

Arlindo Machado

discute as origens da videoarte no Brasil. Seus tópicos exploram o impacto das tecnologias emergentes, questões socioculturais dominantes e também as respostas dos artistas ao regime político repressivo. Esta entrevista somente em áudio com Vivian Ostrovsky, produzida pelo BFVPP em outubro de 2018, em São Paulo, e está organizada em quatro seções de corrida, com duração total de 64 minutos.

Parte 1:

Arlindo Machado: Eu sou Arlindo Machado, sou professor da USP [Universidade de São Paulo], na área de rádio, cinema e televisão, mas que também inclui vídeo, videoarte, cinema experimental, mídias em geral. Tudo aquilo que é feito com recursos eletrônicos. Eu fui uma pessoa que se interessou muito por cinema, mas depois achei que cinema é muito óbvio, todo mundo discute cinema. E estava nascendo uma arte que ninguém estava falando dela, que era a videoarte. Era uma outra coisa. E os videoartistas faziam questão de marcar a linha divisória: "Nós não estamos fazendo cinema, nós estamos fazendo videoarte. É uma outra experiência, audiovisual também". Eu entrei nessa porque eu achei que ficar falando sobre Ingmar Bergman, sobre [Michelangelo] Antonioni, é interessante, sem dúvida, mas é tão óbvio! E aí eu entrei na videoarte, logo no começo. Foi quando eu conheci a Sonia Andrade, e a Leticia Parente não, porque ela já estava morta, mas outros, como Fernando Cocchiarella, Paulo Herkenhoff, Rafael França... Fui muito amigo do Rafael França, que viveu nos Estados Unidos bastante tempo e morreu de Aids. E fez uma obra interessantíssima, ligada à homossexualidade.

02:07

AM: Então eu comecei a achar que tinha um campo aí, um monte de gente trabalhando. Em São Paulo tinha o ASTER [Centro de Estudos de Artes em São Paulo (1978-1981)], um centro de videoarte – era um pouco uma escola e também uma galeria. Tinha uma série de pessoas ligadas à videoarte, aí eu percebi que não era um terreninho pequeno não, era um terreno grande.

Quando começa a videoarte? Teoricamente é em 1974.

Vivian Ostrovsky: Qual foi o primeiro vídeo que o senhor viu?

AM: Os da Sonia Andrade, a série dela. Nós a convidamos para vir para São Paulo, ela veio para São Paulo e mostrou os vídeos, discutimos...

VO: E quem era o público?

AM: Era mais universitário.

VO: E foi onde, no ASTER?

AM: Não, o que eu fiz foi na PUC [Pontifícia Universidade Católica] de São Paulo. Eu fiz várias mostras mesmo assim, toda semana um artista e a obra dele exibida. Depois o Sesc [Serviço Social do Comércio] abriu o espaço deles, o auditório. Aí foi melhor, tinha um público maior e mais heterogêneo.

03:45

VO: Na PUC já tinha monitores?

AM: Televisão. Naquela época não tinha nenhuma sofisticação, era televisão e videocassete. Para mim não importa o tamanho da tela nem a resolução da imagem, o que importa são as ideias.

04:12

VO: Tem um problema anexo hoje em dia, porque aquele vídeo foi feito para aquele formato de monitor ou televisão daquela época e, hoje em dia quando é projetado seja onde for, em museus ou em salas, o formato muda. O que o senhor acha disso...?

AM: O formato pode ser programado, nessas telas atuais você pode pôr no formato de tela tradicional de televisão. O problema é a resolução. A resolução estranha, porque é uma resolução baixa, e as pessoas que estão acostumadas com alta resolução estranham. Eu acho bonito a baixa resolução. É um rascunho. É como a gravura. A gravura não é uma pintura.

05:17

VO: É que nem a relação entre super-8 e uma imagem HD, também. Eu acho o super-8 mais atraente do que o HD.

AM: Eu também acho. Eu acho que a imagem de baixa definição é mais interessante que a de alta definição, porque ela é mais conceitual. Se a imagem não tem charme, beleza suficiente, você não fica olhando para a qualidade da imagem, você fica olhando para a ideia que está por trás. É uma questão mais epistemológica. Você presta atenção no que o artista quer dizer, e não no enfeite que ele faz da imagem com a qualidade de uma câmera super desenvolvida. Às vezes o vídeo não tem nada o que dizer, mas é bonito. A imagem fascina. Mas só fascina.

06:30

AM: Por isso que eu gosto do primeiro vídeo, da primeira videoarte que é feita com recursos extremamente precários. A câmera Portapak tinha uma qualidade baixíssima. Era preto e branco e tinha uma resolução muito baixa. Não dava para editar. Ou você fazia em um plano só, ou você cortava e colava com fita durex (risos). Então, era uma coisa precária.

07:17

VO: E tem uma coisa comum, em todo caso, entre o que chamamos de As Pioneiras. Quase todas fizeram *performances* em situações íntimas. O senhor vê alguma razão nisso, por que deu aquele grupinho de vídeos de *performances*, muitas vezes sobre o corpo e em situações de casa?

AM: Basicamente o primeiro vídeo era performático. Mas performático enquanto registro. A Sonia Andrade, por exemplo. Ela trabalhava com uma espécie de auto-tortura. Ela enrolava o rosto em fios, ela pregava os dedos, em tábuas. Toda a obra dela é baseada em *performances* pessoais. Mas são *performances* gravadas, não é *performance* diretamente ligada ao contexto, embora a Sonia Andrade tenha também trabalhos em que ela trabalha com *performances* não-gravadas. Ela tem um trabalho que eu acho fantástico: ela coloca uma televisão, geralmente na entrada de uma exposição, e ela aparece na televisão e diz assim: "por favor, desliguem a televisão, desliguem a televisão". E fica ali falando. "Eu posso pedir isso para vocês, por favor, desliguem essa televisão". Enquanto ninguém desligar, ela fica implorando.

09:20

VO: É uma espécie de mantra.

AM: Até que alguém vai lá e desliga. Pronto, acaba a *performance*.

VO: Mas diz ela que ninguém desliga a televisão.

AM: Ninguém tem coragem.

Parte 2:

Clarisse Rivera: Você poderia comentar um pouco sobre o trabalho da Anna Bella Geiger também, por favor?

Arlindo Machado: Eu não conheço muito o trabalho da Anna Bella Geiger. Eu a conheço, mais do que o trabalho dela. Ela é uma figura, dentro da videoarte brasileira. Ela ajuda as pessoas, ela incrementa os trabalhos. Eu só gosto daquele trabalho das escadas.

Vivian Ostrovsky: *Passagens* (1974).

AM: *Passagens*. Aquele trabalho das escadas é interessante, mas eu não acho que comparativamente com a Leticia Parente e com a Sonia Andrade ela esteja no mesmo nível. Eu acho que as duas foram radicais. O que eu acho da Anna Bella é que ela tem uma obra pequena como videoartista – não que seja ruim, é uma obra interessante, mas ela foi uma figura central na articulação do grupo. Eu me lembro que no Rio de Janeiro ela juntava as pessoas. Uma vez eu fui a uma reunião na casa dela, e ela reunia os videoartistas. Acho que ela teve um papel, assim, meio curatorial.

01:30

VO: Inclusive com São Paulo também.

AM: Com São Paulo também. Ela estava sempre aqui. Eu já fui jantar com ela. Ela não tinha preconceito contra São Paulo nem contra os artistas de São Paulo, que ela gostava muito e ela procurava. Anna Bella é uma figura muito espontânea, muito dada. E ela foi um carisma na videoarte, diferentemente de outras artistas que fizeram trabalhos muito fortes, mas eram muito difíceis. Já Anna Bella, pelo contrário: ela procurava reunir, apaziguar, esse é o lado que eu acho mais interessante dela, um lado mais curatorial, mais de "vamos organizar uma exposição, não vamos recusar".

VO: E teve a primeira videodança da Analivia Cordeiro, que era um trabalho bem diferente.

AM: Analivia Cordeiro é uma bailarina, ela faz dança e coreografia. Ela bolou um trabalho para a televisão, especificamente para esse meio, e com os recursos da TV Cultura. Mas isso foi muito cedo.

VO: Segundo o seu livro, foi em 1973.

AM: É. Foi um ano antes.

VO: Com equipamento do laboratório do pai, do Waldemar Cordeiro.

AM: Não. Foi com os recursos da TV Cultura. Ela é filha do Waldemar Cordeiro. Mas ela não usou...

VO: Mas eu pensei que tinha usado, porque ele tinha computadores. Eu sei que ele nunca chegou a ver o trabalho, ela nunca mostrou para o pai.

AM: Não, mas ela usou os recursos de televisão mesmo.

04:31

AM: Olha, tem uma certa confusão aí no campo da videoarte brasileira para saber quando começa. Até porque a gente não sabe direito o que é videoarte. O que é videoarte? É uma arte feita com recursos eletrônicos, não mais com recursos fotoquímicos, como no cinema. É considerado a origem da videoarte brasileira o ano de 1974, que é quando um grupo de cariocas fez uma série de trabalhos, inclusive a Leticia Parente, a Sonia Andrade, o Paulo Herkenhoff, o Fernando Cocchiarale, a Miriam Danowski. Eles fizeram uma mostra de vídeo brasileiro para uma exposição na Filadélfia. Então, essa é considerada a origem da videoarte brasileira, mas isso é relativo, porque, por exemplo, a Analivia Cordeiro já tinha feito



um trabalho um ano antes, de videodança, com recursos gráficos, de computação gráfica, também, que foram feitos para televisão, mas, antes, muitos artistas brasileiros usaram o televisor como recurso estético. A televisão como objeto. Então a gente tem dúvida. Isso será videoarte? O Tunga, por exemplo, vários artistas usavam a TV como recurso estético dentro da obra deles, mas a televisão enquanto tal, como a programação enquanto tal. Como o Nam June Paik fazia também umas instalações, botava televisões, ligava em qualquer canal. E deixava rolar todas ao mesmo tempo.

06:58

VO: E o papel do Walter Zanini aqui em São Paulo?

AM: Fundamental. Foi ele que introduziu um monte de coisas além da videoarte, trabalhos com microficha, trabalhos com videotexto... Ele experimentava com todas as tecnologias. Ele era muito "pra frente". A melhor fase da Bienal e do Museu de Arte Contemporânea foi sob a direção dele. Ele deixou uma marca. Tem várias pessoas fazendo teses sobre ele, o papel dele dentro da arte brasileira. Ele não foi artista, mas ele apoiou todos que tinham projetos diferentes, avançados. Ele não tinha receio. Ele não se amedrontava, nem ficava na masmorra da arte tradicional. Aí avançava mesmo. Uma das assistentes dele foi a primeira colecionadora de videoarte brasileira, a Cacilda Teixeira da Costa. Dificil, né? Essa ideia de colecionar. Você coleciona quadros, mas vídeos é uma coisa rara. Eu tenho tudo. Eu tenho toda a Sonia Andrade, toda a Letícia Parente, o Rafael França, inteiro. Eu consegui pegar a obra dele, quando ele morreu, foi depositada no MAC, e foi enfiada lá num armário, esquecido. Eu fui lá e falei: não, eu quero. Eu copiei tudo. Então eu tenho a obra dele inteira, inclusive uma obra que só eu tenho, nem eles têm mais. Tem uma obra dele que era ótima!

VO: Mas nem todo mundo estava entusiasmado. Conte um pouco das reações negativas que houve... Porque não foi aceito tão facilmente.

AM: A reação negativa foi por parte do pessoal de cinema, que achava que vídeo é uma coisa frouxa, que a imagem era de quinta categoria. A videoarte nunca tentou contar uma história, foram para outro campo. Ela experimentou de tudo, inclusive tecnologicamente, cromaqui, solarização e toda sorte de intervenção técnica sobre a imagem. Então não tinha essa preocupação de contar uma história. A videoarte colocava uma situação. Como por exemplo a Letícia Parente bordando Made in Brazil sobre a própria pele. Isso era videoarte. Uma *performance* pessoal. E havia também uma preocupação do pessoal da videoarte de se diferenciar do cinema. Ir na contramão e fazer outra coisa.

12:03

VO: Na contramão do cinema e também na contramão da televisão.

AM: Também. A videoarte, apesar de trabalhar com a mesma tecnologia da televisão, fazia uma espécie de anti-televisão. Ela se contrapunha à televisão. Mas eu tenho escrito ultimamente bastante sobre televisão. E me surpreende como que a videoarte entrou dentro da televisão, e como ela foi absorvida pela televisão. Se você vê televisão hoje, principalmente boa televisão, você vai ver que muitos recursos da videoarte estão na televisão, e no cinema também.

VO: Mas acho que não é só na boa televisão, mas, mesmo nos clipes musicais da MTV, se vê muita influência também.

AM: Muita influência. Muitos clipes parecem quase que trabalho de videoarte.

13:17

CR: Tem uma artista que a gente ainda não comentou sobre o trabalho, que é a Regina Silveira.

13:41

AM: Eu adoro o trabalho da Regina, sou amigo da Regina e já escrevi muitos textos sobre o trabalho dela, embora ela não seja uma videoartista. Ela fez alguns trabalhos de vídeo, lá nos anos 1980, mas ela faz mais instalação, trabalhos de artes plásticas. Agora ela está trabalhando com realidade virtual. Ela é versátil, ela parte do pressuposto de que não tem artista plástico, nem videoartista, nem nada, o que existe é artista, e, para fazer a arte dele, ele usa o que tiver em mãos – computador, câmera de vídeo, *videotape*, não importa. É uma das maiores artistas brasileiras, uma das mais criativas. O trabalho de vídeo dela, é um trabalho minimalista. Ela tende ao nada. A regra dela é ir apagando a imagem até um ponto em que você não vê mais nada, mas ela não é uma expoente da videoarte. Os melhores trabalhos dela são instalações. **Parte 3:**

Vivian Ostrovsky: O Brasil, naqueles anos de 1973 até 1980, era uma país muito isolado também por causa da ditadura. Quais foram as primeiras obras de videoarte que chegaram aqui? Foram aquelas da Bienal, com Nam June Paik, ou tinha outros meios de ver o que estava se fazendo em outros países?

Arlindo Machado: Durante o período em que o Zanini dirigiu a Bienal, a gente viu tudo. A gente viu Paik, a gente viu Bill Viola, Fluxus, Vostell. Eu acho que foi aí que desencadeou uma ideia de que a arte podia ser outra coisa. Eu me lembro de ter visto Paik com uma propaganda de sorvete. Mas eu não acho que foi por aí. Eu acho que o Brasil encontrou seu próprio caminho. Não foi baseado em Paik. E o fato de a videoarte brasileira ter sido feita sob a ditadura militar deu uma força diferente. Quando você vê a Sonia Andrade com aqueles vídeos de autoviolência latente, que parece autotortura... E mesmo a Letícia Parente...

VO: Letícia também, quando ela entra no armário e tenta pendurar a blusa, lembra muito cenas de tortura.

02:00

AM: Eu acho que, indiretamente, eles tematizam a violência do regime. Não é uma videoarte florida, bonita. Não é um Bill Viola, discutindo a questão do ser; um Gary Hill, discutindo o sentido da vida. A videoarte brasileira nos anos 1970, ela, indiretamente, se refere à violência local. É violenta, é triste, não tem florida, não.

VO: Mas tinha a vantagem de escapar à censura na época, não é? Porque ninguém estava prestando atenção à videoarte...

AM: Não, porque a videoarte é totalmente independente. Você tem uma câmera, você filma, você edita em casa, não precisa de revelação... Essas coisas que, geralmente, são campos de vigilância para saber o que as pessoas estão produzindo. E os departamentos, os laboratórios de revelação, de ampliação, eles eram ligados aos órgãos da polícia. E a videoarte era totalmente independente. Não dependia de nada, de órgão nenhum, de laboratório nenhum. Saía de casa pronta e ia para as mostras. Então, não tinha como controlar, não tinha jeito de censurar. Por isso nenhuma obra de videoarte foi censurada, mesmo que tenham sido violentas, do ponto de vista do confronto militar. Tem aquela famosa obra do Paulo Herkenhoff em que ele come os jornais...

VO: *Estômago embrulhado* (1975).

AM: Come as notícias que são proibidas, todas as notícias proibidas, ele engole, ele come.

05:48

VO: E a circulação dos vídeos? Porque Anna Bella, por exemplo, reclamou do fato de, a partir de um certo ponto, para os vídeos serem vistos em outros países, tinha que mandar rolinho ou, mais tarde, cópia VHS. As cópias eram mandadas, mas nem sempre voltavam, e nem sempre os artistas tinham a possibilidade de reproduzir. Então, dentro do país, como que se fazia circular esses trabalhos?

AM: Eles circulavam de forma difícil, porque não havia um esquema industrial, assim como no cinema tem um sistema distribuidor. Passava em galeria de arte, ou em algum museu, em sessões especiais, nunca teve um sistema de distribuição.

06:52

CR: E sobre essa questão da reprodutibilidade?

AM: Essa questão é culpa também dos artistas. Os artistas também não estão dispostos a distribuir seu trabalho, assim, livremente. Como hoje, por exemplo, colocar seu trabalho na internet e disponibilizar. Eles eram muito presos ao seu trabalho. O artista também é culpado. Poderia ter criado meios de distribuição. Eles sempre se viam como artistas plásticos, como uma Tomie Ohtake, um artista que faz um trabalho, e esse trabalho tem um valor em si. E eles achavam que um trabalho de videoarte era como um quadro da Tomie Ohtake, eles não deixavam vazar. Seria fácil distribuir.

VO: É, porque faz parte do DNA do vídeo o fato de poder circular.

08:48

AM: Aqui em São Paulo aconteceu um fenômeno. Uma galeria de arte, a Vermelho, é metida a vanguardista e, além de quadros, gravuras, ela também comercializa fotografia e videoarte, só que vende por um preço de galeria. E eles fizeram uma abertura, uma vez, lá, para inaugurar a nova fase deles, e um grupo de moleques entrou em contato com artistas e pediram autorização para publicar os trabalhos deles num sistema chamado VCD, que qualquer aparelho de DVD lê, mas é mais simples, mais barato. Porque a imagem é gravada num disco de CD comum. E eles colocaram um catálogo imenso à disposição na frente, montaram uma banca na frente da galeria vendendo videoarte pelo preço de custo do disco, R\$ 3,00, uma coisa assim. O dono da galeria ficou furioso, mas ele não podia fazer nada.

10:33

CR: Lembrei do Coletivo Filé de Peixe, o senhor já ouviu falar? É um coletivo de artistas que tem no Rio de Janeiro que têm um projeto chamado Piratão. E eles têm, acho, mais de mil videoartes do mundo todo, e eles têm uma jukebox para ver aquela videoarte. E aí eles vendem também por esse preço, um preço barato, e chama Piratão.

AM: Mas é pirata mesmo?

CR: Pirata mesmo.

AM: Porque o pirata mesmo não pede autorização, ele vai lá e copia. É diferente o caso desses meninos, que entravam em contato com o artista e pediam autorização para fazer isso, explicavam o projeto. E o artista, se é livre, aceita. O artista que é artista não quer ganhar dinheiro. Ele quer ver a obra dele distribuída. Ele quer ser visto, falado, discutido.

Parte 4:

Vivian Ostrovsky: Ao seu ver, o que que faz com que esses primeiros vídeos, da Leticia, da Sonia, ainda pareçam tão frescos e vigorosos ainda hoje?

Arlindo Machado: O que é eterno é eterno. Por que você vê um Leonardo da Vinci e se entusiasma? Por que você vê a Capela Sistina do Michelangelo e fica fascinado, ainda hoje, fica fascinado com aquilo? Por que você vê *O encouraçado Potemkin*, que é de 1925, e fica entusiasmado? Ou o Dziga Vertov. O que é bom é eterno, não tem tempo.

01:02

CR: Ainda sobre aquela questão da reprodutibilidade, a gente está se deparando com umas resistências. Aquela resistência que artista tinha para distribuir livremente a obra, a gente está encontrando para a própria preservação. A nossa ideia é

limpar, restaurar e devolver para a artista, ela vai ter uma *master* nova, em alta resolução, fazer essa migração também para a tecnologia atual. Quería saber se você tem alguma sugestão de como lidar com isso.

AM: Uma vez eu trabalhei um tempo junto à Fundação Vitae, que era uma fundação internacional, e a Sonia Andrade propôs para eles uma coletânea de videoarte dos anos 1970, incluindo não apenas a obra dela, mas também a obra da Anna Bella Geiger, da Leticia Parente. Sonia queria restauração, os trabalhos estavam sendo deteriorados. A questão que a fundação colocava era a seguinte: tudo bem, a gente recupera, salva tudo, mas e aí? O que fazer com isso? Devolve para o artista? A sociedade gasta um dinheiro para recuperar uma obra, para devolver para o artista? O que ela vai fazer com isso? Vai pôr num museu? Vai pôr num lugar onde qualquer um tem acesso? Eles falaram: recuperar é fácil, a gente tem dinheiro para recuperar, mas a gente não pode gastar dinheiro em prol de uma pessoa individual. Essa obra, uma vez recuperada, tem que estar a serviço do povo, tem que estar disponível ao público de alguma maneira, porque, se não, não vale a pena ela restaurar. Restaurar para devolver para o artista, que se torna o único proprietário, e que vai continuar mantendo a posse do seu trabalho? No fim, recusaram, porque a Sonia Andrade não aceitou disponibilizar a obra dela. Um cineasta não pensa assim. Se quiserem copiar a obra dele, distribuir em DVD, CD, colocar na internet, ele não se importa, ele quer que a obra dele seja vista.

05:21

VO: O senhor acha que a evolução dessa arte, mídia, das margens do mundo de artes plásticas, virou *mainstream*? O senhor acha que essa evolução da tecnologia, mais acessível, mais barata, é uma ameaça à videoarte ou, ao contrário, é uma influência positiva?

AM: Eu acho que depende de quem faz, de quem usa. Você tem hoje cursos muito baratos de fazer audiovisual. Tudo depende da inteligência de quem está trabalhando. Às vezes você vê umas coisas surpreendentes feitas com câmera de celular. Mas não é o comum. As pessoas usam essas câmeras como se usava a câmera fotográfica antigamente, para tirar retrato, para fotografar paisagem, sem nenhuma inteligência.

07:28

CR: Eu trouxe duas perguntas de uma amiga sua, a Solange Farkas. Em seu livro *A arte do vídeo*, você diz que a imagem eletrônica, através do vídeo, está destilando uma outra sensibilidade, ao mesmo tempo em que coloca novos problemas de representação, abala antigas certezas a nível epistemológico e exige a reformulação de conceitos estéticos. Passados quase trinta anos da publicação desse livro, fundamental para entender a trajetória do vídeo no Brasil, como você analisaria essa reflexão?

AM: Hoje mudou tudo. Antigamente existia uma divergência entre o analógico e o digital. O cinema era analógico e o vídeo era eletrônico, num primeiro momento, depois passou a ser digital. Hoje, o que não é digital? O cinema é digital. Ele é captado com câmera digital, ele é editado em computadores e é exibido digitalmente, através de projetores digitais. Então, aquele antigo cinema que a gente conhecia dançou. A gente poderia dizer que o cinema, hoje, é vídeo.

VO: Porque mesmo os antigos clássicos também são transferidos para vídeo.

09:15

AM: Você vê Murnau, Eisenstein, tudo em DVD. Então, é difícil hoje pensar essa equação. Que o digital e o eletrônico mudaram a sensibilidade. Hoje tudo é digital, tudo é eletrônico. A mudança foi radical. Se bem que o cinema, mesmo sendo totalmente digital, continua sendo figurativo, narrativo, como se fosse feito em película. Ele não mudou em função da nova... A não ser na área de efeitos digitais, efeitos eletrônicos. Você assiste a um filme hoje, uma historinha romântica, é igual nos anos 1950, não muda muito. Então, o fato de a tecnologia mudar não significa que necessariamente a cabeça das pessoas muda também. No caso da videoarte isso aconteceu. A passagem do analógico para o digital ou para o eletrônico produziu uma gigantesca revolução nos meios audiovisuais, mas hoje, onde tudo é digital, você não vê grandes diferenças. Isso significa que a mudança de tecnologia não necessariamente significa uma mudança epistemológica, uma maneira diferente de olhar para o mundo.

Parte 5:

Clarisse Rivera: Temos duas perguntas em relação aos pioneiros, que é a geração de 1970 e a geração seguinte. Uma, a gente ficou se perguntando por que não houve uma aproximação. A geração dos 1980, a geração dita independente de vídeo, começou a fazer vídeo. Por que a geração de 1970, os pioneiros, não se aproximou dele? E também tentar entender um pouco essa ponte de 1970 para 1980.

Arlindo Machado: Eu acho que não houve nenhuma contradição. A geração dos 1980 não era hostil à geração de 1970. Eu convivi muito com o pessoal dos anos 1980, eles respeitavam, só que eles queriam fazer outra coisa. E eles também conheciam muito pouco da geração de 1970. Porque as obras não eram distribuídas, não eram exibidas. Difícil você ter contato com essas obras. Não é que eles fossem hostis, não. Acho que, quando eles conheciam, eles respeitavam. Por exemplo, eles foram muito ligados a uma figura dos anos 1970 que é o [José Roberto] Aguilar. E o Aguilar continuou sendo uma fonte de referência para eles nos anos 1980. Então não há oposição, o que há é uma mudança, mas sem hostilidade.

02:10

CR: E a geração de 1970 tinha a dificuldade de fazer vídeos, de distribuir e ver os próprios vídeos. A partir de 1980 a coisa foi ficando menos difícil, você tinha mais acesso a câmeras, a *softwares* de edição, e não houve um interesse também da geração de 1970 de se aproximar. Tem pessoas que continuaram fazendo vídeo, mas no seu núcleo, no seu quadrado ali. E não houve um intercâmbio.

AM: É, a diferença é que nos anos 1980 os artistas partiram para a massa, foram para a televisão, foram para o cinema, e distribuíram seus trabalhos em vídeo, fizeram mostras. Aí começaram a surgir os festivais de vídeo. O Videobrasil, em primeiro lugar, e depois o BHZ Vídeo, em Belo Horizonte, e outros em Porto Alegre. A segunda geração tinha como objetivo mostrar o trabalho, eles queriam que as pessoas vissem. É completamente diferente, a atitude. Não tinha esse problema de valorizar, de ter *copyright*, de ser dono da obra. Eles queriam só que os trabalhos fossem vistos, quanto mais visto, melhor, que é isso que dava prestígio. Essa foi a diferença da segunda geração, a ponto de um dos diretores de vídeo se tornar um dos maiores cineastas brasileiros, o Fernando Meirelles. Começou fazendo vídeo. Tinha uma pequena produtora que se chamava Olhar Eletrônico, e ali fizeram vídeos magníficos! Não havia nenhum ciúme, nenhuma contradição com a primeira geração, nunca senti isso, pelo contrário, quando eles viam algum trabalho da primeira geração, eles ficavam encantados. Só que era tão difícil de ver! A primeira geração segurava a obra, não deixava ver; já a segunda geração mostrava, soltava no mundo, ia para a televisão mostrar, ia para o cinema mostrar, [...] mostravam nos festivais, uma onda de festivais de vídeo surgiu no Brasil. Então, ali era um lugar onde você se atualizava, você via tudo que estava sendo produzido, é outra concepção.

05:40

CR: A outra pergunta da Solange é: para você, faz sentido dizer que a geração de 1980 se caracterizou por um debate muito mais intenso contra a televisão, gerando novas estéticas alternativas para se relacionar com essa mídia, do que a geração dos pioneiros de 1970, que estabelecia resistência à televisão com um embate mais crítico?

AM: A primeira geração não teve ligação nenhuma com a televisão. Se teve, foi de uma forma metafórica apenas. Já a segunda geração era crítica com relação à televisão, mas esteve na televisão, entrou na televisão para mudar. Eles eram críticos com relação a uma certa televisão, porque eles achavam que a televisão podia ser outra coisa, podia ser algo mais elevado, mais estético, mais inovador. E eles foram para a televisão para isso. Eles não eram contra a televisão, eles eram contra a má televisão.

07:05

CR: O trabalho da Sonia tem uma crítica à televisão também.

AM: Mas é uma crítica metafórica. Ela não mexe com a televisão, acho que ela nem vê televisão.

CR: Ela está sempre de costas.

AM: (risos) É, tem um vídeo dela em que ela fica comendo feijoada e jogando o feijão na tela. É uma atitude um pouco infantil, eu acho, com relação à televisão. Já a segunda geração não foi tão infantil, eles achavam que a televisão era um meio importante, só que estava mal administrado. E eles foram para a televisão tentando fazer algo inteligente, algo sensível. Porque a televisão e o vídeo são a mesma coisa, é a mesma tecnologia, é a mesma *mise-en-scène*, é o mesmo formato, só que um vai ao ar e o outro, não. Então, o que eles queriam era chegar ao ar, chegar à massa, não ficar enfiada num gueto da galeria de arte. Eles queriam espalhar as ideias deles o máximo que fosse possível, e o melhor meio era a televisão. O que não quer dizer que eles não fossem críticos à televisão. A televisão pode ser altamente criticável. Mas não é uma coisa que é da tecnologia. Você pode fazer coisas muito excelentes com a televisão. Eu acabo de publicar um segundo livro sobre televisão, que é só análises de programas de televisão muito bons, inteligentes, apocalípticos, violentos, e que mostram muito bem o mundo em que a gente está vivendo. Tem gente muito inteligente fazendo televisão. Você não acha isso fácil, não, tem que procurar. Você tem que se informar, tem que ler, e depois ir atrás dos programas. É assim que eu vejo televisão. Eu me informo, depois vou procurar os programas, mas é interessante quando um grupo que fazia vídeoarte decide ir para a televisão e decide ir para os festivais de vídeo. É uma outra mentalidade, de colocar suas ideias em circulação, nada de esconder, nada de fechar, é abrir.

10:50

CR: Você quer falar mais alguma coisa que a gente não perguntou, e que você acha importante ser dita? A questão do tempo, do *timing* dos vídeos, por exemplo?

AM: Isso varia de acordo com o artista. O Nam June Paik trabalhava numa velocidade absurda, ele cortava o tempo todo e fazia um verdadeiro palimpsesto. Já um outro, o Robert Cahen, por exemplo, francês, ele pode ficar cinco minutos mostrando uma paisagem e as pessoas passando por essa paisagem. Então, a questão do *timing* é estilo de cada realizador. Quando a gente vê TV americana, é de uma velocidade! É soco daqui, soco dali. E tiro, e gente correndo, e carro batendo um no outro. Aí a gente muda de canal e vai para um filme francês – é tão diferente! O ritmo é tão diferente! É tudo tão lento! Mas é uma lentidão bonita, não é chato. Então, o *timing* é relativo, depende de quem faz.

12:40

AM: Eu acho, como resumo, que essa história de vídeoarte acabou. Como tudo virou vídeo, não sei mais como diferenciar. Porque, antigamente, vídeo era vídeo, era feito com Portapak ou com U-matic, diferentemente do cinema, que era feito com



película de 35 mm. A estética era diferente. Agora, sobretudo com a computação gráfica, com a possibilidade de você intervir na imagem, alterar a imagem, eu fico imaginando: o que é a videoarte hoje? Os filmes mais recentes do Jean-Luc Godard, para mim, são trabalhos de videoarte. Acho que videoarte foi uma fase, passamos para outra fase.

CR: E qual é essa fase em que a gente está?

AM: É o audiovisual, que pode ser inteligente ou pode ser bobo.

13:58

CR: Você daria algum conselho para algum artista ou estudante que queira começar a fazer um audiovisual que seja inteligente e que sensibilize, que toque as pessoas?

AM: Não copie os modelos. Descubra seu próprio caminho, descubra seu próprio estilo e sua própria temática. Os grandes videoartistas foram esses, Bill Viola, Gary Hill, eles tinham uma visão de mundo, tinham uma concepção estética. Descubra o seu jeito, mas não copie ninguém. Veja bastante. É muito importante ver. Ler também. Agora, veja os trabalhos que são feitos, até para saber o que você não deve fazer. Existe um certo estereótipo de videoarte, num certo momento, houve uma moda da videoarte e todo mundo fazia igual. Videoarte era uma coisa lenta, às vezes até em câmera lenta, sobre temas, em geral, íntimos. Enfim, virou um modelo. Então todo mundo começou a fazer videoarte, e a videoarte começou a ficar igual. O importante é que não fique igual, que cada um contribua com uma visão diferente.

FIM

Arlindo Machado, Vivian Ostrovsky, [Solange Farkas](#), Clarissa Rivera