoarte fosse introduzida uma década depois do contexto internacional, sendo a primeira geração de artistas de 1974. Esse fato também colaborou para que os vídeos produzidos explorassem menos as possibilidades da imagem e mais o registro da ação do artista frente à câmera, fazendo com que um único plano seqüencial fosse a marca predominante. Além da prévia experiência dos *video makers* brasileiros com a performance e outras práticas da Arte Conceitual, a dificuldade de edição os fazia optar pela ausência de cortes. Só

⁵ DUBOIS, Phillippe. *Cinema, vídeo, Godard*. São Paulo: Cosac & Naif, 2004. p. 120.

era possível editar em situações extremamente precárias, utilizando, por exemplo, lâmina de barbear e fita adesiva. Para se ter uma idéia da dificuldade em conseguir os equipamentos, nos primeiros anos de videoarte no Brasil, os acessíveis aos artistas eram praticamente apenas o *portapack* em preto e branco do artista carioca Tom Job Azulay e o do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC-USP).

No entanto, os escassos recursos colaboravam para consolidar uma “estética do vídeo” radicalmente oposta à em voga na televisão. Apesar de trabalhar com o mesmo suporte, a videoarte brasileira dos anos 1970 propunha um ritmo lento, que exigia reflexão diante do registro de atitudes muitas vezes herméticas, mas quase sempre críticas da realidade do país. Um exemplo dessa oposição a TV pode ser constatado em uma série de vídeos de Sônia Andrade, nos quais os televisores “contracenam” com a artista, que se dirige sempre de frente ao público. Em um deles, de aproximadamente quinze minutos de duração, a artista repete inúmeras vezes a frase “desligue a televisão”, levando o espectador à exaustão.

A preocupação dos artistas com a TV se justificava, na medida que a década de 1970 foi marcada pela emergência da televisão como veículo de integração nacional. Em “A Moderna Tradição Brasileira”, Renato Ortiz defende a tese de que, enquanto nos anos 1940/50 havia a insipiência de uma sociedade de consumo, nos anos 1960/70 ocorreu a consolidação de um mercado de bens culturais, no qual a televisão exerceu papel fundamental. A “década da mídia” – denominação decorrente do enorme crescimento da publicidade e propaganda – foi marcada também pela criação de um sistema de redes, possível graças aos investimentos do governo ditatorial. Muitas das dificuldades técnicas que a TV tinha no seu início, nos anos 1950, foram resolvidas através de ações estatais como a criação da Embratel (1965), do Ministério da Comunicação (1967) e de um sistema de microondas que permitiu a integração de todo o território brasileiro (1968). Desta maneira, pode-se afirmar que a indústria cultural, da qual a televisão foi “ponta-de-lança”⁶, se desenvolveu no Brasil sob a égide da Ditadura Militar, num ambiente de contradição entre a modernização das técnicas e o controle autoritário do conteúdo.

Para Ortiz, o Golpe de 1964 inaugurou uma dimensão política e econômica paralelamente contraditórias: por um lado, havia a censura, a repressão, as prisões e os exílios; por outro, a economia aprofundou medidas do governo Juscelino Kubitschek, consolidando um “capitalismo tardio”. A tentativa de “modernização” econômica, que impulsionou a indústria de bens materiais,

⁶ Termo utilizado por Sérgio Miceli, no texto “O papel político dos meios de comunicação de massa”.

acabou favorecendo também o crescimento da indústria cultural no Brasil, que, por sua vez, absorveu artistas de esquerda “silenciados” pelo governo repressor.

Depois do AI-5 e o desmantelamento da luta armada ainda no começo da década de 1970, o sentimento de “crise” passou a ser predominante em muitos autores, denominado de “vazio cultural” no texto homônimo de Zuenir Ventura, em julho de 1971. Identificando constância nesse pensamento, Ventura questiona os fatores que levavam a cultura brasileira à crise, ao conformismo e a passividade. Obviamente, o Ato Institucional número 5 é considerado pelo autor o principal responsável, alterando radicalmente a cultura brasileira com a implantação da censura prévia e do aprimoramento da punição (com a tortura). Mas, o autor identifica outro fator fundamental para a nova realidade: a emergência de uma “cultura industrializada”, submetida às leis do mercado, em um momento de transição da economia com a “ampla adoção do capitalismo”. Considerando que o período entre 1964-68 foi marcado por uma efervescência cultural e relativa liberdade, Ventura traça um novo contexto no começo dos anos 1970: *“O quadro atual, ao contrário, oferece uma perspectiva sombria: a quantidade suplantando a qualidade, o desaparecimento da temática polêmica e da controvérsia na cultura, a evasão dos nossos melhores cérebros, o êxodo de artistas, o expurgo nas universidades, a queda de vendas dos jornais, livros e revistas, a mediocrização da televisão, a emergência de falsos valores estéticos, a hegemonia de uma cultura de massa buscando apenas o consumo fácil”*⁷.

O catastrófico quadro delimitado por Ventura exhibe novamente a grande contradição dos anos 1970: o crescimento das atividades culturais pelo viés do desenvolvimento da indústria de bens culturais e o estreitamento da censura, que buscou “orientar” essas manifestações através da repressão. Nesse contexto, os artistas de esquerda, que antes do AI-5 gozaram de relativa liberdade, tinham que se posicionar frente ao Regime autoritário e frente à sua inclusão ou não nos meios de comunicação de massa – especialmente, a TV.

No caso das artes visuais, como já foi exposto, a particularidade de um mercado que prima pela singularidade e autoria fez com que os artistas procurassem meios de reprodução através dos quais pudessem difundir suas idéias. Utilizando as técnicas da indústria cultural, procuraram tornar possível a difusão de suas obras para as massas, ou pelo menos para diversos espaços expositivos simultaneamente – inclusive em países diferentes. No entanto, a estratégia previa a subversão dos suportes, transformando seu conteúdo em crítica política e social. A videoarte foi o maior exemplo disso entre as práticas conceituais, já que dialogava inversamente com o veículo de maior expansão

⁷ VENTURA, Zuenir. *Da resistência à repressão. Anos 70 / 80*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2002. p. 41.

na época: a televisão. O suporte eletrônico, nas mãos dos artistas, deixava de ser porta-voz da ditadura para questioná-la. No vídeo “Jejum”, de 1975, por exemplo, Paulo Herkenhoff aparece comendo notícias de jornais sobre matérias censuradas. Outra produção do mesmo ano que bate de frente com a repressão e a censura é “Preparação 1”, de Letícia Parente, onde a artista, diante do espelho, tapa olhos e boca com fita crepe, em seguida se maquiando por cima das faixas brancas.

A associação da televisão com os interesses da ditadura apoiava-se na estreita relação entre seus empresários e o Estado. Marcelo Ridenti reforça o esforço modernizador do Regime Militar, principalmente no tocante aos meios de comunicação: “*As grandes redes de TV, em especial a Globo, surgiram com a programação em âmbito nacional, estimuladas pela criação da Embratel e do Ministério das Comunicações, respectivamente em 1965 e 1967, e outros investimentos governamentais em telecomunicações, que buscavam a integração e a segurança do território brasileiro*”⁸.

Todo o recurso investido pelo Estado, atrelado às melhorias tecnológicas, fez com que a televisão nos anos 1970 se distanciasse bastante de sua condição vinte anos antes. O videoteipe, a transmissão em cores e a edição eletrônica foram alguns dos fatores que elevaram a qualidade técnica dos programas. Ortiz mostra ainda que a preocupação com o “realismo” foi crescente nesse período. “*A televisão deve ser um espelho que mostre a verdade em que você vive*”⁹: eis a idéia predominante entre os produtores. E esse tom de “verdade” podia ser alcançado através das filmagens externas, da gravação prévia e da moderna edição. As novelas, que dificilmente poderiam ter sucesso transmitidas ao vivo, sofreram uma larga expansão. Os marcos das melhorias tecnológicas foram as primeiras transmissões da Rede Globo, já a partir de 1969, e a introdução da TV colorida, em 1972.

Porém, o acesso aos portapacks, ao videoteipe e aos equipamentos de edição ainda era difícil para os artistas que optaram em utilizar o vídeo no Brasil. O contraste entre o “realismo” das transmissões televisivas e a precariedade de suas produções serviu para corroborar o caráter de “anti-televisão”. A videoarte da década de 1970 agiu de maneira semelhante ao Cinema Novo uma década antes, que se opôs ao Cinema Industrial compromissado com a “mentira e com a exploração”¹⁰, aproveitando a dificuldade técnica como uma antítese da “realidade” tal qual

⁸ RIDENTI, Marcelo. *Em busca do povo brasileiro*. Rio de Janeiro: Record, 2000.

⁹ ORTIZ, Renato. *A moderna tradição brasileira. Cultura brasileira e indústria cultural*. São Paulo: Brasiliense, 2001. p. 178.

¹⁰ Expressão utilizada por Glauber Rocha no texto “Eztetyca da fome”, em 1965. IN: ROCHA, Glauber. *Revolução do cinema novo*. São Paulo: Cosac & Naif, 2004.

mostrada pela TV porta-voz da ditadura. A qualidade da imagem ficava em segundo plano, sendo o mais importante a ação performática e crítica do artista.

A televisão dos anos 1970 servia ainda a outros interesses: os dos grandes empresários da indústria cultural. A Rede Globo era tida como o maior exemplo de confluência entre os interesses estatais e mercadológicos. Com o sistema de redes, tornou-se possível a integração nacional, esperada não apenas pelos militares, mas também pelo mercado desejoso de integrar seus consumidores. Os “capitães da indústria” dos anos anteriores, como o pioneiro Assis Chateaubriand, já não cabiam mais nas décadas de 1960/70. Nesse período, foram substituídos por grandes empreendedores do setor cultural, administradores de impérios atuantes em diversos setores empresariais.

Essa nova lógica que se consolidou a partir do início dos anos 1970, aliada ao enfraquecimento da ação da esquerda, obrigou os artistas a repensarem seu papel. Marcos Napolitano¹¹ levanta a hipótese de que, nessa década, houve a crise¹² de um tipo de artista/intelectual atuante desde os anos 1920/30. Esse artista “em extinção” se caracterizava pela preocupação com o nacional-popular e pela tradição engajada ocidental, voltada para a ação política e a causa coletiva. O Regime Militar absorveu para si a preocupação com a Nação e o Povo, delegando à televisão as produções com essas temáticas. Marilena Chauí define esse quadro discorrendo sobre a “(...) *passagem da cultura nacional-popular para a cultura nacional-de-massa promovida pela conjunção da indústria cultural e dos projetos de política cultural do Estado, como projetos de ‘integração nacional pela cultura’*”¹³.

Todo esse contexto de crescimento do mercado de bens culturais se deu paralelo ao conservadorismo da ditadura de direita. Novamente, aparece a idéia de uma “modernização conservadora”. A repressão foi maior no período entre 1969 a 1975, quando atingiu ambientes intelectuais com o fechamento de jornais e revistas, com o controle sobre a universidade, a censura, as prisões e o exílio. O assassinato do jornalista Vladimir Herzog, em 1975, pode ser considerado um dos marcos do auge do fechamento e do começo da abertura. Na realidade, desde o ano anterior, com a hegemonia de vitórias do MDB nas urnas, a crença dos intelectuais no potencial do partido aumentou e muitos deles entraram para a política recuperando um relativo espaço de ação. Em texto

¹¹ NAPOLITANO, Marcos. “Engenheiros de almas ou vendedores de utopia?”. IN: *1964-2004: 40 anos do golpe*. Rio de Janeiro: FAPERJ / 7 Letras, 2004.

¹² A hipótese da crise de um tipo de “artista/intelectual” justifica, de certa forma, o sentimento de “vazio cultural” freqüente nos autores da época, que persistiu no imaginário coletivo como uma característica dos anos 1970.

¹³ CHAUI, Marilena. *Seminários*. Brasiliense, 1980. p.101.

escrito em 1974, Ventura constata uma esperança da intelectualidade de sair do “vazio” e uma tentativa de “olhar para frente”.

Parte dessa lenta abertura se deu justamente em decorrência da estreita relação entre os empresários liberais e os militares, que embora harmônica, revelava contradições dessa “modernização conservadora”. A censura e a repressão batiam de frente com os interesses do mercado e o gosto do público. Como foi demonstrado, o “moderno” era garantido normalmente pelas produções dos artistas de vanguarda, que, por falta de espaços, acabaram atraídos pela indústria cultural. Para Ortiz: *“Os interesses globais dos empresários da cultura e do Estado são os mesmos, mas topicamente eles podem diferir. Como a ideologia da Segurança Nacional é “moralista” e a dos empresários, mercadológica, o ato repressor vai incidir sobre a especificidade do produto”*.¹⁴

Foi justamente no início dessa abertura política que a videoarte começou a ser praticada no Brasil. Sendo a primeira geração de artistas de 1974, pode-se afirmar que a censura não agiu diretamente sobre essas produções, permitindo a existência de um forte teor político. Além disso, o fato do mercado de artes plásticas se diferenciar dos outros mercados culturais por valorizar o consumo da elite e seu circuito de público ser restrito, fez com que durante todo o Regime a repressão fosse relativamente “branda”, se comparada às artes de maior alcance popular.

O conteúdo contrário à ditadura de muitos dos vídeos dessa primeira geração os inserem na categoria de produções de “resistência cultural”. Um exemplo é o vídeo “A Situação” de Geraldo de Anhaia Mello, onde o artista toma uma garrafa de cachaça enquanto discorre sobre a situação do país. Para Napolitano, a memória construída sobre os anos 1970 instaurou a categoria de “resistência”, que engloba projetos distintos, cuja semelhança está na luta pela restauração da liberdade. O autor retoma o conceito de “tesouro perdido”, de Hannah Arendt, utilizado para definir a ação dos franceses na época da ocupação nazista. Também nesse contexto, havia a existência de um inimigo comum que unia diferentes setores da sociedade contrários a ele. No Brasil, até a abertura, a intelectualidade e a classe artística permaneceram relativamente unidas em torno da necessidade de resistir e de buscar a democracia.

Entre os vários grupos que atuavam de maneiras distintas na “resistência cultural”, a videoarte se encaixava no que Napolitano denomina de “subculturas jovens ligadas ao campo da

¹⁴ Op. Cit. p. 119.

contracultura”. Realizada por uma juventude universitária¹⁵, além da crítica política essas produções quebravam com a linguagem predominante e com os valores morais da classe média. O mercado de arte também permaneceu ausente dessa nova prática que, ao quebrar com a unicidade da obra, a democratizava e a desvalorizava financeiramente. As experiências que foram acumuladas por esses artistas do vídeo na década de 1970, seriam assimiladas pela própria televisão nos anos 1980, quando a videoarte passou a ter algum espaço na mídia. Nesse momento, o “choque” de valores dos primeiros vídeos deram lugar ao formato mais atraente ao público e a TV.

Vários exemplos podem ser levantados da quebra com os valores vigentes nas produções dos primeiros *video makers* brasileiros. Letícia Parente foi uma das artistas polêmicas, sendo seu vídeo “Marca Registrada” uma crítica voraz ao mercado. Nela a artista costura a frase “made in Brasil” na sola de seu próprio pé. Foi quase uma unanimidade na primeira década da videoarte o uso do corpo como suporte, além do meio eletrônico. A ação performática, mesmo intermediada pelo monitor, causava desconforto no público.

Esse texto propôs demonstrar como a televisão, já presente na “Tropicália” de Oiticica, se consolidou como o principal alicerce da indústria cultural nos anos 1970. Além disso, num contexto de fechamento político, o período foi marcado por uma “modernização conservadora” que estreitava as relações entre os interesses do mercado e da Ditadura. Mas nem sempre essa relação se deu de maneira harmônica, já que na maioria das vezes a indústria de bens culturais foi um espaço de atuação e incorporação dos artistas de esquerda. O conflito entre a impossibilidade da contestação política – decorrente da repressão – e o aprimoramento das técnicas - muitas vezes fruto de investimentos estatais – colaborou para o enfraquecimento do Regime no final da década.

Para os artistas da videoarte, o uso do suporte eletrônico foi uma espécie de subversão do meio para criar uma antítese da televisão. No entanto, essa relação foi complexa, na medida em que a opção pela reprodução técnica indicava uma tentativa de se aproveitar dos meios de comunicação de massa para difundir seus trabalhos, rompendo com o mercado de arte. Dessa forma, pode-se afirmar que esses artistas não eram contra a “televisão” como suporte, mas sim contra o uso que os empresários e o governo faziam dela, proporcionando a “alienação” da população. Propunham, então, um novo uso, com a presença da crítica e de novos valores. O sentimento da TV como vilã, freqüente nos anos 1970, se justificava, como ficou claro no percurso aqui percorrido. Já em 1975,

¹⁵ O principal exemplo dessa predominância universitária foi a atuação decisiva do MAC-USP para a prática do vídeo no país. O museu montou um núcleo de VT no qual os artistas podiam produzir com o equipamento emprestado, além de participar de cursos e palestras sobre a tema da videoarte.

Frederico Moraes escreveu sobre a “Tropicália de Oiticica”: “A TV impera, assume cada vez mais o papel preponderante na cultura brasileira, impondo a passividade, o não questionamento, a alienação. Não sei até que ponto Oiticica estava consciente do problema quando realizou “Tropicália”. Mas ao colocar, no fundo de sua cabine, uma TV que permanecia todo o tempo ligada, estava, mais uma vez, agindo premonitoriamente, propondo um símbolo”¹⁶.

¹⁶ Op. Cit. p. 100.