

O VÍDEO E OUTRAS CULTURAS IMATERIAIS

Fábio Ferreira de Lima¹

RESUMO:

Os Estudos Culturais na década de 70 foram fundamentais nos questionamentos dos meios de comunicação, sendo alvos de críticas porque constituíam-se em recurso de manipulação ideológica por órgãos político-estatais, grandes grupos econômicos e empresas publicitárias. Era necessário entender como se processavam os discursos na obtenção de determinadas idéias e a conseqüente construção do sentido destes meios – principalmente televisuais – como instrumentos voltados para outros fins, principalmente educativos, com a intenção de mostrar a realidade social, política e cultural de uma sociedade nacional. Amparados por essas teorias, os videastas adotaram uma postura de contravenção às produções da televisão e, o vídeo pôde se firmar como um modelo coerente à experimentação de linguagens, uma reflexão desses comportamentos sociais, dos instantâneos do cotidiano. Passou a representar não somente uma nova ferramenta mas um novo tipo de pensamento que questiona os discursos politizados: viabilizando outras funções estéticas, revolucionando o suporte, o meio e o público. O vídeo como linguagem é reflexo de uma construção cultural: pela velocidade com que se apresenta, numa sociedade ávida de imagens; fenômeno global, propagando-se no mundo; e como tecnologia de comunicação, retirando as fronteiras físicas e reduzindo distâncias.

INTRODUÇÃO

Com a utilização freqüente de um aparato maquínico e sua incorporação à vida diária, alteraram-se os sentidos com que as pessoas percebiam as produções artísticas, bem como variadas circunstâncias da vida. Intermediadas por estas, a partir da moderna tecnologia desenvolvida em sucessivas descobertas científicas, os equipamentos de reprodução do som e da imagem possibilitam experiências no campo das artes como nunca

¹ Mestrado Cultura Visual – Faculdade de Artes Visuais. E-mail: arqfabio25@hotmail.com



antes imaginadas. As interferências mútuas entre a arte e as novas tecnologias produziram experiências cognitivas e sensoriais amplamente válidas que prosseguem numa espiral contínua, progressiva e não-intermitente, presente até os dias atuais.

Dentre várias tecnologias (suportes) por onde figuram cenas reais, há uma complexa rede, onde o vídeo assume papel decisivo na constituição dessa nova “realidade” percebida. Esse trabalho, desse modo, tem por objetivo construir uma análise de algumas atividades intelectuais materializadas em vídeo (suporte ou dispositivo), buscando suas características, propriedades, sua incorporação conceitual a partir de outras modalidades expressivas, assim como a discussão da natureza dessa imagem. Os autores e trabalhos exemplificados no decorrer da dissertação, irão elucidar as diversas qualidades e possibilidades atingidas por meio deste.

A análise do impacto causado pelas novas tecnologias tem sido freqüentemente abordada por diversos teóricos e filósofos, nos mais variados circuitos e áreas do conhecimento. A principal perspectiva aqui buscada está nos valores artísticos que o vídeo proporciona e que se consolidou em tão curto período de tempo, concorrendo e se apropriando de outros meios de expressão. Assim, referencia-se a teóricos mundialmente reconhecidos, com uma produção fecunda e rica de reflexões acerca do vídeo, tomando por base estrutural do texto: Arlindo Machado, Philippe Dubois, Jacques Aumont, entre outros. São autores que organizam seus trabalhos numa linguagem simples e não menos profunda, desprovidos de vieses e rebuscamentos da língua, sem partilhar de qualquer tipo de discurso apologético ou tendencioso, comuns noutros ensaístas. Estabelecem uma coerência investigativa, sem haver pendência para noções pré-estabelecidas junto aos objetos de estudo, estando freqüentemente ampliando e reformulando suas idéias.

O QUE VEJO?

Ao depararmo-nos com uma imagem, é necessário conseguir compreendê-la como um enquadramento realizado pelo autor, construindo um texto próprio a ser lido. Um recorte, um fragmento do olhar que encerra possibilidades subjetivas, por mais real ou naturalista que pareça a cena. O olhar, desse modo, é o que subjetiva um trabalho e a



representação assume um trânsito entre diversas possibilidades. Não há mudança da natureza do trabalho no decorrer de um tempo, mas do sujeito nela inserido, que a enxerga segundo suas particularidades.

Desvendar uma representação não denota simplicidade. É como buscar desvendar o consciente do artista, sua potencialidade “objetiva” que é composta de inúmeros aspectos. Desse modo, a história não contada das representações, ou de uma segunda leitura, é que ela é sempre permeada por um olhar subjetivo. Não há trabalho que não seja a representação de um momento entrecortado, que revela uma outra natureza subentendida, de origem adversa, que compreende um estágio diferente de leitura. A mesma natureza é sempre diferente de uma outra, no decorrer do tempo, porque é observada, captada por uma realidade não imanente ao artista.

Se a visada é uma reprodução escrupulosa do mundo natural como teatro de fenômenos efêmeros, precisa-se aí de uma acuidade do olhar, mas também de um desejo de investigação e de descoberta. Olhar a natureza “tal como ela é”, isso se aprende. [...] Mas, nesse esforço para apreender, a um só tempo, o momento que foge e compreendê-lo como momento fugidio e qualquer – para se livrar do “instante pregnante” –, o que se constitui é o ver: uma confiança nova dada à visão como instrumento de conhecimento, e por que não de ciência (AUMONT, 2004: 51).

É preciso compreender o instante captado, arredo, fugaz. Até pouco tempo atrás, o ver significava confiança nos sentidos. Ver era estabelecer uma relação sistêmica de acuidade espontânea, sem intermediação alguma, exceto pela própria subjetividade, fruidez artística – conhecendo as coisas por suas fugacidades.

[...] vídeo, assim sem acento, é também, de um ponto de vista etimológico, um verbo (video, do latim videre, “eu vejo”). [...] vídeo é o ato mesmo do olhar. Portanto, podemos dizer que o vídeo está presente em todas as outras artes da imagem. Seja qual for seu suporte e seu modo de constituição, todas elas estão fundadas no princípio infra-estrutural de “eu vejo” (DUBOIS, 2004:71,72).



O vídeo compreende um fenômeno que se estrutura sob a forma de uma imagem eletrônica disposta em linhas sucessivas de retícula, o que nesse caso, inclui também a televisão. A televisão pode ser melhor compreendida como sistema de transmissão de imagens mas, não é adequado buscar o estudo isolado e distinto entre tv, vídeo ou cinema, que são caracterizadores da chamada “imagem-movimento”. Nem tampouco é possível dissociar a história e influências mútuas resultantes destes com a fotografia, jornal e teatro.

[...] o vídeo apresenta-se quase sempre de forma múltipla, variável, instável, complexa, ocorrendo numa variedade infinita de manifestações. Ele pode estar presente em esculturas, instalações multimídia, ambientes, performances, intervenções urbanas, até mesmo em peças de teatro, salas de concerto, *shows* musicais e *raves* (MACHADO, 2004:12).

O deslocamento dos feixes de elétrons nas linhas dos campos das imagens, provocando variações cromáticas dos pixels dispostos em retícula, faz com que o vídeo contenha movimento na sua constituição, na sua estrutura mais elementar. As imagens são sobrepostas constantemente sobre a mesma superfície do tubo, realizando “metamorfozes” contínuas, na alteração da matiz da unidade mínima da imagem: o pixel (MACHADO, 1988:43).

De um lado, chamamos de vídeo um conjunto de obras semelhantes às do cinema e da televisão, roteirizadas, gravadas com câmeras, posteriormente editadas e que, ao final do processo, são dadas a ver ao espectador numa tela grande ou pequena. Mas, de outro, vídeo pode ser também um dispositivo: um evento, uma instalação, uma complexa cenografia de telas, objetos e carpintaria, que implicam o espectador em relações ao mesmo tempo perceptivas, físicas e ativas, abrangendo portanto muito mais do que aquilo que as telas mostram (MACHADO, 2004:13).

Em vídeo, os pontos de luz são influenciados mutuamente, inclusive quando há alteração de uma matiz para outra. Dependendo do objeto mostrado, há um efeito de “queima” temporária da tela, principalmente em objetos bastante iluminados e com a câmera em movimento, resultando num resquício da imagem anterior sobre a nova. Além



disso, a retícula tende a difundir os detalhes mais distantes do primeiro plano, não havendo precisão nos detalhes das imagens devido à limitação do tamanho e da quantidade de pontos por área no tubo. Estes, comparados à fotografia por exemplo, são insuficientes para conseguir reproduzir com fidelidade cenas muito distantes. Daí que poucos deles não conseguem gerar nitidez suficiente para criar o detalhe, ao contrário, tendem a corroborar a imagem (MACHADO, 1988:55).

[...] creio que só podemos pensar o vídeo seriamente como um “estado”, estado do olhar e do visível, maneira de ser das imagens. [...] o “vídeo” não é um objeto (algo em si, com corpo próprio), mas um *estado*. Um estado *da* imagem (em geral). Um *estado-imagem, uma forma que pensa*. O vídeo pensa (ou permite pensar) o que as imagens são (ou fazem). Todas as imagens (DUBOIS, 2004:23).

O espectro de cores é também limitado, reduzindo a qualidade da imagem. Apesar dos recursos que reduzem o anti-serrilhamento nas cenas, de qualquer modo, estas tendem a ter alto-contraste. Essas condições para artistas (videastas) não podem ser consideradas como entraves às suas criações, ao contrário, são proveitosas quando essas especificidades do meio são incorporadas aos seus discursos, trabalhos que “estilizam” e estabelecem uma coerência poética no discurso adequada ao meio (MACHADO, 1988:59).

Enquanto a fotografia e o cinema possuem recursos capazes de dar alta definição a detalhes em pequenos espaços, o vídeo, ao contrário, possui sua limitação tecnológica. Entretanto, a velocidade lograda na transição de imagens ainda é muito superior à humana: 50 ou 60 imagens por segundo.

Detalhes finíssimos acabam por serem agrupados em pequenos números de pixels, de topologia retangular, incapazes nessa quantidade por área (72 pontos por polegada), de darem precisão. Assim ocorrem partes das imagens que se tornam enevoadas, de difícil compreensão, sendo necessário traduzirmos uma constante ilusão óptica, procedimento esse onde completamos as partes faltantes segundo leis de gestalt. Há um contínuo esforço do cérebro em processar essas imagens, para validar as partes inexistentes, que são somente



indícios parciais, principalmente dependendo da distância que se vê o vídeo (em menor grau em televisão e maior em telões de shows musicais ou de estádios de futebol).

LINGUAGEM OU ESTÉTICA DO VÍDEO

Quando se diz acerca da “linguagem” do vídeo procura-se de um modo geral levantar aspectos que com frequência encontram-se presentes nas produções. Mas não significa dizer que é possível criar discernimentos claros entre essas características em certas situações, bem como se a terminologia “linguagem” esteja adequada. Mesmo que a imagem possa ser “lida” e a partir desta encontrarmos diversos significantes e esta desenvolva uma mensagem, um código, a “linguagem” de que se trata não possui mesma correspondência como no sentido lingüístico (MACHADO, 1999:189).

Em todos os aspectos, o vídeo, desde o que se compreende no âmbito de sua criação (surgimento) nunca pode ser enquadrado sob características próprias, circunscritas. Desse modo, não há uma “linguagem” específica do vídeo (MACHADO, 1999, 192). Como em qualquer trabalho artístico, não é possível delimitar o campo das possibilidades poéticas. Isso não significa que não seja possível descrever uma série de especificidades, de traços comuns, de alternativas cabíveis. Entretanto, tentar submeter trabalhos a um rol de generalidades e vê-los a partir disso, estaríamos a retirar-lhes atributos que os tornam especiais e únicos. Como um suporte capaz de absorver inúmeras características das artes plásticas, dos formatos televisuais, do cinema, teatro e jornal, não há como desenvolver normas e critérios que consigam dar conta de todas as possibilidades criativas encontradas em vídeo. Tratado como suporte artístico, não é possível delimitar ou circunscrever as qualidades para determinados fins, que encontram-se viáveis, do que pode ser inclusive considerado certo ou errado.

É melhor dizer que para um videasta liberto de qualquer estilo, modelo de expressão, não seja possível enquadrá-lo segundo especificidades. É claro que a tecnologia fornece a ampliação e redução de possibilidades mas não é condição exclusiva na qualidade do trabalho. A tecnologia não influencia a qualidade do produto. Um artista que produz um



vídeo a partir de edições simples não significa dizer que possui menos condições em se expressar. As qualidades dos trabalhos, suas implicações não são diretamente ligadas aos recursos disponíveis e sim à verve artística.

Em função das características da imagem, de sua baixa qualidade, há desse modo, o destaque para poucos elementos, para aqueles que são mais importantes, produzindo uma clareza no discurso, uma redução de significados por imagem, implicando em síntese do discurso, garantindo a aproximação com a abstração (MACHADO, 1988:50). Essa abstração ocorre em dois níveis: a partir da redução das cenas a elementos principais, bem como da elaboração de tomadas que a partir de pequenas partes consigam suprir a idéia do todo, uma vez que longas perspectivas de grandes profundidades são evitadas. O vídeo melhor se adequa à associação de idéias que as cenas desencadeiam. As partes são exibidas em gradação, favorecendo uma ordenação pelo espectador que tem o trabalho mental de associá-las.

As imagens em vídeo possibilitam transições e fusões comparadas às próprias condições com que estabelecemos o fluxo dos pensamentos, à maneira como geramos a gradação de uma idéia à outra, sem interrupções ou quebras. Os artistas se imbuem de trazer suas pesquisas, suas investigações pessoais, numa intensa carga de sentimentos pessoais, de idéias particularizadas, de fato como procederiam à realização de algo a ser “concretizado” tal qual em suas imaginações.

O vídeo como outros trabalhos em arte consegue sintetizar várias condicionantes da época e do lugar e, desse modo, também materializa uma cultura, dando indícios do estágio tecnológico, das relações conjunturais e econômicas, das condições do pensamento, das subjetividades, do imaginário (MACHADO, 1999:191). A todo momento é possível nos depararmos com possibilidades nunca imaginadas mas que agora tornam-se completamente viáveis. Não há o que não possa ser realizado em vídeo. Qualquer tipo de idéia poderá ser materializada visualmente na virtualidade de uma estrutura videográfica.

Trabalhos, por exemplo, que desenvolvem “vídeo-poesia”, utilizam-se simplesmente de palavras cujas funções são de estabelecer um ritmo, a partir de uma trajetória específica, exercendo uma relação de espaço-tempo. A visualização pode se dar



mais rápida ou mais lenta, podendo sugerir conexão com outras palavras na mesma tela. Dessa associação provém um terceiro signo e, desse modo, as palavras podem tanto serem visualizadas como imagens, com mesmas propriedades plásticas ou compreendidas a partir de suas significações. Desse modo, a inserção de caracteres em movimento traz inúmeras possibilidades a serem exploradas, garantindo mais de um sentido ao trabalho, realizando um trânsito de variáveis. Videopoemas / videopoemas constituem excelentes possibilidades para trabalhos, tendo sido bastante pesquisadas por Haroldo de Campos, Júlio Plaza, Arnaldo Antunes e que atualmente encontram-se pouco exploradas.

SUPORTE NADA “NEUTRO”

Se o vídeo interpõe um seqüência organizada de imagens, segundo um critério, esta opção já denota uma coerção, uma interpretação, um primeiro olhar (primeiro sob a seleção das cenas) e posteriormente no seu encadeamento. O vídeo dispõe de uma estrutura com fins estabelecidos. As cenas seguem um princípio autoral, uma mensagem a ser decodificada. Na vídeo-arte essas mensagens encontram-se implícitas e na maioria dos casos há um esforço (necessidade) além do convencional comercial para que sejam compreensíveis.

Mas, afinal de contas, não existe um chamado suporte “neutro” nas artes plásticas. Cada tipo de suporte em si próprio exige um tipo de tratamento e compreensão. São apreendidos segundo procedimentos muito singulares, a partir de um critério que estabelece distinção. No caso do vídeo ele é ao mesmo tempo meio e mensagem, segundo famosa frase de Marshall McLuhan, mas possui a característica de conter já na sua linguagem um processo que assume a dissolução e circularidade da mensagem.

O vídeo assume um caráter de dispersão, na medida que as pessoas encontram-se atentas também a outras coisas. A tela pequena, janela para outros lugares e outros contextos, é assimilada como um objeto em concorrência a outras coisas que ocorrem simultaneamente.

Trabalhos em vídeo-arte assumem essa trajetória distraída, contendo cenas longas que podem não prejudicar o conjunto. Quando os espectadores visualizam esse tipo de



estrutura, com um tempo maior e livre, tendem a achá-lo estranho, cansativo, incoerente, ausente de objetivos, despropositado. A atitude do espectador em relação à mensagem videográfica é dispersiva e distraída. Na vídeo-arte as cenas tendem a ser mais longas, possibilitando atenção a outros elementos da cena. Há uma tentativa de tornar o tempo de visualização mais ou menos coincidente com aquele que normalmente levaríamos para contemplar essa cena no real. Não há atropelos, cortes bruscos ou demasiada ênfase numa estrutura “caleidoscópica”. Conta ainda com o aproveitamento de cenas que seriam normalmente descartadas pelo cinema e televisão que mostram inclusive o artista preparando seu equipamento.

Trabalhos desenvolvidos por artistas surgiram como modo de explorar as novas possibilidades do meio mas não conseguiram êxito no âmbito televisual, assim como ocorreu com os experimentos de pesquisa sonora, música concreta e eletrônica. E a tv veiculava trabalhos próximos a filmes para cinema, teatro filmado, derivações de jornal (MACHADO, 1988:09).

O vídeo, por base em imagens, realiza as idéias, sentidos, através do uso de metáforas (relações articuladas) e metonímias. O fato de não haver uma história, um encadeamento dramático, que explore seqüências lineares clássicas faz com que surjam possibilidades mais complexas, não previsíveis e até da referência de cenas com objetos concretos resultem num significado abstrato, maior e mais amplo que as cenas indiciais que o precedeu.

VÍDEO TELEVISUAL

A televisão nasceu se apropriando de outras formas de espetáculos e entretenimentos para que conseguisse espaço junto ao público. Ela já nasceu com caráter de puro entretenimento, de coisas factuais, daí sua superficialidade, conteúdos rasos, sem que se estabelecessem tentativas de adequação a serviços de ordem pública. A princípio a TV se utilizava de eventos ocorridos fora de sua estrutura para que pudesse divulgar pronunciamentos.



É comum então que a televisão organize cenas a partir de recortes fragmentados, cenas que elaboram e destaquem planos próximos. Os mais distantes, não quer dizer que não existam, são incapazes de estruturar como no cinema. Essa natureza da imagem faz com se elabore determinados tipos de tomadas, onde a narrativa é gradualmente composta em função da redução das imagens e, não de sua multiplicidade.

O vídeo produzido exterior à televisão não carrega consigo a objetividade comercial, os fins utilitaristas, a pregnância de um único tipo de se fazer, de uma organização administrativa moldada sob intuítos mercadológicos. Desse modo, videastas estão libertos a buscarem qualidades ainda não exploradas e erros podem ser convertidos em possibilidades plásticas. Modelos padrões são abolidos e num artista reúnem-se qualidades e especificidades (teóricas e práticas) não encontradas noutros profissionais. São novas vertentes plásticas que surgem como modo de perverter situações estabilizadas.

A televisão serve de vitrine a todos os tipos de coisas fúteis possíveis de serem vendidas. A tv vende de tudo, inclusive explora inúmeras possibilidades de “arrancar” dinheiro dos espectadores. E assim, nada ou pouco contribui para a sociedade como um todo. Com a criação do videotape foi possível armazenar as cenas e posteriormente editá-las. Guardando os eventos para servir de documento, atestando como uma cultura material. Hoje torna-se tão importante que registra tudo, fatos de toda espécie. Muitos eventos já são realizados com fins à sua veiculação, obedecendo critérios para que se escondam inclusive as câmeras. As imagens veiculada ganham status, denotam importância. Recebem o aval da mídia.

Os grandes investimentos na área logravam mais o entretenimento, a informação esparsa, vazia, sem muitos comprometimentos com a formação de uma sociedade mais crítica. No intuito de produzir uma informação “neutra” e “imparcial” os dados são dispostos de forma dura e fria, nem sempre sendo absorvidos pelo público como deveriam ser: traduzidos na implicação que gerará diretamente em suas vidas.

O tempo de amostragem das cenas constitui um tipo de estética que responde mais às lógicas comerciais, baseando-se no curto tempo disponível e a grande quantidade de cenas exibidas. Esse recurso, torna-se agora largamente empregado na criação de



videoclipes e trailers de cinema, visando gerar um “caleidoscópio” de imagens, muitos inclusive completamente destoantes umas das outras.

CONCLUSÃO

Há uma expressão que diz que uma imagem vale por mil palavras. Valendo-se disso, pode-se dizer que a imagem tem o poder de criar e recriar a realidade, vendendo proposições que possui uma verdade própria. Ela por si própria basta enquanto canal de consumo. Ela é ao mesmo tempo meio (enquanto produto comunicativo) e fim (consumo final). A imagem é um tipo de objeto textual. Pode ser analisada porque é veículo propulsor das mídias. Discute-se aqui o poder da imagem na formação da opinião pública, no inconsciente coletivo das pessoas.

A ilusão da imagem mantém-se independentemente do tempo e do espaço que se pretenda representar. A televisão é um sistema de transmissão que desde muito cedo causou polêmicas. Ao apresentar vídeos e linguagens exploratórias conduzia-se como instrumento capaz de gerir, inferir, provocar novas acepções, ideologias. Costumes, modas e valores que muitas vezes eram divergentes da família e da escola.

Não podemos desprezar a força que a imagem possui. Principalmente nos jovens, tão habituados a ver televisão. Cria-se um estilo de vida que é de uma exposição excessiva aos meios de comunicação de massa. Isso promove uma vida sedentária, aumentando o consumismo e retirando o tempo para atividades físicas. Os efeitos dos conteúdos das mensagens sobre o comportamento influenciam das mais diversas maneiras. O videoclipe, transmitido pela televisão, causa uma superexcitação da sensibilidade. Os indivíduos permanecem relativamente passivos diante das centenas de cenas que se sucedem e, por essa incapacidade de acompanhar as mesmas, não exercita sua capacidade intelectual. Apenas recebe um universo de sensações desordenadas e imagens que já vêm prontas.

Chegamos então a uma constatação: em um mundo com diversas instituições, um quarto poder emerge: a imagem. Mais do que se vale a própria mídia, quem a detiver, controla a chamada “Revolução Pós-moderna”. Estamos num momento histórico decisivo, onde começa-se a desaparecer o real. Onde tudo é uma imagem, que é artifício, é irreal.



REFERÊNCIAS

- AUMONT, Jacques. *O olho interminável [cinema e pintura]*; trad. Eloisa Araújo Ribeiro. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.
- DUBOIS, Philippe. *Cinema, vídeo, Godard*; trad. Mateus Araújo Silva. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.
- MACHADO, Arlindo. *A arte do vídeo*. São Paulo: Brasiliense, 1988.
- _____. *Máquina e imaginário: O desafio das poéticas tecnológicas*. São Paulo: Edusp, 1993.
- _____. *Pré-cinemas & pós-cinemas*. Campinas, SP: Papyrus, 1999.
- _____. Apresentação, in: DUBOIS, Philippe. *Cinema, vídeo, Godard*; trad. Mateus Araújo Silva. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

