



O vídeo independente brasileiro: crítica política na Olhar Eletrônico

The independent Brazilian video: political criticism in the producer Olhar Eletrônico



Regilene Sarzi Ribeiro¹

¹ Possui pós-doutorado em Artes pelo Instituto de Artes da Universidade Estadual de São Paulo (Unesp-SP). Doutora em Comunicação e Semiótica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP). Doutora Professora Assistente do Departamento de Artes e Representação Gráfica e Docente Permanente do Programa de Pós-Graduação em Mídia e Tecnologia (PPGMiT) da Faculdade de Arquitetura, Artes e Comunicação (Unesp-Bauru) E-mail: regilene.sarzi@unesp.br

Resumo: trata-se de um estudo historiográfico sobre a videoarte no Brasil a partir de aspectos estéticos e conceituais do vídeo independente. O estudo buscou promover um diálogo com obras audiovisuais, integrantes de ações políticas, que marcaram a postura crítica e de engajamento na década de 1980 e sua inserção na televisão comercial visando à produção do conhecimento histórico a respeito do audiovisual em suas interfaces com outros campos das artes do vídeo. A produtora Olhar Eletrônico é objeto de estudo deste artigo. O *corpus* analisado é composto de um dos seus quadros experimentais: *Ernesto Varela*, produzido em 1984 e cujas ironia e empatia são traços de sua reflexão e crítica política.

Palavras-chave: vídeo independente; arte do vídeo; televisão no Brasil; Olhar Eletrônico; Ernesto Varela.

Abstract: this is a historiographical study of video art in Brazil from the aesthetic and conceptual aspects of independent video. The study aimed to promote a dialogue with audiovisual works, which are part of political actions, which marked the critical and engaging stance in the 1980s and its insertion in commercial television aimed at the production of historical knowledge about the audiovisual in its interfaces with other fields of video arts. The producer Olhar Eletrônico is the object of study of this article and the corpus analyzed is composed of one of the experimental frame: *Ernesto Varela*, produced in 1984 whose irony and empathy are traces of his reflection and political criticism.

Keywords: independent video; video art; television in Brazil; Olhar Eletrônico ; Ernesto Varela.

O vídeo independente no Brasil

Este artigo é fruto de um estudo historiográfico sobre a videoarte no Brasil a partir de aspectos estéticos e conceituais em contraponto com modelos do sistema televisual. O recorte proposto comporta os anos de 1980, quando surge no Brasil, mais especificamente em São Paulo, um grupo de artistas: Tadeu Jungle, Walter Silveira, Fernando Meirelles, Marcelo Machado, Marcelo Tas, Renato Barbieri e Paulo Morelli, que exploram os pressupostos poéticos do vídeo para se integrar ao sistema e fazer televisão, mas também para se posicionar criticamente diante dos conteúdos da televisão comercial.

O texto que apresentamos resulta de uma pesquisa que surgiu da observação de dois elementos centrais para a compreensão do vídeo nesse contexto: a ação de subverter e hibridizar os procedimentos audiovisuais e os campos da arte e da comunicação. A hipótese é a de que esses elementos presentes na arte do vídeo no Brasil na década de 1980, somados à interação com a televisão e ao surgimento dos videomakers e dos vídeos independentes, são uma das bases para a compreensão da singularidade da produção audiovisual e de sua história.

Nos anos 1980 a produção em vídeo no Brasil reafirma a crítica que nasce na arte conceitual: de que a função da arte não está ligada à sua venda como produto para ser consumido pela massa, mas ao resultado de uma ideia autêntica e livre do sistema de produção e consumo. O que está em jogo é a intervenção no espaço comunicacional e o vídeo como linguagem poética, híbrida e subversiva dentro do próprio sistema audiovisual ou videográfico.

Em 2003, Arlindo Machado destaca que o vídeo permanece vivo e continua mais presente do que nunca: tornou-se híbrido e está no computador, na televisão, distribuído por entre as mais variadas formas nas ruas e nos painéis eletrônicos.

No começo dos anos 1980, o vídeo era uma atividade quase marginal, o forte era o cinema, a fotografia, a televisão. O vídeo era um meio que estava surgindo, pessoas começavam a experimentar, pouca gente entendia qual era a novidade. [...] Eu diria que quase tudo hoje é vídeo. (30 ANOS..., 2003)

Trazer à tona a memória da arte do vídeo e promover sua história é reconhecer que a videoarte é produto da cultura visual complexa e transnacional contemporânea e que, a cada nova intervenção no contexto social, político e ou cultural onde se constitui, ela também se edifica a partir do espaço urbano e da confluência das mídias.

Este estudo trata, portanto, da arte do vídeo no Brasil e de sua conexão com o meio televisual, o processo de criação experimental e as intervenções artísticas realizadas pelos videomakers da geração dos anos 1980 do vídeo brasileiro, época que ficou conhecida como a era das produtoras independentes e que se reflete, atualmente, no hibridismo estético e midiático para além da televisão, nas plataformas digitais e na internet.

Neste artigo apresentamos um estudo do quadro experimental *Ernesto Varela*, feito pela produtora Olhar Eletrônico Vídeo na década de 1980 para ser exibido pela televisão comercial, embora outras experiências tenham sido realizadas, conforme relata o próprio Ernesto Varela:

Depois da estreia na TV Gazeta, nos anos 80, Varela passou pela Abril Vídeo (braço televisivo do grupo Abril), SBT e Record. Nos anos 90, o repórter ancorou a série *Netos do Amaral*, na MTV Brasil; e foi inspiração para a criação do “Fora do Ar”, um quadro para o *Fantástico* na TV Globo. Nos anos 2000, Varela foi para o rádio, na 89FM; e para o teatro com o espetáculo multimídia “A história do Brasil segundo Ernesto Varela: como chegamos aqui”. (QUEM É..., 2016)

Nesse contexto, o estudo buscou promover um diálogo com as obras audiovisuais enquanto integrantes de ações políticas que marcaram a postura crítica de enfrentamento e engajamento político na década de 1980, e sua inserção na televisão visando à produção de conhecimento histórico a respeito do audiovisual em suas interfaces com outros campos das artes do vídeo.

Cabe ressaltar que o objetivo é ampliar a compreensão dos processos históricos, sociais e culturais que envolvem a produção de vídeo experimental e independente, investigando suas relações com o meio televisivo no Brasil e a maneira como as tecno-imagens – imagens produzidas por aparatos tecnológicos e câmeras (foto, cinema, vídeo e computador) – e a arte do vídeo se articulam ao campo da comunicação a partir do hibridismo estético, transformando a TV em matéria-prima para criação e veículo da expressão artística engajada e ativista.

A metodologia da pesquisa, aplicada ao estudo de um *corpus* maior composto por produções em vídeo dos anos 1980 e 1990 no Brasil e cujo recorte neste artigo contempla a produtora Olhar Eletrônico, é de caráter exploratório e de natureza qualitativa, baseando-se na coleta de dados e na revisão bibliográfica. A fundamentação teórica dialoga com autores e pesquisadores do audiovisual brasileiro como Arlindo Machado, Cacilda Teixeira da Costa, Roberto Moreira S. Cruz, Christine Mello e Yvana Fechine.

Segundo as pesquisas desses autores sobre a segunda geração da arte do vídeo brasileiro, a produção desta é marcada pela crítica ao meio de comunicação de massa que é a televisão e pela inserção de experimentações artísticas neste meio. A geração dos independentes, como ficou conhecida, tem como destaque dois grupos: o TVDO e a Olhar Eletrônico. Segundo o pesquisador Walter Zanini – grande incentivador da videoarte no Brasil, que durante sua gestão do Museu de Arte Contemporânea de São Paulo (MAC-USP) defendeu e promoveu o vídeo –, o chamado vídeo independente é aquele:

Que se reconheceu desde logo nos grupos “TVDO”, com os videomakers Tadeu Jungle, Walter Silveira, recém-egressos da ECA-USP, e Pedro Vieira, e “Olhar Eletrônico”, com Fernando Meirelles, Marcelo Machado, Marcelo Tas, Renato Barbieri e Paulo Morelli, configuravam uma alteridade de princípios em relação aos seus antecessores, alguns dos quais prosseguiram ativos e ortodoxos, enquanto surgiam Otávio Donaschi e Rafael França, valores novamente procedentes das escolas de arte. Foi o momento do aparecimento das produtoras de TV. (ZANINI, 1997, p. 241)

A pesquisadora Yvana Fachine em seu texto “O vídeo como um projeto utópico de televisão” (2007) começa seu argumento utilizando a metáfora do personagem Hannibal Lecter e sua história no cinema para comparar a relação entre o vídeo independente e a televisão comercial nos anos 1980 no Brasil, com as reciprocidades e tensões existentes entre ambos historicamente. Fachine (2007, p. 86) pergunta:

Como incorporar à grade dessas emissoras de TV uma produção independente em vídeo que mesmo ambicionando ocupar espaço em suas programações define-se, esteticamente, justo pela contraposição aos seus modelos?

Ironia, crítica e intervenção política marcam o engajamento e a ação dos videoartistas da geração de 1980 no Brasil, que queriam fazer televisão e perceberam o valor das produções satíricas, introduzindo-as no cotidiano televisivo por meio da apropriação e do modo como usavam a câmera, através, por exemplo, de entrevistas para entretenimento reflexivo do público, como o irreverente Ernesto Varela, repórter interpretado por Marcelo Tas, da produtora Olhar Eletrônico (1981-1989).

A Olhar Eletrônico

No texto “A minha história da Olhar Eletrônico”, Marcelo Tas (2007) descreve a experiência que viveu com os demais membros da produtora independente

Olhar Eletrônico no começo dos anos 1980, em São Paulo. Tas relata a primeira vez que participou de um dos muitos eventos multimídias compostos de lançamento de livro somado à leitura de poesia, show de música e debate sobre política, que aconteciam no Teatro Lira Paulistana, também chamado Lira Paulistana ou Lira, conhecido centro cultural do centro de São Paulo e situado nos porões de um pequeno prédio na calçada em frente à Praça Benedito Calixto, em Pinheiros.

No lugar, descreve Tas, havia uma TV em cima de um caixote e estranho mesmo era o que estava sendo exibido – que não parecia TV normal, jornal, novela ou programa de auditório.

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 os 18 e os 20 e poucos anos, estudantes e recém-saídos da universidade. Finalmente elucidaram o que era aquela coisa: vídeo! (TAS, 2007, p. 210)

Os rapazes que Tas conheceu naquela festa eram os colegas com quem ele iria compor a Olhar Eletrônico Vídeo (Figura 1), que, segundo ele, era uma espécie de comunidade hippie agitada e multidisciplinar com gente da Arquitetura, da Física e da Filosofia da Universidade de São Paulo (USP), da Psicologia da Pontifícia Universidade Católica (PUC) e de Rádio e TV da Fundação Armando Alvares Penteado (FAAP). A sede da produtora tinha cozinha comunitária, aulas de tai chi chuan de manhã e ervas aromáticas no final da tarde.



Figura 1: Logotipo da produtora Olhar Eletrônico.
Fonte: <https://bit.ly/2E2TCmM>. Acesso em: 8 ago. 2018

A produtora de vídeo independente Olhar Eletrônico (Figura 1) foi criada em 1981 pelos arquitetos recém-formados pela Faculdade de Arquitetura da USP Fernando Meirelles, Marcelo Machado, Paulo Morelli e Beto Salatini, e marcou a

história da videoarte no Brasil nos anos 1980. Depois se juntaram ao grupo os artistas Dario Viseu, Marcelo Tas, Renato Barbieri e Tonico Mello. Inicialmente, a produtora tinha como meta promover o estudo, a produção e a veiculação de vídeos. Alguns dos vídeos produzidos pela Olhar Eletrônico como *Garotos de subúrbio* (1982), *Brasília* (1983), *Tempos* (1982), *Ali Babá* (1984), *Tragédia São Paulo* (1986), *Expição* (1989) entre outros, são fundamentais para compreendermos os caminhos do documentário, do videoclipe e da ficção que nascem das experiências em vídeos no Brasil.

Por volta de 1983, a Olhar Eletrônico passa a fazer intervenções na televisão comercial e é este o momento que nos interessa especialmente, pois é muito pouco pesquisado, embora tenha um aspecto experimental e inovador que dialoga tanto com o campo da comunicação (jornalismo e entretenimento) quanto com a arte (estética). Os programas da produtora de vídeo Olhar Eletrônico foram produzidos para as TVs Gazeta, Abril Vídeo, Manchete, Cultura e Globo. Segundo Mello (2008, p. 102):

É nesse contexto que surgem as mais variadas e inéditas experiências na mídia televisiva. Uma delas, inesquecível, é o impagável personagem-repórter Ernesto Varela, criador por Marcelo Tas que, junto com seu câmera Valdeci, criado por Fernando Meirelles, abordava situações sérias com uma mistura de acidez crítica e bom humor.

Outro exercício totalmente experimental quando o assunto é arte na televisão foi o programa *Aquário*, exibido em 1984, na TV Gazeta a convite do apresentador e comunicador Goulart de Andrade. A experiência consistia em exibir a imagem de um belíssimo aquário ao som de Brian Eno. A cada minuto era veiculado sobre a imagem o número de telefone da produtora Olhar Eletrônico. No meio da programação, o monitor de TV se convertia imagneticamente em um aquário exibindo peixes, paisagens e plantas aquáticas e, no final, o número de telefone da Olhar Eletrônico, que induzia as pessoas a ligarem para a produtora quase inconscientemente.

As pessoas ligavam para a produtora querendo saber o que estava acontecendo. Depois de anotar o telefone e a profissão daquele telespectador, e antes que ele desligasse, a ligação era passada para a pessoa que ligou anteriormente. Assim, os telespectadores eram colocados em contato uns com os outros, em cadeia promovendo uma conexão inusitada entre eles. Depois de alguns dias, as ligações ainda chegavam e os relatos da estranha experiência continuavam. Esta experiência transformou a mídia televisiva em um objeto interativo comunicacional e, sobretudo, em um espaço subjetivo-interativo de trocas e diálogos em redes, guiado pela ordem do imprevisto e do acaso. Para Christine Mello (2008, p. 102), “este trabalho foi um

exercício absolutamente experimental em termos de arte na televisão” que causou estranhamento, curiosidade e um comportamento que induzia as pessoas a um processo comunicacional mediado pela televisão e pela arte.

As experiências dos pioneiros da videoarte ampliaram as discussões sobre a linguagem audiovisual, a televisão comercial e os processos poéticos na arte do vídeo. Há alguns anos temos visto crescer o número de pesquisas no sentido de promover a memória e a historiografia da arte do vídeo no Brasil – um dos objetivos desta pesquisa.

Ernesto Varela

Hoje podemos considerar que tais produções se tornaram clássicos da televisão dos anos 1980. Mas a geração atual conhece pouco sobre algumas produções em vídeo como a do repórter Ernesto Varela e de seu cinegrafista Valdeci e fica surpresa quando descobre que em algumas produções atuais presentes na televisão brasileira (*CQC, Tá no ar: a TV na TV*) há a influência e permanência de alguns traços estéticos daqueles, como ironia crítica, humor ácido e intervenção em assuntos políticos e culturais.

Ernesto Varela foi criado por Marcelo Tas e Fernando Meirelles por volta de 1983. Junto com o repórter, nasceu o câmera Valdeci, que durante muito tempo foi personificado pelo próprio Meirelles. Juntos, Varela e Valdeci, repórter e cinegrafista ficcionais (Figura 2), entrevistavam pessoas que não eram personagens, mas sim entrevistados reais.

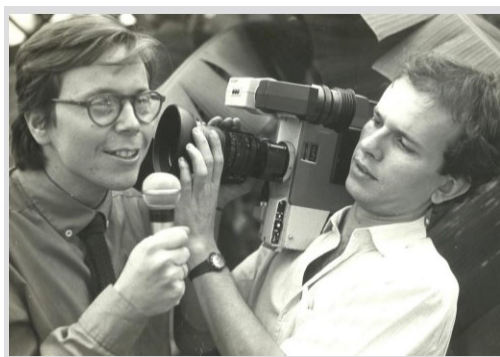


Figura 2: Ernesto Varela e Valdeci (Fernando Meirelles e Marcelo Tas).

Fonte: <https://bit.ly/2SopQ4V>. Acesso em: 8 ago. 2018

Se o repórter Varela ficou conhecido por suas perguntas tolas e diretas, o cinegrafista Valdeci também não era nada convencional, pois durante as entrevistas ele se intrometia na conversa, fazia a direção e, ao mesmo tempo, falava com o repórter. O homem por trás da câmera era sempre uma presença que se fazia notar.

O Valdeci mais frequente de Varela foi Fernando Meirelles, também parceiro de Tas na criação do repórter de ficção. O cineasta Toniko Melo assumiu o papel em séries importantes, entre elas Cuba e Copa do México/86. Entre outros Valdecis, Henrique Goldman assumiu a câmera em Nova York; e na série *Netos do Amaral* (MTV), o papel coube ao artista Eder Santos, que dividiu a fotografia com Adriano Goldman. (QUEM É....., 2016)

Cabe comentar que a imagem e o figurino do repórter Varela também fugiam totalmente do estereótipo do jornalista que, vestindo terno e gravata de cores sóbrias, não chamava a atenção em cena. Pelo contrário, Varela usava blazer azul, ou tom bem escuro, e gravata, mas com calças jeans muito usada pelos jovens jornalistas da época e óculos vermelhos, que se tornou a marca de sua irreverência provocativa.

Os temas das coberturas jornalísticas de Varela envolviam comportamento, esportes, cultura, política e economia. Como o episódio em que Varela visita o Rio de Janeiro em 1985 por ocasião do *Rock in Rio* e conversa com diferentes cariocas para aprender o comportamento e a gíngua para poder se passar por um autêntico carioca. De forma muito inteligente e perspicaz conhecemos aspectos singulares dos costumes e hábitos da vida carioca (Figura 3).



Figura 3: *Ernesto Varela no Rio* (1985).
Fonte: <https://bit.ly/2TINC8n>. Acesso em: 8 ago. 2018

Em *Ernesto Varela no Rio*, o enquadramento das cenas é intimista, marcado por closes que nos aproximam tanto do jornalista quanto dos entrevistados e também nos colocam, a nós espectadores, dentro da cena. Ao fundo, vemos crianças brincando na areia e mulheres tomando sol e, no quadro mais próximo a nós, Varela se aproxima

das pessoas e enquadra o entrevistado de forma que podemos ver suas expressões e reações de humor perante o jornalista. As cores naturais de um dia ensolarado de praia carioca dão o tom, e a textura da pele da garota entrevistada em uma das cenas contrasta, por exemplo, com o terno escuro e clássico do jornalista ficcional. A estética realista empregada pelo registro natural e casual gera empatia e identidade com o público. De igual forma, o som é captado do ambiente natural.

Tais recursos estéticos podem ser encontrados nas séries compostas de dois ou três programas sobre a Copa do Mundo de 1986, Cuba, Nova York, a Serra Pelada e a extração de ouro no Brasil, cada qual dando ambientação e enquadramentos a partir da paisagem local e de situações locais, cuja experiência visual e sonora é decorrente dos registros documentais, embora de viés experimental.

Na série de reportagens na ilha comunista de Fidel Castro em 1985, Ernesto Varela dribla a vigilância permanente de um agente do governo cubano para questionar as pessoas nas ruas e até invade um programa de TV para revelar como é a vida da juventude sob o regime socialista. (QUEM É..., 2016)

Sobre a Olhar Eletrônico e *Ernesto Varela* considerado como o ápice da produção do grupo, Yvana Fechine ressalta:

No auge da produção da Olhar Eletrônico, um personagem criado pelo grupo, e que esteve presente em todos os programas com os quais colaborou, sintetizou toda a proposta de intervenção da produtora na televisão *broadcasting*: o repórter Ernesto Varela. Interpretado por Marcelo Tas e protagonista de inúmeros quadros dirigidos por ele e por Fernando Meirelles, Ernesto Varela era o protótipo do antirepórter de TV. Desengonçado, atrapalhado, com cara de boboca e comportamento aparentemente ingênuo, Varela encarnava a paródia ao formato do telejornalismo convencional. Embora não fosse um repórter “de verdade” – pois Marcelo Tas era, sobretudo, um *performer* – Ernesto Varela nunca participou de situações ficcionais. Pelo contrário. Suas reportagens enfocavam, numa perspectiva crítico-satírica, temas polêmicos da época, como a dívida externa brasileira (*Dívida Externa*, 1983), a corrida ao ouro em Serra Pelada (*Varela in Serra Pelada*, 1984) ou a votação da emenda Dante de Oliveira, que previa a realização de eleições diretas no país (*Varela no Congresso*, 1984). (FECHINE, 2007, p. 92)

No episódio *Varela no Congresso* (1984), o repórter vestindo seus óculos vermelhos segura na mão um microfone verde que nos remete a cor da bandeira nacional ou ao nacionalismo. Mais uma vez, a estética criativa e múltipla que explora

enquadramentos, texturas e cores construídas a partir do ambiente real se mistura à documentação e registro em vídeo de cenas cujos cenários são reais, embora o jornalista seja ficcional (Figura 4).



Figura 4: *Ernesto Varela no Congresso* (1984).
Fonte: <https://bit.ly/2tgDqIt>. Acesso em: 8 ago. 2018

Cabe observar o tratamento estético das cores das poltronas da aeronave em sintonia com o verde do microfone e os enquadramentos da paisagem em outras cenas deste episódio de *Ernesto Varela* que mostram como a estética realista dialoga com a videoarte, cuja intervenção ocorre por meio da narrativa irônica e crítica às situações vividas pelo próprio jornalista e seus entrevistados.

Voltando ao episódio *Ernesto Varela no Congresso* (1984), Varela está a caminho de Brasília dentro de um avião e entrevista os passageiros que também seguem para a capital do país. Já em solo, vemos Varela caminhando e, à sua frente, homens da polícia local também caminham, enquanto ele comenta o clima daquele dia em Brasília, tempo estável com temperatura de 20°. Na cena seguinte, o repórter declara que depois de fazerem aquela abertura, ele e o cinegrafista foram convidados a entrarem em uma sala onde tiveram apagado quase tudo o que tinham filmado. Varela aparece de cabeça para baixo, segurando seu microfone verde e diz que parece que agora as coisas já estavam normalizadas em Brasília. Ele conversa com o público dizendo que vai até o Congresso Nacional para ver o que está acontecendo por lá, e segue em direção ao Congresso. Varela entra no plenário nacional em meio à votação da lei Dante de Oliveira e entrevista o deputado de mesmo nome, responsável por propor as Diretas Já, movimento civil de reivindicação por eleições presidenciais diretas no Brasil ocorrido em 1983/1984.

No meio da entrevista, o jornalista é surpreendido por seguranças que afirmam que ali ele não poderia permanecer, enquanto ao fundo ouvimos a votação em curso. O vídeo nos coloca em cena e nos remete ao momento mesmo da votação.

O repórter dissimula e afirma não saber que não poderia estar ali. Depois ele sai todo constrangido e ouvimos o Hino à Bandeira do Brasil que sobressai à cena da retirada de Varela do recinto. A cena corta e vai para uma externa, onde notamos ao fundo uma arquitetura modernista. Varela comenta que como a votação está muito demorada, eles resolveram conhecer alguns dos principais pontos turísticos de Brasília, como o Palácio da Alvorada, casa oficial do presidente João Figueiredo, que não gostou de morar ali e preferiu ir para uma granja (Granja do Torto em Brasília). A paisagem é “bem bonita”, afirma Varela, mas algumas nuvens bem carregadas pairam sobre a Alvorada, reforça o repórter enquanto aponta para a referida construção modernista ao fundo. O cinegrafista filma o céu carregado de Brasília e ouvimos som de chuva e trovões.

A seguir, Varela está dentro de um carro e parece seguir outro, dentro do qual afirma estar o vice-presidente Aureliano Chaves. Varela olhando pela janela do carro e de punho de seu microfone verde, grita ao vice-presidente: “oi, tudo bom? Aonde que o senhor vai com tanta pressa?” (VARELA...., 1984). No vídeo, vemos Aureliano Chaves cumprimentar Varela batendo continência e o carro segue ligeiro. Varela volta ao parlamento e entrevista Fernando Henrique Cardoso, senador da república eleito em 1983, pelo estado de São Paulo. Varela pergunta ao senador, na opinião dele, como estará o mundo em 1988? Fernando Henrique Cardoso afirma que estará bem difícil, por conta da situação mundial muito difícil, perigo de guerra, uma crise econômica que não se sabe quando vai terminar e afirma que o mundo está passando por uma mutação histórica. No vídeo, vemos o plenário e na cena vários políticos surpresos com um deputado que terminava de discursar: o deputado Mário Juruna. Varela o espera para entrevistá-lo e pergunta a ele o que o índio pode ensinar ao branco, dando voz ao líder do povo indígena.

Na sequência, vemos alguns deputados que Varela descreve como sendo a bancada que na época apoiava a ditadura e que tem muitas cadeiras vazias, pois não foram votar na intenção de obstruir os trabalhos. De repente, Varela aparece de frente a uma casa e diz que saiu do parlamento para ir chamar o deputado Paulo Maluf, que na ocasião afirmou que não iria votar a não ser que fosse chamado e Varela diz estar indo fazer um serviço de utilidade pública. Ao som de uma música instrumental de trompetes, bem ao estilo de fanfarras, o repórter chega até a porta da casa e é recebido pelos seus seguranças e motoristas. O tom irônico e de bom moço, embora a pergunta seja bem direta, fica claro nas cenas em que Varela de forma dissimulada pergunta a um assessor de Maluf se ele vai trabalhar hoje no Congresso e recebe a resposta que

sim. Varela agradece a informação e o vídeo corta para uma cena em que soldados militares marcham com seus rifles em punho e em fila ao som de tambores e fanfarra.

Diferentes metáforas são construídas entre o registro documental das cenas produzidas em frente à casa de Maluf e a crítica que o episódio quer promover. A seguir, voltam as cenas de dentro do parlamento lotado de pessoas e deputados e Varela conversa com um deputado que debocha e tenta tirar o foco do repórter, falando com ele sobre uma mulher. Enquanto entrevista um deputado que iria votar contra as eleições diretas, Varela encara a câmera fazendo caretas e desconfiando das respostas que ali ouvia. Em 1984, há 34 anos e em pleno regime militar, Varela pergunta a um deputado o que ele acha sobre o fato de que os políticos estão perdendo a credibilidade e escuta como resposta que é preciso acreditar na democracia. Nas cenas seguintes, vemos Brasília e seus edifícios no vídeo de ponta-cabeça com um discurso de um político ao fundo que fala sobre o povo brasileiro somado ao som de uma música instrumental em tom hilário. Mais uma vez, vemos um grupo de soldados militares marchando rumo ao Congresso e, de volta ao plenário, ouvimos no microfone uma voz que está a nomear deputados e seus votos.

Surge no quadro o repórter Varela, cujo enquadramento do rosto toma o quadro todo e afirma: “aqui no Congresso, os homens ainda não decidiram se os brasileiros vão poder ou não votar para presidente da república” (VARELA..., 1984) e explica o que aconteceu, a causa: o não comparecimento de alguns deputados e seu partido, nomeando-os. Varela pergunta em tom irônico, olhando diretamente para nós espectadores: “você vai dizer sim ou não para estes rapazes” (VARELA..., 1984). Varela sai de cena e o que vemos é o público que assistia à sessão no plenário gritar, em coro, palavras de ordem contra o partido político que declaradamente se organizou para obstruir a votação, pedindo a prisão de um político que ao fim nós sabemos bem quem é. Depois de 13 minutos, o vídeo termina.

A experimentação presente nos vídeos da Olhar Eletrônico nos remete a um uso criativo da linguagem do vídeo que causa estranhamento embora se revele um campo de diálogo estético bastante direto e potente com público e gerado pela empatia. Estratégias como virar as cenas de ponta-cabeça, explorar ritmos visuais em sincronia com o som, alterar texturas e cores de forma natural, explodindo a luz ou mesmo em pós-produção e ainda promover a construção de sentido por meio da edição não linear, cuja narrativa desconstruída rompe com o gênero reportagem, conferem ao vídeo um tom questionador, inquiridor e de guerrilha como também eram os vídeos de alguns videoartistas dos Estados Unidos, nos anos 1970. Conforme a pesquisadora Sarzi-Ribeiro (2017, p. 55):

No início da sua recente história, a videoarte será reconhecida por dois tipos de práticas de vídeo: primeiro, por documentários dirigidos por ativistas ligados a noticiários alternativos do meio televisivo e segundo, por vídeos artísticos elaborados como continuidade e extensão da produção plástica de artistas plásticos. Do primeiro grupo, há de se destacar os vídeos do americano, pintor e cineasta, Frank Gillette e do canadense Les Levine, recheados de conteúdo político que lhes rendeu o apelido de videográficos guerrilheiros.

Cacilda Teixeira da Costa por ocasião da exposição “Vídeo de artista & televisão: a televisão vista pelos artistas do vídeo”, realizada em 1986 no MAC-USP, comenta que nos anos 1970, a primeira geração do vídeo negou a TV se posicionando totalmente contra o seu poder. Mas alerta que a TV já exercia seu magnetismo para com a geração seguinte da década de 1980 e, em um texto no catálogo da referida mostra, Costa pede muito cuidado aos artistas para que, ao se inserirem na televisão, não perdessem a especificidade (COSTA, 1986).

De igual forma, as pesquisas sobre a história da arte do vídeo no Brasil fazem pouca menção a estas produções da década de 1980, como se elas fossem muito mais do âmbito da comunicação do que das artes do vídeo. No que diz respeito à memória e arquivo, cabe destacar os sites oficiais de Marcelo Tas (QUEM É..., 2016) e da Associação Cultural Videobrasil (OLHAR..., 2013) que mantêm um rico acervo de imagens e textos sobre a Olhar Eletrônico.

Em Aguiar, encontramos um comentário que reforça nossa ideia de que cabe reconhecer o caráter subversivo e experimental da arte do vídeo dos anos de 1980, cujo mote era se inserir no sistema televisual comercial:

Menos de dez anos após seu surgimento, a videoarte passou a influenciar e ganhar espaço dentro das emissoras, deixando de lado a contestação do veículo que marcou sua primeira fase. Essa incorporação aconteceu principalmente pela presença das pequenas produtoras independentes de vídeo, cujos exemplos do Olhar Eletrônico (na qual se destacaram as presenças de Marcelo Tas e Fernando Meirelles, ainda atuantes no meio) e da TVDO se destacam, devido aos diversos programas por elas produzidos veiculados em emissoras de médio e grande porte. (AGUIAR, 2007, p. 78)

Entre as características mais criativas do formato experimental de vídeo produzido pelo pessoal da Olhar Eletrônico encontramos alguns elementos descritos por Fechine que reafirmam aspectos estéticos, mas também operacionais que apontam para o modo como funcionava o contramodelo criativo que colocavam em prática.

Nas situações mais diversas, Varela não apenas devolve a palavra ao povo como se esforçava para adotar a sua perspectiva. Como quem nem se dá conta do que faz, o repórter trapalhão e carede-pau se insurgia, a seu modo, contra toda hierarquia: entre entrevistador e entrevistado não havia nenhuma relação de autoridade. Todo o poder crítico das reportagens de Varela vinha justamente da aparente ingenuidade com que ele evidenciava, fosse a conversa com um vendedor ambulante analfabeto ou com um renomado sociólogo da USP, os aspectos contraditórios da realidade brasileira. (FECHINE, 2007, p. 92)

Seria ingênuo pensar que escolhemos por acaso apresentar o estudo realizado sobre *Ernesto Varela* para descrever suas críticas à política e à economia brasileira da época. Pelo contrário, se assim o fizemos é porque entendemos o quanto este vídeo, que se tornou um registro histórico e político, é atual, tendo sido realizado por um grupo de videomakers que, muito embora suas armas fossem a ironia e a dissimulação, demonstraram engajamento e ativismo.

O legado

Cabe destacar que a partir da revisão bibliográfica e na medida em que avançamos na pesquisa, encontramos poucos estudos sobre a produção do vídeo independente brasileiro relacionando a década de 1980 à história da arte do vídeo no país. E ainda menos, estudos sobre a estética dos vídeos da Olhar Eletrônico e sua relação com a arte do vídeo.

Sim, há um registro da presença das produtoras independentes, sobretudo as paulistas e nestas se inclui a Olhar Eletrônico, nas pesquisas de Arlindo Machado, Christine Mello e Yvana Fechine, que são nossas principais fontes. No entanto, não encontramos pesquisas mais aprofundadas sobre os trabalhos realizados por estes artistas-comunicadores, sobre sua estética e/ou processo de criação e seu engajamento político, cujo conteúdo ressalta sua verve político-cultural dentro do cenário da videoarte tanto no Brasil quanto no mundo.

Muitas das produções destes grupos são apenas citadas ou comentadas, mas não analisadas sob a ótica da linguagem audiovisual e sua intervenção política na televisão comercial da época, a não ser para relacionar a produção dos videomakers com os festivais que surgiram na época.

Alguns dos elementos mais potentes da produção audiovisual da década de 1980 estavam presentes nas produções da Olhar Eletrônico. Aspectos como criação coletiva, formatos alternativos e estética experimental, somados à linguagem

audiovisual dinâmica e híbrida, que misturava o documental ao experimental, e mesmo o empoderamento do público, podem ser descritos para nos fazer compreender como chegamos ao uso do vídeo como veículo de ativismo e ação política, atualmente tão em voga nas redes sociais.

Em produções como *Ernesto Varela*, a TV é envolvida pelo experimentalismo e engajamento que brota da postura crítica e da aparente ingenuidade que se desdobram em articulações potentes do meio televisual.

Como vimos nos episódios de *Ernesto Varela* analisados neste artigo, quando o mesmo se aproxima das pessoas nas ruas, na praia, dentro do avião, dentro de uma sessão no Congresso Nacional ou mesmo por meio de uma pergunta a um segurança ou policial, sua atitude revela dois traços singulares da arte do vídeo: empatia e confronto, pois ao mesmo tempo que faz a crítica a uma situação dá voz ao povo. Chama ao microfone o expectador em uma época de muita tensão e nervos acirrados, quando a Ditadura Militar estava em xeque e a democracia gritava por liberdade, de voz e expressão, e a TV foi o veículo mais próximo para tal chamamento. De igual forma, o experimentalismo da arte, a linguagem mais explorada por estes artistas-comunicadores. *Ernesto Varela* chamou o público a refletir sobre questões políticas, econômicas e culturais operando um formato de linguagem artística que pode ser observado hoje no fenômeno do ativismo, arte engajada ou ativista, por meio da ironia e da crítica política em programas de comédia dentro de um sistema comunicacional.

Nosso objetivo sempre foi ampliar, neste artigo, a compreensão sobre estes coletivos videográficos e não apenas citar os trabalhos da Olhar Eletrônico. O que buscamos foi nos aproximar criticamente das experiências da época dos anos 1980 e da maneira como se elas se integraram à televisão sem concessões criativas. As gerações atuais muitas vezes desconhecem os pioneiros de experiências estéticas que envolvem a arte e o humor, por exemplo, nas redes sociais e/ou nas televisões comerciais que surgem com o posicionamento crítico dos videoartistas dos anos de 1970 e 1980 no Brasil e no mundo.

Hoje podemos considerar que o que os rapazes da Olhar Eletrônico fizeram com *Ernesto Varela* e seu sarcasmo composto de críticas ácidas aos sistemas político e econômico, ou mesmo a maneira generosa com que davam voz ao público em diálogos criativos e descontraídos para deles retirar depoimentos sobre costumes, hábitos e traços culturais, já está incorporado e tornou-se um modelo de humor ou mesmo parte do estilo de programas presentes na mídia brasileira.

Na década de 1980, e ainda hoje, a irreverência, a ironia e o sarcasmo eram as armas com as quais as produtoras independentes faziam arte engajada e levaram para dentro do sistema televisual brasileiro suas críticas, a partir de uma estética

direta e de guerrilha, causando estranhamento e ruptura de modelos da grade da TV comercial brasileira. Tanto que a maioria das inovações e dos experimentos realizados pela Olhar Eletrônico não foi aproveitada pela televisão, que rapidamente os excluiu ou absorveu, massificando muitas das questões estéticas e experimentais propostas na época. Aliás, defendemos que esse é um sinal da inovação e desconforto que só produções artísticas arrojadas provocam.

Historicamente sabe-se que artistas de diferentes países promoveram experiências com o meio televisual entre os anos 1970 e 1980, como a experiência do artista norte-americano Peter d’Agostino que produziu *Tele Tapes*, em 1981, no Laboratório de Televisão da Estação Pública de Televisão de Nova York (WNET), incorporando jogos de cartas, truques visuais e uma ampla variedade de efeitos televisivos, para confrontar o espectador com a “realidade experiencial” e a “realidade televisual” (RUSH, 2006, p. 86). Tal produção se revelou uma crítica e análise da influência da televisão na vida cotidiana e na cultura, explorando o conteúdo e a estrutura de tempo da TV aberta.

Neste contexto, um traço essencial da segunda geração do vídeo brasileiro se revela na ação das produtoras independentes e seus respectivos videomakers, artistas e comunicadores, que queriam fazer televisão no Brasil nos anos 1980, pois para eles, e também para artistas do mundo todo, tudo era televisão, qualquer formato ou conteúdo poderia vir a ser televisão, na qual a criatividade e a crítica desafiadora e inteligente poderiam participar da experiência televisual.

Para tanto, empreenderam artisticamente e coletivamente ao se engajar e se inserir no sistema televisual durante pelo menos uma ou duas décadas, que significava conhecer de dentro os mecanismos do sistema ou a ecologia do meio televisual para de dentro promover mudanças ou refletir sobre o próprio meio vídeo. E assim o fizeram, por um curto espaço de tempo, é fato, mas o fizeram!

Referências

AGUIAR, C. A. *Videoarte no MAC-USP: o suporte de ideias nos anos 1970*. 2007. Dissertação (Mestrado em Estética e História da Arte) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007.

COSTA, C. T. *Vídeo de artista & televisão: a televisão vista pelos artistas do vídeo*. São Paulo: MAC-USP, 1986. Catálogo da mostra.

FECHINE, Y. “O vídeo como um projeto utópico de televisão”. In: MACHADO, A. (org.). *Made in Brasil: três décadas de vídeo no Brasil*. São Paulo: Iluminuras, 2007. p. 85-110.

MELLO, C. *Extremidades do vídeo*. São Paulo: Senac São Paulo, 2008.

“OLHAR Eletrônico”. *Associação Cultural Videobrasil*, São Paulo, 6 mai. 2013. Disponível em: <https://bit.ly/2N12oof>. Acesso em: 8 ago. 2018.

“QUEM É Varela?”. *Ernesto Varela Upload*, São Paulo, 30 nov. 2016. Disponível em: <http://bit.ly/2W7lb4E>. Acesso em: 8 ago. 2018.

RUSH, M. *Novas Mídias na Arte Contemporânea*. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

SARZI-RIBEIRO, R. A. “Entre TV e videoarte: a sátira e o experimentalismo na arte da segunda geração do vídeo brasileiro”. In: X WORLD CONGRESS ON COMMUNICATION AND ARTS, 10., 2017, Salvador. *Anais eletrônicos* [...]. Salvador: WCCA, 2017. Disponível em: <https://bit.ly/2RVeIN1>. Acesso em: 8 ago. 2018.

TAS, M. “A minha história da Olhar Eletrônico”. In: MACHADO, A. (org.). *Made in Brasil: três décadas de vídeo no Brasil*. São Paulo: Iluminuras, 2007. p. 209-218.

ZANINI, W. “Primeiros tempos da arte/tecnologia no Brasil”. In: DOMINGUES, D. (org.). *A arte no século XXI: a humanização das tecnologias*. São Paulo: Unesp, 1997. p. 233-242.

Referências audiovisuais

30 ANOS de Vídeo parte 1. Programa Oficina de Vídeo. Direção: Mario Luis Buonfiglio. São Paulo: Sesc Senac TV, 2003. 1 vídeo (7 min). Publicado pelo canal Mario Buonfiglio. Disponível em: <https://bit.ly/2Bw1dsy>. Acesso em: 21 jun. de 2018.

VARELA no Congresso. Produção: Olhar Eletrônico. Direção: Marcelo Tas e Fernando Meirelles. São Paulo: Abril Vídeo, 1984. 1 vídeo (13 min). Disponível em: <https://bit.ly/2tgDqIt>. Acesso em: 8 ago. 2018.

VARELA no Rio. Produção: Olhar Eletrônico. Direção: Marcelo Tas e Fernando Meirelles. São Paulo: Abril Vídeo, 1985. 1 vídeo (10 min). Disponível em: <https://bit.ly/2TINC8n>. Acesso em: 8 ago. 2018.

submetido em: 22 jun. 2018 | aprovado em: 5 fev. 2019