

Associação Nacional de História – ANPUH

XXIV SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA - 2007

Experimentalismo como linguagem: Super-8 x Vídeo

Flávio Rogério Rocha*

Resumo:

Este trabalho quer estudar as possibilidades da intersecção entre arte e a tecnologia no que diz respeito às expressões audiovisuais. Para isto, nos utilizamos dos suportes Super-8 e Vídeo, procurando semelhanças e diferenças na forma como ambos são feitos. O que de início nos chama a atenção é que ambos surgem praticamente numa mesma época e representaram a possibilidade de acesso a um maior número de pessoas aos suportes de imagens e sons em movimento. Suportes estes, que rapidamente foram incorporados pelos artistas como meio de expressão artística.

Palavras-chave: Semiótica, História, Tecnologia.

Abstract:

This work want study the possibilities about the intersection between art and technology, in respect of audiovisuals expressions. For this, we do researches about Super-8 and Video supports, searching for what is the same and what is different in the form like both are doing. In the begin, what called our attention are both coming in the same age, and represented the possibility the access for more people do images and sounds in movement. These supports soon are incorporated for artists like an artistic expression.

Signagem audiovisual: considerações necessárias

O cinema surge com as primeiras exhibições do *cinematógrafo* dos irmãos Lumière (1896). Eles não mensuravam que sua descoberta seria responsável por uma profunda mudança na percepção da sociedade sobre si mesma e sobre a realidade na qual estava inserida. Nos anos posteriores o cinema alcançou uma rápida disseminação.

Nas décadas iniciais do século XX um país tomava a dianteira na quantidade e qualidade de suas produções: os Estados Unidos da América. Este, por sua vez, conseguiu transformar o *cinematógrafo* em algo muito lucrativo, estabelecendo o padrão do que é, convencionalmente chamado, cinema industrial. O cinema é e sempre foi uma atividade financeiramente muito dispendiosa, que precisa de um retorno igualmente compensador.

* Pós-graduado em Comunicação e Semiótica pela PUC-Pr.

Desta forma, pouquíssimas pessoas poderiam ou conseguiriam manipular os meios cinematográficos, bem como, dificilmente desenvolviam um discurso audiovisual próprio.

Por serem de baixo custo, primeiro, o Super-8 e depois os formatos eletrônicos de vídeo foram fundamentais para o surgimento de uma infinidade de novas propostas de imagens em movimento. Os realizadores lançaram mão das novas tecnologias para exprimir uma visão de mundo diferenciada. A experimentação ampliando os limites estéticos e colaborando para criação e reelaboração do campo audiovisual.

No entanto, é interessante salientar que para que estas realizações se concretizassem, ou seja, filmografias e videografias mais instigantes parágrafo dispensável no que diz respeito a pesquisa das linguagens ocorreram uma série de elementos conjunturais, intrínsecos a época, como: a aquisição dos meios de produção (câmaras, projetores, películas, fitas, vídeos-cassetes, etc.) pelas camadas médias da população, seu custo de produção relativamente baixo em relação a outros suportes audiovisuais (16 mm e 35 mm), e o pequeno – mas frutífero – apoio oficial a este tipo de produção, por intermédio de festivais e cursos.

Assim sendo, trabalharemos com o conceito de doméstico/amador tanto para o Super-8 como para alguns formatos de vídeo. Estes formatos, por sua vez, serão abordados no sentido de terem sido pensados e produzidos pelas indústrias especializadas, visando atingir um mercado de consumidores médios na sociedade. Este fenômeno tecnológico repercutiu no sentido de possibilitar que um número maior de pessoas produzissem seus próprios filmes ou vídeos.

O que pretendemos verificar são os efeitos dos trabalhos “pautados de modo mais radical na pesquisa não só da linguagem como também do processo específico de realização nesta(s) bitola(s)” (Machado: 2003). Compreendendo que, assim como, o Super-8 tem suas possibilidades e limitações audiovisuais, o vídeo tem suas próprias especificidades e vice-versa. O que poderíamos dizer que engloba estas manifestações – cinema, vídeo e diversos outros meios e expressões – é o termo audiovisual. Da mesma forma os dois citados anteriormente correspondem a diversos formatos, diversas bitolas.

Ao cinema pertencem formatos como o: 70 mm, 35 mm, 16 mm, 8 mm, Super –8. Já o vídeo é subdividido em duas categorias: o analógico e o digital, que respectivamente correspondem a avanços tecnológicos subsequentes. Exemplos de vídeo analógico são: betacam, super vídeo, o U-matic, o VHS, o vídeo 8, o hi-8, o V2000 etc. Os formatos de vídeo digitais são: o HDTV, o Dvcam, o Betacam digital, o MiniDV, entre outros.(caracterização dispensável neste momento) Cada uma dessas bitolas audiovisuais tem suas especificidades

próprias, configurando múltiplas possibilidades estéticas de formatação final. O cinema, assim como o vídeo, fazem parte do que podemos chamar de linguagem, ou como queremos, signagem audiovisual. Ou seja, em seu esquema comunicativo utilizam-se de imagens e sons articulados para criar narrativas repletas de significados. Preferimos o termo *signagem*, cunhado por Décio Pignatari, ao invés de linguagem. Concordamos com ele quando diz que “na era da semiótica, (...) a invasão do verbal para cima do não-verbal, dos códigos verbais em relação aos códigos icônicos ou dos códigos audiovisuais pode induzir a distorções. Por essa razão, (...) (utilizamos) *signagem* em lugar de linguagem.” (Pignatari: 198_, 8.)

Especificamente sobre o cinema Christian Metz, nos diz que:

(...), sem dúvida nenhuma, não é uma língua, (...), mas pode ser considerado como uma linguagem.. Partindo de uma significação puramente analógica e contínua (...), o cinema elaborou aos poucos, (...) alguns elementos de uma semiótica própria, que ficam dispersos e fragmentários no meio das camadas amorfas da simples duplicação visual. (Metz: 1972, 126)

O vídeo apesar de, em grande parte, seguir as mesmas prerrogativas do cinema, não pode ser considerado apenas como sendo seu filho temporão. Ele envolve toda uma gama de expressões e formatos de captação imbricados em torno da ligação muito próxima que mantém com a televisão, desde seu surgimento. Inclusive uma das suas principais funções é a transmissão e armazenagem televisiva, além dos gravadores domésticos (videocassetes – Vcr’s) e do uso criativo do vídeo como um meio em si. Ou melhor, sobre esta última função, como um meio de produção que tem suas próprias possibilidades expressivas e que pode ser explorado, utilizado e experimentado tanto como suporte artístico, a videoarte por exemplo, como também enquanto meio de comunicação alternativa, como a utilização do vídeo nas tv’s comunitárias, por exemplo.

Super-8: desenvolvimento e possibilidades

Na década de 1950, câmeras caseiras de 8mm eram comuns em festas de família, eventos especiais ou férias. Para facilitar ainda mais a vida do cineasta amador, foi introduzido no 8mm o cartucho, que fazia desnecessário o carregamento do filme no escuro.

No início de 1965, o novo formato foi apresentado. Novas gerações de cinegrafistas, passaram a aceitar o filme pequeno. Muitos dos grandes cineastas e fotógrafos atuais começaram suas carreiras há décadas, comprando cartuchos de filme Super-8. Além deles, muitos artistas-plásticos começaram a se utilizar desse formato como suporte para suas

obras, como é o caso de Hélio Oiticica e Lygia Pape. Artistas neoconcretistas.

Quando surge, o Super-8 se generaliza por todo o mundo, e durante a década de 1970 alastra-se pelo Brasil. Nesta época a bitola ganha maior divulgação na área da produção cultural, tornado-se um movimento expressivo, gerando a realização de festivais dedicados somente a bitola. Como no caso do ‘Super Festival Nacional do Filme Super-8’ ou, simplesmente os festivais do GRIFE¹, realizados de 1973 a 1983, que foram uma grande vitrine para essa produção (Grife: 2003).

Os festivais, bem como as mostras, iniciados por volta do início da década de 1970, tiveram um papel fundamental para que os diversos movimentos superoitistas se desenvolvessem pelo mundo, aglutinando milhares de realizadores, com uma certa regularidade, durante toda a década. Os festivais eram os espaços de criação cultural do Super-8, seu circuito específico de exibição. A bitola não tendo acesso a grandes circuitos de divulgação, encontrava neles um espaço para sua existência enquanto movimento crítico. Ou seja, eram os locais onde havia uma intensa circulação de idéias ligadas ao assunto. (Rocha: 2002)

Desde seu começo, na metade da década de 1960, até a atualidade o Super-8 como meio audiovisual continua vivo. Mas, no início dos anos de 1980 teve um ligeiro decréscimo na sua produção por causa do seu encarecimento, principalmente, do filme virgem. O barateamento das câmeras de vídeo (VHS, VHS-C e Vídeo 8), fez com que elas tomassem o posto do Super-8 como aparelho destinado ao uso doméstico.

Atualmente, na prática, não podemos considerá-lo como uma bitola em desuso. Inúmeros são os estudantes de cinema, cineastas iniciantes, apaixonados pela linguagem cinematográfica ou profissionais do cinema independente, que descobriram a pouco tempo o cinema 8mm. Trinta anos depois, este meio de ‘pequeno padrão’ ainda é uma maneira fácil e barata para que os realizadores trabalhem em resolução cinematográfica e profundidade de cor que ainda hoje não foi superados pelas novas tecnologias de vídeo digital. Além disso, o Super-8 é usado em programas de tv, vídeos-clips, comerciais, e ainda ocorre a configuração de circuitos específicos como o caso da Mostra de Cinema Super8 de Campinas.

Vídeo: diversos formatos e aplicações

Não há como desvencilhar o surgimento do vídeo com a televisão comercial. O

¹ O GRIFE, foi fundado em 1972 em São Paulo, e além de produzir os festivais, tornou-se uma escola regular de formação de superoitistas, sendo um grupo que atuava no sentido de estabelecer o Super-8 em bases capazes de fazer os filmes chegarem ao grande público.

primeiro avanço nesse sentido, data de 1956, quando foi lançado o primeiro gravador de vídeo padrão broadcast², feito pela empresa Ampex. Ele acabou sendo adotado em larga escala pelas redes de televisão, por ter um custo mais barato em relação ao tradicional sistema de filme-telecinagem para posterior transmissão. Surge, em 1965, a primeira câmara portátil de vídeo: a ‘portpak’ da Sony, que foi considerada uma verdadeira revolução, pois trazia a tona a questão da democratização dos meios audiovisuais, assim como o fez o Super-8.

Em 1972 é apresentado pela Philips holandesa o primeiro gravador videocassete com fita de meia polegada, planejado para o mercado doméstico. Mesmo sendo pioneira, a empresa acabou perdendo essa disputa para os sistemas japoneses: Betamax da Sony, e o mais popular, o VHS da JVC. Entretanto, a introdução deles, gerou o que poderíamos chamar de uma ‘guerra de formatos’. As duas empresas lutavam palmo a palmo pela hegemonia do padrão, causando transtornos para o consumidor, pois, não eram compatíveis entre si (Almeida:1984,22). Estes foram sendo instalados em um número cada vez maior de lares, tendo ganho a guerra o VHS, formato de menor definição de imagem.

As câmaras portpaks, na época de seu lançamento, como já havíamos falado antes, foram vistas como exemplos de ‘acesso à mídia’. Elas eram unidades de gravação portáteis que libertaram os consumidores de sua subserviência em relação à tv e ao videocassete doméstico. O novo sistema de vídeo era perfeitamente adequado a certas aplicações sociais, tais como vigilância em ambientes de trabalho, ferramenta de ação comunitária e recurso para o ensino. Simultaneamente, alguns artistas fizeram uso do portpak, especialmente em situações interativas ou de performances, e instalações em galerias de arte.

A partir do advento do vídeo, aparecem uma série de inovações técnicas, que diversificam sua utilização e seu significado na esfera social. Novos formatos de câmaras amadoras surgem no sistema analógico, além do VHS (JVC, 1985) e do VHS-compacto (JVC, 1985), como o 8 mm (Sony, 1984) e o hi-8 (Sony, 1986). Os formatos profissionais e semi-profissionais, também, como: o Betacam (Sony, 1982), o Super VHS (JVC, 1987), Super VHS-compacto, (JVC, 1989), etc.

Atualmente surge toda uma nova gama de formatos de vídeo, agora sob a égide da tecnologia do formato digital. O padrão desenvolvido foi o DV (Digital Vídeo), lançado em 1993, e desenvolvido através de um consórcio de empresas. Dentro dele estão compreendidos o Digital-8 (sony, 1999), o [Mini-DV](#), o Standard DV, o DVCAM (sony, 1996), DVCPRO (panasonic, 1995), entre outros. O DV foi desenvolvido com o objetivo de ser utilizado como um meio de aquisição e edição de alta qualidade, sendo utilizado tanto em âmbito profissional

² Padrão das redes de televisão envolvidos na transmissão de informações em larga escala pra um público espectador.

como no semi-profissional.

Estes avanços continuam, cada vez mais, democratizando os meios audiovisuais para o grande público. Claro que não chegam a todas as pessoas, mas o processo continua em andamento. O que podemos perceber é que o grande avanço tecnológico da chamada revolução digital aproxima cada vez mais o vídeo do cinema. Como no caso da produção em HDTV³. Ou será que aproxima o cinema do vídeo? Na verdade essas questões ainda não foram resolvidas, e continuam em constante processo de reelaboração, tanto por parte dos produtores independentes, quanto das mega corporações de comunicação.

A linguagem do experimentalismo: Super-8 x Vídeo

Já nas primeiras décadas do século XX existe o interesse de artistas plásticos pelo suporte cinematográfico, sua arte e suas possibilidades. O Dadaísmo, tanto quanto o Surrealismo no cinema, são provas dessa nova vontade criadora: da quebra do formalismo imposto, quase, desde de o início a cinematografia mundial. Formalidades rapidamente incorporadas pela *sétima arte*, por causa de sua vocação industrial e seu alto custo de realização.

Outra experiência interessante que data da primeira metade desse século surge com a ‘Avant-Gard’, que se demonstrou descontente com as convenções, com os modelos sendo repetidos pelo filme de ficção. Nesse movimento cada indivíduo-cineasta tentou, através da poesia, elucidar o fato de que o filme em si era um novo meio de expressão, e que como tal, tinha suas próprias características.

Esses movimentos foram absorvidos nos EUA e Canadá, na década de 1950, por uma série de artistas ditos ‘excêntricos’, que realizaram várias pesquisas discretas, mas marcadas por uma forte oposição ao formalismo do cinema industrial.

Na próxima década esta outra forma de feitura de cinema, foi se desenvolvendo através de uma pesquisa de artes visuais que foi adquirindo cada vez maior complexidade. São experimentos como a *land art*, a *arte povera*, o *urderground*, o *minimal* e o *conceitual*, os movimentos como o *Fluxus* e o *New American Cinema*⁴, que representam o que há de mais visceral na produção experimental norte-americana.

No Brasil, a partir da segunda metade da década de 1950, surge o Cinema Novo, que fez grandes obras primas do cinema nacional. Era um cinema que não almejava o

³ Do inglês Hi Definition TV, ou ‘televisão de alta definição’.

⁴ O Movimento Fluxus, assim como o New American Cinema, foram tentativas de criar circuitos alternativos de difusão de filmes tidos como ‘marginais’, que funcionavam em regime de cooperativa.

comércio em primeiro plano, e que tinha um pretensioso projeto político de fazer um cinema popular, ‘para as massas’ (Bernadet: 1978). Mas procurando isto, não se imiscuía de desenvolver seu próprio discurso cinematográfico.

Surge outro movimento cinematográfico, fruto da opressão e do clima sócio-político-cultural dos anos negros do Regime Militar. O movimento denominado de Cinema Marginal, muito influenciado pelo *underground* norte-americano. Mesmo com muitas semelhanças entre os dois movimentos, inclusive com diretores em comum e com premissas parecidas, os ‘marginais’ recusaram o projeto político que os predecessores propalavam.

Além, desses movimentos, muitas pesquisas envolvendo imagens e sons (Super-8, 16 mm) foram realizadas a partir da metade dos anos de 1960 e, sobretudo, na década de 1970, no país e no mundo. Esta linha de trabalho, inserida no universo da intermídia, apesar de todas essas adversidades conseguiu, ou melhor, criou seus próprios espaços e circuitos, impondo múltiplas produções de linguagem.

Como exemplo deste momento, podemos citar o neo-concretismo como grande núcleo de pesquisa das possibilidades visuais do cinema. Artistas-plásticos como: Hélio Oiticica, Ligia Pape, e tantos outros que desenvolveram nesse período diversas experiências, utilizando, muitas vezes, o suporte da bitola Super-8 como meio de expressão artística.

Além disso, através dos ‘surtos regionais’, no Brasil, de produção superoitista podemos constatar que, pelo menos, uma pequena parcela de realizações conseguiu através desse mesmo afã experimental (muitas vezes, intuitivo mesmo), desenvolver discursos cinematográficos pautados na pesquisa do meio.

Todavia, seria irresponsável considerar que, por essas peculiaridades, o Super-8 seja uma bitola amadora, inferior. Temos sim que, considerar estas especificidades como seu trunfo em relação às outras bitolas (16 mm, 35 mm), o que possibilita sua capacidade de propor coisas novas, de repensar o que é cinema.

No entanto, a liberdade de expressão, causada pelo barateamento dos meios de produção, teve seu contraponto na insuficiência de circuitos de exibição, gerando a marginalização dessa produção independente. Dessa forma, em nosso país, começam a surgir circuitos alternativos de exibição, em cineclubes e nos ambientes das universidades, fugindo ou correndo em paralelo as iniciativas oficiais de incentivo.

Como já mencionamos, nesse mesmo período, surgem pelo mundo, as primeiras manifestações do uso do vídeo como veículo de expressão artística. Algo muito semelhante do que ocorre com o Super-8, ocorre com Vídeo a partir do surgimento da câmera portpak,

anteriormente citada. A arte do vídeo é proveniente de tecnologia, que de início foi voltada para as redes de televisão. Em seus poucos anos de história, o Vídeo já se impôs como um fato cultural, que tem uma experiência estética autônoma e que faz frente a qualquer outra modalidade artística.

Algo que surpreende em relação a este tipo de desdobramento do audiovisual é que mesmo antes do *videotape* ser acessível ao grande público e para os artistas, já haviam pessoas criando no suporte. Como, por exemplo, Wolf Vostell e Nam June Paik⁵ que, realizavam intervenções nas imagens de televisão com a ajuda de ímãs poderosos ou alterando os circuitos eletrônicos do próprio aparelho.

Os pioneiros da tecnologia do vídeo tentaram exprimir o mundo de um ponto de vista diferenciado, tendo, agora, como horizonte o universo televisivo em detrimento do cinema e de outras artes.

A realidade das produções independentes, ou em pequena escala comercial, desde a década de 1970 até os dias atuais continua sendo feita por caminhos tortuosos. Todavia os constantes aperfeiçoamentos tecnológicos proporcionaram uma melhor qualidade de realização, bem como uma democratização significativa dos meios audiovisual. Atualmente o surgimento das novas tecnologias de captação e finalização de vídeo (formatos de vídeo digitais, e a edição não-linear) proporcionam, cada vez mais, uma escalada crescente de produções e propostas. O vídeo digital agrega qualidade e preços reduzidos em comparação a outros meios, num momento em que mais parece se fazer equilibrado a relação de custo benefício.

Bibliografia

ALMEIDA, Candido José Mendes de. **O que é vídeo**. São Paulo, SP: Brasiliense, 1984.

ARMES, Roy. **On vídeo**. São Paulo, SP: Summus, 1998.

BERNADET, Jean-Claude. **Brasil em tempo de Cinema**: ensaio sobre cinema brasileiro. 3ª edição. Rio de Janeiro, RJ: Paz e Terra, 1978.

BOTTMAN, Denise. Super-8 Paranaense: Elementos para uma História. **História: Questões e Debates** – Revista da Associação Paranaense de História – APAH, Curitiba, ano 3, n. 4, p. 27-53, jun. 1982.

⁵ (Seul, 1932) Formou-se em 1956 pela Universidade de Tóquio. Estudou música, história da arte e filosofia. 1956-58 Universidade de Munique, Conservatório de Freiburg e Universidade de Colônia. 1958-61 Estúdio de Música Eletrônica da Rádio de Colônia. Estagiou como artista na WGBH-TV de Boston em 1969 e na WNET-TV de Nova York em 1971.

- CANONGIA, Ligia. **Quase Cinema: Cinema de Artista no Brasil, 1970/80**. Rio de Janeiro, RJ: Funarte, 1981.
- MACHADO, Arlindo. **A arte do vídeo**. São Paulo, SP: Brasiliense, 1995.
- **Pré-cinemas & pós-cinemas**. Campinas, SP: Papirus, 1997.
- **O vídeo independente**. Disponível em:
<<http://www.mre.gov.br/cdbrsil/itamaraty/web/port/comunica/vídeo/indepen/>> Acessado em maio de 2004.
- **Vídeo**. Disponível em:
<<http://www.mre.gov.br/cdbrsil/itamaraty/web/port/comunica/vídeo/>> Acessado em maio de 2004.
- MACHADO JR., Rubens. **Marginália 70: O Experimentalismo no Super-8 Brasileiro**. Disponível em: <<http://www.itaucultural.org.br/marginalia70/apresentacao00.htm>> Acessado em julho de 2003.
- METZ, Christian. **A significação do cinema**. São Paulo, SP: Perspectiva, 1972.
- PIGNATARI, Décio. **Signagem da televisão**. São Paulo, SP: Brasiliense, 198_.
- ROCHA, Flavio Rogerio. **A produção independente de filmes Super –8 no Estado do Paraná (1973-1980)**. Curitiba, 2002. 62 f. Monografia (bacharelado em História) Setor de Ciências Humanas Letras e Artes, Universidade Federal do Paraná.
- SIMIS, Anita. **Estado e cinema no Brasil**. São Paulo, SP: Annablume, 1996.
- XAVIER, Ismail O avesso dos anos 90. **Folha de São Paulo**. Folha mais! São Paulo, domingo, 10 de Junho de 2001.