

UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA

“JÚLIO DE MESQUITA FILHO”

Campus de São Paulo

Instituto de Artes

Eliana Lobo de Andrade

VT Preparado: AC/JC

A videoarte de Walter Silveira



São Paulo

2015

Eliana Lobo de Andrade

VT Preparado: AC/JC

A Videoarte de Walter Silveira

Dissertação apresentada ao Programa de Pós Graduação em Artes, do Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista para obtenção do título de Mestre em Artes Visuais

Área de Concentração: Artes Visuais

Linha de Pesquisa: Abordagens Teóricas, Históricas e Culturais da Arte

Professor Orientador: Professor Dr. Omar Khouri

São Paulo

2015

Ficha catalográfica preparada pelo Serviço de Biblioteca e Documentação do Instituto de Artes da  
UNESP

A553v Andrade, Eliana Lobo de, 1950-  
VT Preparado: AC/JC : A Videoarte de Walter Silveira / Eliana  
Lobo de Andrade. - São Paulo, 2015.  
103 f.: il. color.

Orientador: Prof. Dr. Omar Khouri  
Dissertação (Mestrado em Artes) – Universidade Estadual  
Paulista, Instituto de Artes.

1. Videoarte. 2. Poesia concreta. 3. Arte – Séc. XX. I. Khouri,  
Omar. II. Universidade Estadual Paulista, Instituto de Artes. III. Título

**Eliana Lobo de Andrade**

**VT Preparado: AC/JC**

**A Videarte de Walter Silveira**

Dissertação apresentada ao programa de Pós-Graduação em Artes do Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista, como requisito para a obtenção do título de mestre em Artes Visuais.

Área de Concentração: Artes Visuais.

Linha de Pesquisa: Abordagens Teóricas, Históricas e Culturais da Arte

Orientador: Professor Doutor Omar Khouri

Aprovado em: \_\_/\_\_/\_\_\_\_

---

\_\_\_\_Presidente: Professor Doutor Omar Khouri

Unesp – Universidade Estadual Paulista – Instituto de Artes

---

\_\_\_\_1º Examinador: Professor Doutor José Leonardo do Nascimento

Unesp – Universidade Estadual Paulista – Instituto de Artes

---

\_\_\_\_2º Examinador: Professora Doutora Neiva Pitta Kadota

FAAP – Faculdade Armando Álvares Penteado

---

\_\_\_\_1º Suplente: Professor Doutor Pelópidas Cypriano de Oliveira

Unesp – Universidade Estadual Paulista – Instituto de Artes

---

\_\_\_\_2º Suplente: Professora Doutora Ana Maria Guimarães Jorge

Pesquisadora independente



Dedicatória

Aos meus pais, que primeiro me ensinaram a ética.

## **AGRADECIMENTOS**

Ao meu orientador Prof.Dr. Omar Khouri pela gentil e eficaz orientação em todos os momentos.

A Walter Silveira e Pedro Vieira pela criatividade, entusiasmo e valiosas informações.

A Espaço Líquido, Bruna Callegari e Rafael Buosi pela cessão de materiais audiovisuais para a pesquisa.

Aos meus netos pela alegria, aos meus filhos, genros e nora pela compreensão e apoio.

A meus irmãos de sangue e de escolha pela silenciosa e constante assistência.

A Leonor Sprenger e à profa. Silvia Cavali pela amizade e incentivo.

Aos professores do IA-UNESP Prof. Dr. José Leonardo do Nascimento, Prof. Dr. Percival Tirapelli, Prof. Dr. Pelópidas Cypriano de Oliveira e Prof. Dr. Milton Sogabe pelas indicações em aula e incentivos ao trabalho de pesquisa.

Aos colegas do programa de pós-graduação em Artes Visuais do Instituto de Artes – UNESP, especialmente Viviane Comunale e Tatiana Lunardelli pela generosa ajuda.

Ao Programa de Pós-Graduação do Instituto de Artes da Unesp – Campus de São Paulo.

## RESUMO

A proposta deste trabalho se centra na pesquisa das influências da poesia concreta na videoarte, especialmente no vídeo “**VT Preparado:AC/JC**”, de autoria de Walter Silveira e Pedro Vieira. Não se trata, aqui, do vídeo como emissão televisiva ou em suas características técnicas, mas como possibilidade de expressão utilizada pelo artista. Como dois movimentos de vanguarda, a poesia concreta e a videoarte, estão presentes como fundamentos na obra citada, foco desta dissertação.

**Palavras-chave:** Videoarte, poesia concreta, tradução intersemiótica, arte contemporânea.

Grande Área: Artes

Área: Artes

## **ABSTRACT**

The proposal of this work is centered in research on the influences of concrete poetry upon video art, particularly in the “**VT Preparado: AC/JC**” video, by Walter Silveira and Pedro Vieira. The point here is neither the video as television emission, nor its technical features, but its possibilities of expression chosen by the artist. Concrete poetry and video art, both cutting edge movements are present as fundamentals of the above mentioned work, in which this dissertation is focused.

**Keywords:** Video art, concrete poetry, inter-semiotic translation, contemporaneous art.

## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 – Capa – Montagem de frames do “VT PREPARADO: AC/JC”

Figura 2 – Exposição **Blackberry Palavra e Imagem Walter Silveira** – Caixa Cultural São Paulo maio de 2013 (foto tirada pela autora)

Figura 3 – Walter Silveira na abertura de sua exposição individual **Blackberry Palavra e Imagem Walter Silveira** maio de 2013. Imagem retirada do vídeo de autoria de Espaço Líquido Produções.

Figura 4 – Walter Silveira, Fernando Meirelles e Marcelo Tas – década de 80 do século passado (foto do site [http://brasileiros.com.br/2013/10/sp-18o-festival-de-arte-contemporanea-sesc\\_videobrasil](http://brasileiros.com.br/2013/10/sp-18o-festival-de-arte-contemporanea-sesc_videobrasil))

Figura 5 – Poema grafite “Hendrix Mandrake Mandrix” Exposição **Blackberry Palavra e Imagem** (foto tirada pela autora)

Figura 6 - Vídeo grafitti laser “busca\_vida”, Exposição **Blackberry Palavra e Imagem** (foto tirada pela autora)

Figura 7 – Festivais 1967, 1968 (foto do site <http://www.facool.com.br/blog/view/155> )

Figura 8 – Foto de Augusto de Campos com poema “Viva Vaia” (foto do site <http://cronopios.com.br/site/ensaios.asp?id=3844>), Poema “Viva Vaia” e Foto de Caetano Veloso com poema Viva Vaia (foto do site [http://www.antoniomiranda.com.br/poesia\\_visual/augusto\\_de\\_campos\\_3.html](http://www.antoniomiranda.com.br/poesia_visual/augusto_de_campos_3.html) )

Figura 9 – Haroldo de Campos, Augusto de Campos e Décio Pignatari, (fotos do site <http://recantodaliteraturabr.blogspot.com.br/2012/03/poesia-concreta.html> , <http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/1195087-para-augusto-de-campos-inovacoes-de-decio-pignatari-fazem-falta-a-poesia-de-agora.shtml>, <http://www.jb.com.br/cultura/noticias/2012/12/02/poeta-decio-pignatari-morre-aos-85-anos-em-sao-paulo/> )

Figura 10 – “TV Garden” e “Global Groove” - videoartes de Nam June Paik- década de 70 do século passado. Fotos dos sites: smithsonianmag.com e sftpyramids.info e db-artmag.com

Figura 11 - Montagem de frames do “VT PREPARADO: AC/JC”

Figura 12 – John Cage dá entrevista a jornalistas na XVIII Bienal (foto do site <http://bienal.org.br/post.php?i=523>)

Figura 13 - Cartaz da XVIII Bienal – 1985 (foto do site <https://rodrigovivas.wordpress.com/2011/07/28/bienal-de-1985/>)

Figura 14 – John Cage no vídeo “VT Preparado: AC/JC”

Figura 15 – “Piano Preparado” ( fotos do endereço eletrônico: ehoffmann.blogspot.com)

Figura 16 - Capa da partitura 4’33” (foto do site: [www.sheetmusic plus.com](http://www.sheetmusicplus.com))

Figura 17 - Composição 4’33” de John Cage - apresentação década de 50 do século passado ( foto do endereço eletrônico: [vimeo.com](http://vimeo.com))

Figura 18 – Capa do livro de John Cage *Silence* (foto do site: [goodreads.com](http://goodreads.com))

Figura 19 – Montagem com frames do “VT Preparado:AC/JC”, no momento que mostra o poema “cidade city cité”

Figura 20 – Fachada do prédio da Bienal de 1985, onde havia o poema “cidade city cité” com o poeta Augusto de Campos (site de Augusto de Campos: <http://www2.uol.com.br/augustodecampos/poemas.htm>)

Figura 21 – Montagem com créditos do vídeo “VT Preparado: AC/JC”

Figura 22 – Montagem com telas com ruídos do vídeo “VT Preparado: AC/JC”

Figura 23 – Montagem com foto de John Cage e Augusto de Campos em imagem propositalmente impregnada com ruídos visuais do vídeo “VT Preparado: AC/JC”

Figura 24 – Contracapa livro *De Segunda a Um Ano*, de John Cage, autografada pelo autor e por Augusto de Campos

Figura 25 – Capa do livro *De Segunda a Um Ano*, de John Cage.

## SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO.....	12
2.1 Capítulo I Walter Silveira.....	16
2.2 - Primeiras influências: Festivais de Música, Jovem Guarda, Tropicália, Mutantes, Caetano Veloso.....	20
3.1 - Capítulo II: A Poesia Concreta: movimento de vanguarda, a noção de invenção a partir de Ezra Pound.....	24
3.2 - Walter Silveira e Augusto de Campos.....	28
4.1 - Capítulo III: A videoarte no Brasil: movimento de vanguarda.....	30
4.2 – A Videoarte e o Videomaker.....	32
4.3 - A TVDO.....	34
5.1 - Capítulo IV: “VT PREPARADO: AC/JC”.....	36
5.2 - A 18ª. Bienal.....	36
5.3 - John Cage: o “Piano Preparado” e o Silêncio.....	38
5.4 - Augusto de Campos: o poema “cidade city cité”.....	41
5.5 – “VT Preparado”: a página de Mallarmé.....	43
5.6 - Descrição do vídeo “VT Preparado: AC/JC”.....	48
6 - Considerações Finais.....	73
Referências.....	75
Apêndice A – Entrevista com Walter Silveira.....	79
Apêndice B – Entrevista com Pedro Vieira.....	84
Anexo A – DVD “VT PREPARADO:AC/JC”.....	93
Anexo B – Poema de Augusto de Campos “cidade city cité”.....	94
Anexo C - Glossário.....	95

## INTRODUÇÃO

O interesse pelo tema da pesquisa se deve à trajetória profissional da autora que trabalhou por 33 anos na TV Cultura de São Paulo, onde houve espaço para experimentação de linguagens e de novos formatos televisivos. As décadas de 70 e 80 do século passado se caracterizam por uma efervescência nessa busca de novas propostas em televisão. Nessa década de 70, entre outros programas, há a série “Teatro 2”, em que diretores como Antunes Filho, Antonio Abujamra, Fernando Faro e Ademar Guerra se dedicam a buscar uma linguagem inovadora do teatro na televisão. Além disso, Roberto Miller e Luiz Antonio Simões de Carvalho experimentam efeitos em película cinematográfica, de animação e eletrônicos em VT para criar propostas de novas linguagens televisivas. Fernando Faro cria um modelo de linguagem intimista para programa musical autoral, que se torna a grande contribuição para a memória da Música Popular Brasileira. Nessa década de 80, paralelamente à veiculação de grandes musicais eruditos, que permitem por exemplo a documentação de toda a trajetória dos grupos de dança em São Paulo, cria-se espaço para a inovação e irreverência, com a apresentação de novos grupos musicais, espaço esse ocupado pelo programa “Fábrica do Som”.

Paralelamente, na década de 70 do século passado, trabalha no IDART – Centro de Documentação e Informação sobre Arte Brasileira Contemporânea (órgão da Secretaria Municipal de Cultura, que daria origem mais tarde ao setor de Multimeios do Centro Cultural São Paulo) como pesquisadora cultural. Sob a então direção de Décio Pignatari desenvolve e publica pesquisa na área de Rádio, o livro *Show da Manhã e Zé Bettio*, dentro da linha “dentro e fora de sistema”, com o objetivo de traçar um paralelo entre programas que apresentassem pouquíssimos recursos em sua realização e outros com a tecnologia de ponta da época. Em seguida, prossegue por algum tempo na pesquisa em televisão, sob a direção de Paulo Emilio Salles Gomes.

A partir dessa vivência, consolida-se na autora o interesse pela observação e análise de novas propostas televisivas assim como a preocupação com a memória cultural nesse sentido. A preocupação também se volta para a indagação de em que

momentos o vídeo é utilizado como registro, como informação, e de quando é utilizado como expressão artística. Sendo o vídeo um meio eletrônico de comunicação, sua utilização muitas vezes se restringe ao registro da arte e não à criação em si, como afirma Arlindo Machado, que se, por um lado, em muitas de suas aplicações, o vídeo não está produzindo inovação alguma, por outro, pode-se localizar exemplos de videoarte que em sua proposta e resultado trazem contribuição inovadora na criação artística. Como experiência de vídeo independente no Brasil, movimento que surge nos anos 80, Machado cita que, do “ponto de vista da invenção formal e da renovação dos recursos expressivos do vídeo, o exemplo mais extremo é *VT Preparado: AC/JC (1986)*, realizado por Pedro Vieira e Walter Silveira: numa homenagem apaixonada ao compositor do silêncio (JC/ John Cage) e ao poeta da página em branco (AC/Augusto de Campos), os realizadores concebem um vídeo onde predomina a tela em branco, pulverizada vez por outra por rapidíssimos *flashes* de imagem, mais frequentemente por ruídos, impulsos e distorções do próprio dispositivo técnico, com o *pixel*<sup>1</sup> da televisão colocado em evidência...” (MACHADO, 1988: p. 257-260)

A partir da poesia concreta, suas influências e interrelações com diversas artes, e outros sistemas semióticos, esta pesquisa visa tratar do vídeo citado por Arlindo Machado, que capta a proposta dos poetas concretos e que, com a criação de experiências estéticas, se caracteriza como um exemplo de invenção.

Nesse sentido, o vídeo “*VT Preparado: AC/JC*” ilustra bem como o olhar do videoartista, fundamentado na proposta trazida pela poesia concreta, vai além e cria uma obra que trabalha com um conceito e ultrapassa um simples entretenimento. De acordo com Augusto de Campos, a obra em vídeo cria uma narrativa dentro do espírito proposto por Mallarmé (CAMPOS, 2010) da utilização da página em branco e dos tipos de impressão gráfica como elementos constitutivos da poesia, além da ideia do acaso. John Cage, poeta, músico experimental e inovador, conhecido como o compositor do silêncio, compõe esse contexto e inspira a narrativa em que se intercalam trechos de fala com silêncios e ruídos tanto de imagem como de som.

---

<sup>1</sup> V. Glossário - Anexo C

De acordo com a classificação crítico-poética de Pound, citada por Augusto de Campos no prefácio *As Antenas de Ezra Pound*, (2006: p. 10) “Inventores são homens que descobriram um novo processo, ou cuja obra nos dá o primeiro exemplo conhecido de um processo”. A partir daí, a proposta é verificar se há invenção nessa videoarte e se apresenta um novo processo em linguagem e narrativa televisiva.

Este trabalho se divide em 4 capítulos.

O capítulo I traça uma breve da trajetória de Walter Silveira e trata do contexto de movimentos poético-musicais em São Paulo, onde cresce o videoartista, da efervescência cultural com que se deparam os jovens da época, das novas propostas de transformação do pensamento, de atitudes e de quebra de comportamentos até então cristalizados e que se oferecem de forma mais abrangente principalmente através da mídia. Tais propostas representadas principalmente pela Tropicália, pelos festivais de música e pela difusão da videoarte no Brasil, movimentos que acontecem nas décadas de 60 e 70 do século passado, em muito influenciam o futuro videoartista.

O capítulo II trata especificamente de alguns aspectos da poesia concreta, o seu surgimento, suas proposições, seus precursores e inspiradores e características principais. Fala do conceito de invenção proposto por Ezra Pound como critério de se analisar o trabalho de um artista e dos poetas concretos históricos expoentes do início do movimento e representantes das bases da transformação das linguagens poético-visuais que adviriam a partir daí, para melhor observar a repercussão da poesia concreta no desenvolvimento do trabalho de Walter Silveira. Destaca-se o papel do intelectual, pensador e poeta Augusto de Campos com quem Walter Silveira irá entrar em contato e desenvolver trabalhos comuns.

No capítulo III traça-se um pequeno histórico da videoarte e da geração de videomakers voltado principalmente para o Brasil, São Paulo. Destaca-se aí o surgimento da TVDO, produtora de que Walter Silveira faz parte, com suas proposições, características e realizações.

O capítulo IV trata especificamente do vídeo, foco da dissertação, sua feitura, seus elementos poético-visuais, o conceito que alicerçou a sua realização e uma pequena

análise dos elementos . Para tanto, enfoca-se o músico, poeta e artista John Cage, a proposta de sua obra, o poema de Augusto de Campos “cidade city cité” e a participação na XVIII Bienal. Para finalizar, a ideia do uso do branco da página na poesia, proposta por Mallarmé, assim como o pensamento de Cage e Augusto de Campos presentes em suas obras que se concretizam e inspiram uma narrativa televisiva experimental.

## CAPÍTULO I

### 2.1 Walter Silveira



Figura 2 – Exposição *Blackberry Palavra e Imagem Walter Silveira*

Figura 3 – Walter Silveira na abertura de individual

Figura 4 – Walter Silveira, Fernando Meirelles e Marcelo Tas – década de 80 do século passado

Walter Silveira nasce em São Paulo, SP, em 1955. É graduado em Rádio e TV pela Escola de Comunicações e Artes da USP. Desde então se dedica à televisão e à criação de vídeos. É considerado por Machado (2007) como representante da segunda geração de videoartistas. Sua atuação nessa área se dá antes mesmo ao ingresso no curso de Rádio e Televisão na ECA, quando entra em contato com Walter Zanini, grande incentivador da videoarte e diretor do MAC – USP, que cede o equipamento de vídeo portátil do Museu de Arte Contemporânea, uma novidade para a época, para Walter e Tadeu Jungle. Esse incentivo que se estende também durante o curso na ECA e a portabilidade do equipamento permitem que os dois realizem então diversos trabalhos experimentais em vídeo.

Organiza com Tadeu Jungle (então ainda assinando Tadeu Junges, seu nome de nascimento) e assessoria de Walter Zanini a exposição Multimedia Internacional na Escola de Comunicações e Artes no final de 1979, que teve a participação de 200 artistas do mundo todo com propostas de interligação das mídias.

A dupla de poetas visuais trabalha com José Celso Martinez Correa no projeto Usyna Uzona no Teatro Oficina. Também criam o cartaz para a peça *O Rei da Vela*.

Fundam a 1ª escola de vídeo do Brasil, The Academia Brasileira de Vídeo, entre 1985 e 1988, com novas propostas para a linguagem do vídeo.

A parceria com Tadeu Jungle esteve presente no desenvolvimento de diversos trabalhos em conjunto. Já nos anos 1970, simultaneamente se dedicam ao uso do grafite para expor suas criações poéticas. É o caso do poema de Walter que se tornou conhecido nas ruas de São Paulo “Hendrix Mandrake Mandrix”. Em entrevista para Cristina Fonseca (*A Poesia do Acaso*), Walter afirma buscar na época, 1978, os limites da letra enquanto design. Com o intuito de sair do ateliê e lançar diretamente no corpo social suas experiências desenvolvidas, saiu pela cidade munido de spray escrevendo o ideograma verbal: “Hendrix Mandrake Mandrix”. Para Khouri (*O Livro das Mil e Uma Coisas*), é um exemplo da sua poesia gestual caligráfica, gesto que vai reproduzir também mais tarde no desenho do movimento da câmera em seus vídeos. O próprio Walter afirma que sua obra fica entre o visual e o verbal:

“Como eu centrei a partir da poesia, hoje eu trabalho com poesia, fazendo algumas coisas mais verbais, digamos assim, bem mais próximas da poesia tradicional, e essa poesia que fica entre o visual e o verbal, ela é caligráfica, quer dizer, meu trabalho a partir dos anos 1980, por aí, ele começa a ter essa vertente caligráfica, a usar o gestual, o gesto da caligrafia. Então, tirar partido do desenho das letras, o design das palavras, para extrair a poesia desse gesto. Então, é lógico, sendo uma coisa gestual feita com caligrafia, ele incorpora, tem muita incorporação de acaso.” (SILVEIRA, 2013, Apêndice A)



Figura 5 – “Hendrix Mandrake Mandrix” Exposição Blackberry Palavra

Mais tarde vai retomar o grafite em vídeo numa proposta que agrega vídeo, grafite e laser no poema visual “busca vida”, em que letras com traço e características de grafite são projetadas a laser, uma a uma ou duas a duas, na parede de um prédio compondo um poema, enquanto ouve-se a voz grave que repete lentamente: “Arde tarde a carne”.



Figura 6 - Vídeo grafitti laser “busca\_vida”,  
Exposição Blackberry Palavra e Imagem

Walter se revela cada vez mais um artista múltiplo que alia a poesia à experimentação em vídeo. Como poeta desde os anos 1970, seu primeiro trabalho poético publicado é um encarte serigráfico (“entanto”) na revista MUDA, editada por Regis Bonvicino, Antonio Risério e Paulo Leminski. Depois disso, participa de diversas revistas experimentais como DeSignos, CASPA, ZERO À ESQUERDA, KATALOKI, ARTÉRIA, AGRÁFICA, ATLAS.

Entra em contato com o poeta e pensador Augusto de Campos, na década de 70 do século passado, e a partir daí desenvolvem diversos trabalhos em conjunto. Com Augusto e o músico Cid Campos, apresenta o espetáculo de poesia, música e vídeo “Poesia é Risco”, parceria que vai se repetir em outras performances. Assimila em seu trabalho artístico o espírito legado pelo movimento da poesia concreta e se expressa como artista multimídia.

Como curador e promotor de eventos, participa de várias exposições e eventos de poéticas visuais em São Paulo, Curitiba, Salvador e Belo Horizonte.

Em 2001, publica o livro de poesia visual *Posterbook Walt B. Blackberry*.

Participa, além disso, em sua trajetória incansável de artista múltiplo, com instalações, poesia visual e trabalhos gráficos e em vídeo, entre outros eventos, da

XXIV Bienal de São Paulo, da Arte Cidade II, da II Bienal do Mercosul em 1998, da exposição “Território Expandido” no SESC Pompéia em 2001, da exposição “*Brazilian Visual Poetry*” no Texas, Estados Unidos, em 2002, e de “Palavra Extrapolada” e “A Subversão dos Meios” em São Paulo em 2003, da exposição “Corpos Virtuais” em 2005 e no mesmo ano, com curadoria de Agnaldo Farias, da coletiva “Afinidades Eletivas” em Campinas. Mais recentemente, em 2010 e 2011, em Salvador participa da exposição em parceria com Arnaldo Antunes e Fernando Laszlo, “Luzescrita”.

Especificamente em relação a vídeo, participa das Mostras “Panorama da Video-Criação” no Brasil em Brasília e da “*Video Links Brazil*” em Londres, em 2007.

Em 2008, dentro do projeto “Poesia Concreta – Projeto Verbivocovisual”, é curador e faz o roteiro e a direção do documentário de mesmo nome.

Na área de televisão, depois de diversos projetos experimentais no início de sua carreira, é diretor de programação da TV Cultura de São Paulo entre 2000 e 2004 e até hoje trabalha na TV Brasil em Brasília.

Desde o início de sua trajetória, existe a preocupação de criação e experimentação com a linguagem do vídeo, sendo que várias de suas criações nessa área participam de festivais de vídeo e estão presentes na coletânea *Made in Brasil – 30 Anos de Videoarte no Brasil*, organizada por Arlindo Machado.

Já no início dos anos 1980, dentro do movimento de realizadores do vídeo independente, funda com Tadeu Jungle, Ney Marcondes, Paulo Priolli a TVDO (TV Tudo), produtora com propostas inovadoras para a linguagem televisiva, de utilização dos recursos expressivos como experimentação estética. À TVDO, mais adiante irá se juntar Pedro Vieira, vindo da TV Cultura e do programa “Fábrica do Som”, com quem Walter faz o “VT Preparado:AC/JC”, um marco na história do vídeo e da videoarte.

## 2.2 Primeiras influências: Festivais de Música, Jovem Guarda, Tropicália, Mutantes, Caetano Veloso

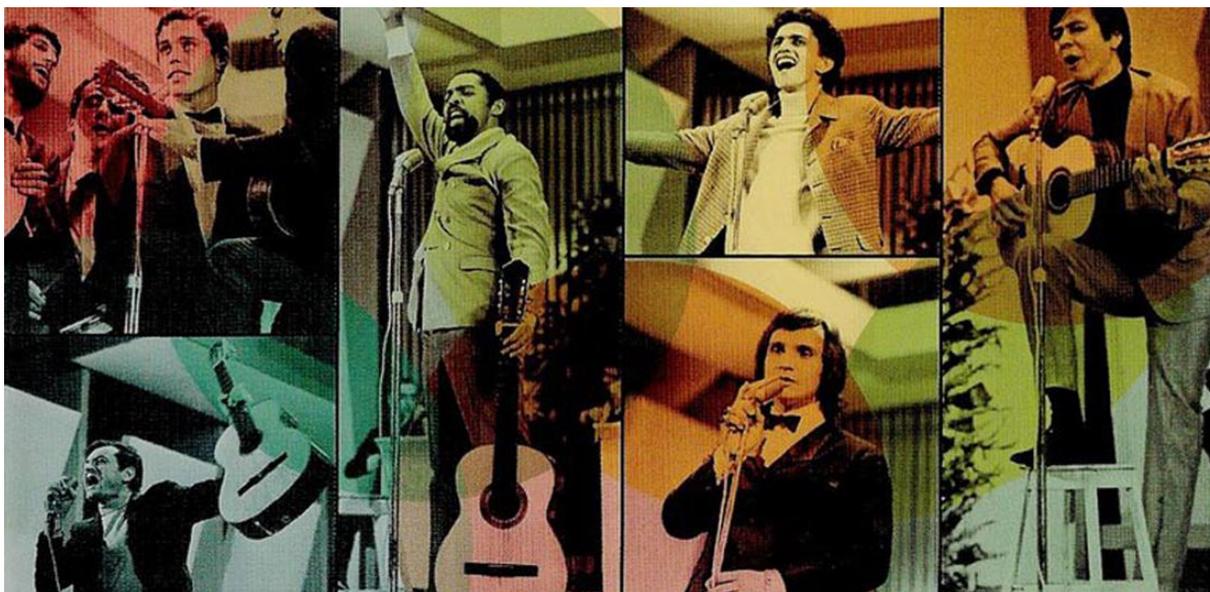


Figura 7 – Festivais 1967, 1968

“...eu nasci com a Jovem Guarda e a Tropicália e fui alfabetizado pela poesia concreta.”

(Walter Silveira em entrevista para a autora, 2013, Apêndice A)

Walter cresce no ambiente cultural em que convivem tanto o samba tradicional como a bossa nova, tanto o rock and roll ou a balada dos Beatles como o início do tropicalismo.

É uma época permeada por cobranças intelectuais que ocorrem de todas as partes quanto a um movimento musical ser genuinamente nacional ou influência “maléfica” de ritmos estrangeiros, com posicionamento tanto do artista como do público de ser a favor do samba tradicional (não se falava “de raiz”) e frontalmente contra músicas que se afastassem desse padrão, por exemplo as que utilizam guitarra elétrica. Mesmo artistas dão entrevistas em revistas especializadas, para jornais, emissoras de rádio e televisão e exprimem posições radicais e inflexíveis. Artigos de revistas e jornais são publicados em que críticos de música popular se posicionam radicalmente a favor ou contra determinada música, disco ou artista ou movimento musical, a ponto de se realizar uma passeata contra o uso da guitarra elétrica na

música popular brasileira, com a participação de artistas renomados. Não é momento de contemporização ou aceitação de diversidade. À opção por uma determinada corrente musical se liga imediatamente uma posição política. Nesse momento surgem os festivais de música veiculados pela televisão.

Para quem não viveu na década de 60 do século passado, é importante saber que a televisão inicia então uma fase em que surge o video-tape, portanto é o início de programas gravados e até o começo de experimentações com esse novo recurso. Até então, o que se usa para filmagens externas de eventos (que seria hoje o material pré-gravado) é o filme 16mm, depois telecinado para ser exibido na TV. Mas como essas experiências se apresentam como novidade esporádica, a maior parte dos programas que apresentam importância numa programação é ao vivo. Paralelamente, o rádio tem grande penetração e reforça a efervescência musical, mantém programas de entrevistas com os ídolos de todas as correntes da MPB e garante uma audiência expressiva.

Vale lembrar que na época o lançamento de determinada música ou disco (vinil) no exterior não é simultânea à veiculação no Brasil. Ouvia-se a música nova pelo rádio antes do por qualquer outro meio de comunicação, o que garantia a permanência da penetração desse veículo.

Na televisão, a força dos programas ao vivo se mantém paralelamente aos novos recursos. Os programas de variedades e shows se utilizam de todos os recursos técnicos para a veiculação dos movimentos musicais emergentes. A TV Record tem a programação basicamente voltada para a linha de shows e musicais. Os festivais de música iniciados na TV Excelsior em 1965 ganham força e grande repercussão na TV Record a partir do ano seguinte e assumem o retrato da criatividade musical da época. Para o público, nos veículos de comunicação, principalmente nas emissoras de televisão, é o início da bossa nova, é também, para alguns, a defesa da música popular brasileira tradicional, são os programas da Jovem Guarda, são os programas das diversas tendências das manifestações musicais, enfim uma época rica em termos de criação e manifestação musical e cultural. Surgem programas como o “Esta Noite se Improvisa” com participação dos ídolos musicais da época em concursos de conhecimento de letras e melodias, no qual se destacam Chico Buarque e Caetano Veloso. Seguindo a radicalidade de posições críticas presente

na época, o público do auditório desses festivais manifesta seu apoio ou seu repúdio de maneira igualmente intensa, com sonoras vaias ou aplausos, a tal ponto que inspirou o poema VIVA VAIA de Augusto de Campos:



Figura 8 – Montagem de fotos de Augusto de Campos com poema “Viva Vaia”, poema “Viva Vaia” e foto de Caetano Veloso com mesmo poema

Augusto faz parte dos intelectuais e poetas concretos sempre atentos aos novos movimentos e à expressão de inventividade, premissa do próprio “Plano-Piloto da Poesia Concreta”, e de quem não escapou a inventividade contida nessa nova proposta musical.

O movimento do tropicalismo (que no início não tem esse nome) apresentado pelos baianos Caetano Veloso e Gilberto Gil, que concorrem nos festivais com suas músicas, agitam a cena musical e a vida cultural em São Paulo e trazem propostas novas de criação, de apresentação das músicas e de uma atitude diferenciada, menos radical. Têm o apoio de intelectuais como Augusto de Campos, Haroldo de Campos, Décio Pignatari e do maestro Rogério Duprat, com que passam a ter contato frequente.

Caetano Veloso (1997, págs. 208, 213 e 222) afirma que Augusto de Campos já saúda sua chegada ao cenário da música popular como um fato auspicioso, como “a linha evolutiva da MPB”. Ele e os outros poetas concretos, Haroldo de Campos e Décio Pignatari, percebem a inventividade de um novo movimento musical, e ao entrar em contato com Caetano lhe entregam números da revista *Invenção* que

apresentam pontos de similaridade com sua obra. A partir daí os intelectuais mantêm uma convivência com os baianos.

Nesse ambiente de muita criatividade e inventividade, influenciado pela Jovem Guarda e Beatles, Walter Silveira cresce e percebe algo novo na música de Caetano Veloso e dos Mutantes.

Em 1975, Walter visita a XIII Bienal em São Paulo onde toma contato com a videoarte trazida pelos artistas dos Estados Unidos. Vê e se impressiona, entre outros, pelo pioneirismo de Nam Jun Paik e a instalação “TV Garden”, e pelo trabalho de Bill Viola e de Bruce Nauman.

Tudo isso estimula e abre caminho para a criação que, em Walter, vai se desdobrar em poesia, poesia visual e videoarte.

## CAPÍTULO II

### 3.1 A Poesia Concreta: movimento de vanguarda, a noção de invenção a partir de Ezra Pound



Figura 9 – Haroldo de Campos, Décio Pignatari e Augusto de Campos- décadas de 50 e 80 do século passado

“... o papel intervém cada vez que uma imagem, por si mesma, cessa ou recede... aceitando a sucessão de outras...” (MALLARMÉ, *Um Lance de Dados jamais abolirá o Acaso*, prefácio, trad. Haroldo de Campos, p.151)

“...os ‘brancos’ com efeito assumem importância, agridem de início; a versificação os exigiu, como silêncio em derredor...” (Idem, p.151.)

“...Todo Pensamento emite um Lance de Dados...” (MALLARMÉ, *Um Lance de Dados jamais abolirá o Acaso*, última linha do poema, p. 173.)

Foi a partir do poema de Mallarmé, “Um Lance de Dados jamais abolirá o Acaso”, e do que ele propõe, que o movimento da poesia concreta tempos depois se inspira e se organiza.

Stéphane Mallarmé, poeta francês do século XIX, é um precursor da poesia concreta porque valoriza os espaços em branco da página, incorpora-os como elementos dentro da dinâmica do poema. Com isso, cria para os versos imagens, novos ritmos e novas possibilidades na poesia. Além disso, valoriza a tipografia e a utiliza no poema como agente para ressaltar planos de relevância diferentes. A maneira como os versos se dispõem no papel, incorporando as duas páginas, e os diferentes caracteres tipográficos que são utilizados apresentam novas proposições de apreensão e interpretação do poema.

Na década de 50 do século passado, três poetas e intelectuais brasileiros, Augusto de Campos, Décio Pignatari e Haroldo de Campos, considerando o esgotamento dos versos das escolas tradicionais, iniciam o movimento da poesia concreta. Criam o grupo *Noigandres* e editam a revista de vanguarda de mesmo nome. Além de Mallarmé, são inspirados principalmente pelo pensamento e obra de Ezra Pound (*Cantos*), Apollinaire (os *caligrammes*) e James Joyce (*The Finnegans Wake*), além de Oswald de Andrade e João Cabral de Melo Neto.

Sobre a integração do acaso na poética, Haroldo de Campos cita Pierre Boulez, que se refere a Mallarmé:

“...penso que se pode desde logo absorver o acaso instaurando um certo automatismo de relação entre diversos feixes de possibilidades estabelecidos de antemão. Essa integração do acaso seria feita sob a vigilância da inteligência criadora...” (CAMPOS, A Arte No Horizonte do Provável, p. 20)

Não se trata simplesmente de colocar o acaso de maneira completamente aleatória e sem nenhum fundamento na criação poética. Os poetas concretos percebem a necessidade de se ter repertório cultural para criar uma poesia de acordo com a nova proposta. Propõe-se então, como relatado no “Plano-Piloto da Poesia Concreta”, a elaborar um projeto comum de criação:

“...fez-se inicialmente um levantamento daqueles autores nacionais e internacionais cuja obra permitiria demarcar o campo de ensaio de uma nova linguagem poética... tomando-se como ponto de referência a contribuição objetiva de cada autor para uma evolução de formas...” (MALLARMÉ, Um Lance de Dados jamais abolirá o Acaso, prefácio, trad. Haroldo de Campos, p.151)

Reconhecendo uma lacuna na cultura de nosso país, como intelectuais muito cultos, com domínio de várias línguas, e conhecendo muito a poesia tradicional, já tendo criado poemas com o verso, os três poetas se dedicam a selecionar o que há de melhor na poesia, e a traduzir do grego, do provençal, do alemão. Nesse sentido, cumprem o que pensava Pound sobre a função da crítica:

“...A criação está presente em quase todas as categorias de crítica que Pound admite como válidas...crítica via tradução (a tradução entendida como recriação e não mera transposição literal)...seleção: a ordenação geral e a mondanidade do que está sendo realizado; a eliminação de repetições; o estabelecimento do paideuma, ou seja: a ordenação do conhecimento de modo que o próximo homem (ou geração) possa achar, o mais rapidamente possível, a parte viva dele e gastar um mínimo de tempo com itens obsoletos.” (CAMPOS, Augusto, prefácio para ABC da Literatura, p. 11-12 (grifos nossos)).

O movimento concreto iniciado no Brasil pelos três poetas e intelectuais encontra eco e consolidação internacional a partir do encontro com o poeta Eugen Gomringer na cidade de Ulm na Alemanha.

“...A Poesia Concreta, enquanto movimento internacional, nasce dos esforços conjuntos do Trio Noigandres (a aproximação dos irmãos Campos com Décio Pignatari se deu graças ao curso de Direito na Faculdade do Largo de São Francisco e ao interesse pela Poesia) e do poeta suíço-boliviano Eugen Gomringer. Foi uma poesia diferenciada, de ‘inventores’, como se referiu Ezra Pound àqueles que inauguram um certo tipo de fazer...” (KHOURI, Omar, Noigandres e Invenção, p.21)

O encontro de Décio Pignatari, em visita à Europa, com o poeta suíço-boliviano, Eugen Gomringer é um marco para a poesia concreta. Gomringer desenvolvia seus poemas, aos quais chamava de “Constelações”, simultaneamente, na mesma linha e com a influência dos mesmos autores que os três poetas brasileiros.

Ao tomar contato com Décio Pignatari, Gomringer concorda em denominar esse trabalho de poesia concreta:

“...Convém referir aqui o excerto relevante da carta dirigida por Eugen Gomringer a Décio Pignatari em 30/8/1956: “Vosso título POESIA CONCRETA me agrada bastante. Antes de chamar meus “poemas” de constelações, eu havia pensado em denominá-los “concretos”. No que me toca, poder-se-á adotar para o todo da

Antologia o nome Poesia Concreta”. (Tratava-se do projeto comum de uma Antologia Internacional da nova poesia, que só veio a ser lançada em outubro de 1960). (CAMPOS, Teoria da Poesia Concreta, o grupo Concretista, p.137. Nota rodapé 5.)

A partir daí, o movimento concretista adquire um caráter internacional, como relatam os irmãos Campos:

“...o contato foi proveitoso para ambas as partes, tendo Gomringer adotado o nome POESIA CONCRETA, criado e divulgado pelo grupo brasileiro, como designação geral do movimento, embora ele próprio continuasse a chamar seus poemas de “constelações”... A partir deste encontro, a poesia concreta divulgou-se por vários países, do Japão à Tchecoslováquia, de Portugal à Itália, do México aos Estados Unidos, assumindo um caráter de nova poesia internacional, com ramificações e manifestações as mais diversas.” (Idem, p.130.)

A poesia concreta, apesar de declarar o fim do ciclo histórico do verso, vai usar o verso só que dentro dessa proposta de vanguarda. Como meio de divulgação e rompimento das estruturas vigentes, a revista *Noigandres* teve papel relevante tanto por ser um trabalho em grupo como por ser um espaço renovador e de experimentação. Mais tarde, outra revista, *Invenção* também vai exprimir essa proposta.

Em 1958, é publicado o “Plano-Piloto para Poesia Concreta”, uma síntese da proposta da poesia concreta, da incorporação do espaço gráfico como agente estrutural, resultado da evolução crítica de formas à criação de uma área linguística específica, que atinge todo o ambiente artístico. Além disso, os três pensadores sentem a necessidade de uma revisão dos autores literários brasileiros à luz dessa proposta. Para promover o conhecimento de grandes autores como Joyce, Pound, Cummings, ainda desconhecidos no Brasil, passam a se dedicar a traduções de suas obras para o português.(CAMPOS, 1975, p.132-135)

Aos três poetas do início, vem se juntar Ronaldo Azeredo e José Lino Grünewald, e mais tarde, Edgard Braga e Pedro Xisto de Carvalho. Depois disso, vários artistas e intelectuais vão se juntar ao movimento, tanto da poesia e da música quanto das artes plásticas.

De acordo com Pound que classifica os escritores (mas que aqui se estende a todos os criadores), na primeira categoria como “Inventores, homens que descobriram um novo processo, ou cuja obra nos dá o primeiro exemplo conhecido de um processo” (CAMPOS, Augusto, prefácio para ABC da Literatura, p.10), os poetas concretos cumprem a função plena da invenção já que realizam tanto uma nova forma de fazer poesia como apresentam uma nova visão da poética.

A proposta da poesia concreta vai influenciar todo o ambiente literário e artístico no Brasil daí por diante. É um movimento de vanguarda que transforma os conceitos, abre os horizontes, transforma atitudes. Portanto esse movimento não incorpora apenas a criação de poemas, mas vai além, se propõe a fazer uma seleção e a traduzir criativamente, de acordo com o pensamento de Ezra Pound. Além disso, assume a atitude de observação e verificação da invenção presente na obra artística, o que se mantém constante em toda a trajetória desses poetas concretos históricos.

### **3.2 Walter Silveira e Augusto de Campos**

Na década de 70 do século passado, Walter Silveira, já ciente da importância da poesia concreta e de sua influência em vertentes poéticas visuais, depois de algumas tentativas, encontra o contato de Augusto de Campos em uma livraria onde o poeta costuma deixar suas obras para vender. Em seguida, entra em contato com Augusto que o recebe bem, examina seus trabalhos e o orienta. A partir daí, Walter mantém o diálogo constante com Augusto, e cria-se uma amizade entre o poeta iniciante e o intelectual e o pensador; passam a desenvolver trabalhos em que Augusto participa com poemas e Walter com o trabalho criativo de videoarte e videopoesia. Desse convívio também resulta a parceria de Walter com Cid Campos, músico, filho de Augusto.

Nesse contato de Walter com o poeta, o que se percebe é a atitude assumida pelos poetas concretos a partir da proposta surgida desde o “Plano-Piloto da Poesia Concreta” e inspirada em Ezra Pound de buscar a invenção. No caso de Augusto,

vê-se a atitude pautada pela busca incessante e atenta e a identificação da invenção em novos artistas e poetas (como já vimos em relação a Caetano Veloso), e o conseqüente e constante incentivo às suas criações. É o que acontece a partir do contato de Walter Silveira, então jovem poeta visual, com o renomado poeta concreto: acolhimento, incentivo e posterior desenvolvimento de trabalhos conjuntos.

## CAPÍTULO III

### 4.1 A videoarte no Brasil: movimento de vanguarda



Figura 10 – obras TV Garden e Global Groove de Nam June Paik – década de 70 do século passado

“Por volta de 1963, o jovem coreano Nam June Paik, que estudava música eletrônica com Stockhausen em Colônia, teve a idéia de inverter os circuitos de um aparelho de tevê, para perturbar a constituição das imagens.” (MACHADO, 1988, p.117)

“A arte de vídeo, que se constitui tão logo os recursos técnicos se tornam disponíveis, se definirá rapidamente como uma retórica da metamorfose: em vez da exploração da imagem consistente, estável e naturalista da figura clássica, ela se definirá resolutamente na direção da distorção, da desintegração das formas, da instabilidade dos enunciados e da abstração como recurso formal.”(MACHADO, 2007, p. 26)

A videoarte surge com a atuação de dois precursores, dois artistas ligados à experimentação com a então nova tecnologia da televisão, o coreano Nam June Paik e o alemão Wolf Vostell. Desde o final da década de 50 do século passado se interessam pelo uso dessa tecnologia como um instrumento de se produzir arte e se utilizam do equipamento da emissora WDR de Colônia na Alemanha para suas experimentações artísticas que incluem a distorção da imagem, o uso do sinal da televisão repetido como um eco e instalações com o novo dispositivo.

Mais tarde, Paik e Vostell vão se radicar nos Estados Unidos e participam da fundação do grupo *Fluxus* que dá continuidade à ligação da arte com meios eletrônicos, grupo em que atuam diversos artistas, entre eles, o músico experimental John Cage.

Arlindo Machado (2007) considera como precursores da videoarte no Brasil os artistas Antônio Dias e Analívia Cordeiro e situa o início da videoarte em São Paulo, na década de 70 do século passado, com as atividades ligadas ao Museu de Arte Contemporânea, o MAC-USP, então sob a direção de Walter Zanini, incansável incentivador das novas experiências artísticas.

Zanini (“Videoarte: uma Poética Aberta” in *Made in Brasil*, 2007) indica os dois maiores obstáculos para se estabelecer a videoarte no Brasil nessa década de 70: além da rejeição inicial de se aceitar a arte ligada ao vídeo como arte, com exceção honrosa para Waldemar Cordeiro que defende o uso de meios eletrônicos, há também a dificuldade dos artistas que desejam desenvolver suas criações nessa nova mídia de ter acesso ao uso do vídeo, equipamento caro e de pouca mobilidade. Cita que no Rio de Janeiro, em 1974, alguns artistas como Anna Bella Geiger, Sônia Andrade, Ivens Olinto Machado, Angel Aquino e Fernando Cocchiarale realizam suas obras em videoarte com o auxílio de Jom Azulay que possui o equipamento móvel da época, um *portapack*<sup>2</sup> Sony de ½ polegada, preto e branco. Em 1975, ficam conhecidos os vídeos de José Roberto Aguilar, Norma Bahia e Rita Moreira, realizados em Nova York. Nessa mesma época artistas de São Paulo desenvolviam projetos isolados e, em 1976, com o equipamento portátil de vídeo finalmente chegado ao Brasil, o Museu de Arte Contemporânea obtém um equipamento portátil e um curso especializado do qual resultam obras de diversos artistas, Regina Silveira, Gabriel Borba Filho, Carmela Gross, Marcelo Nitsche, Júlio Plaza, Flávio Pons e Letícia Parente, entre outros. A partir daí, várias exposições são realizadas específicas da videoarte.

Em São Paulo, dois eventos marcam a divulgação da videoarte nessa mesma década. O primeiro acontece na XIII Bienal, em 1975, com a *Video Art USA*, que abre espaço para exposição de vídeos de diversos artistas estrangeiros, entre eles a

---

<sup>2</sup> V. Glossário

instalação *TV Garden* de Nam June Paik, “em que o videotape faz parte integrante do conjunto escultural” (catálogo “Video Art USA”, p. 9), que utilizou 15 aparelhos de televisão a cores, 5 aparelhos em preto e branco, 4 ventiladores, 1 tocador de audiocassete, amplificador e videotape para montar uma espécie de jardim de televisores que reproduziam a mesma gravação, e o vídeo *Global Groove*, de 1973, que havia sido produzido na emissora WNET de Nova York, ambas obras resultado de experiências com o vídeo como linguagem artística. O segundo evento é realizado em dezembro de 1978, o I Encontro Internacional de Video-Arte em São Paulo<sup>3</sup>, sediado no Museu da Imagem e do Som, organizado por Marília Saboya de Albuquerque e Walter Zanini do Museu de Arte Contemporânea, que exhibe vários trabalhos em videoarte de artistas nacionais e internacionais.

## 4.2 A Videoarte e o Videomaker

“Foi preciso esperar até o surgimento do videoteipe e do videocassete para que as possibilidades da televisão enquanto sistema expressivo viessem a ser exploradas por uma geração de artistas e de videomakers disposta a transformar a imagem eletrônica num fato de cultura do nosso tempo.”  
(MACHADO, 1988, p.9)

À primeira geração da videoarte, mais ligada ao trabalho de artistas plásticos que se utilizam do vídeo para suas criações, sucede a 2ª geração de videoartistas, da qual Walter Silveira faz parte. Mais ligada à experimentação da linguagem televisual em si, também chamada de geração do vídeo independente, pois recém saídos das universidades, trabalham por si com equipamentos portáteis e não necessariamente vinculados a uma emissora de televisão. É dessa época o surgimento da palavra *videomaker*<sup>4</sup> para indicar os profissionais que se dedicam à realização de obras em vídeo, fora do âmbito das emissoras, com sua visão pessoal e sem utilizar uma

---

<sup>3</sup> Video-arte: grafia original

<sup>4</sup> V. Glossário

grande equipe técnica para essa realização. A contribuição do vídeo é de oferecer uma nova linguagem e uma nova postura:

“Ele executa, no domínio da televisão, uma função cultural de vanguarda, no sentido produtivo do termo: ampliar os horizontes, explorar novos caminhos, experimentar outras possibilidades de utilização...” (MACHADO, 1988, p.10)

No cenário do vídeo independente destacam-se duas produtoras que, mais do que a criação artística em vídeo ou paralelamente a isso, buscam novas propostas para a linguagem televisiva com a irreverência e a quebra de padrões até então rigidamente definidos e seguidos pelas emissoras comerciais: Olhar Eletrônico e TVDO.

Olhar Eletrônico, formada inicialmente por Fernando Meireles, Marcelo Machado, Paulo Morelli e Beto Salatini e, logo em seguida, Marcelo Tas, Dario Vizeu, Renato Barbieri e Toniko Melo, trabalha tanto com o conteúdo irreverente de suas entrevistas com o repórter “Ernesto Varela” (Marcelo Tas) como com colagens de imagens diversas num efeito de *zapping*<sup>5</sup> em evidente ruptura da linearidade e com experiências relativas ao tempo da televisão, com a criação de um tempo simbólico e a quebra do ritmo então exibido e aceito pelas emissoras de televisão:

“No Brasil, um exemplo extremo nos foi dado pelo grupo Olhar Eletrônico que, na sua última apresentação no programa “23ª Hora” (Tv Gazeta de São Paulo, 1984), colocou no ar, durante duas horas seguidas, nada mais que a imagem relaxante de alguns peixinhos num aquário.(MACHADO, 1988, p.75)

A experimentação com o ritmo e o tempo televisivo também é marca da produtora TVDO:

“A se julgar pelos programas-piloto, a série “Aveso” que Tadeu Jungle (ligado ao grupo TVDO) realizaria para a Tv Cultura de São Paulo, seria composta de planos de longuíssima duração, explorando um tempo próprio, desafinado com os cânones da televisão comercial.” (MACHADO, 1988, p. 74)

---

<sup>5</sup> V. Glossário

Como uma crítica ao padrão esperado, a proposta é quebrar com o que é esperado, com o que é aceito passivamente, inserir o movimento e a constante renovação:

“Nós pretendemos passar nossas idéias não através de uma obra apenas, mas a somatória de tudo o que a gente faz cria uma imagem que é a do Olhar. As pessoas escrevem identificando o nosso trabalho, o nosso jeito. A obra é uma mistura de tudo e está sempre mudando, é uma obra em movimento.” (Fernando Meireles da produtora Olhar Eletrônico, citado por MACHADO, 1988, P.93)

### 4.3 A TVDO

Em 1980, a produtora independente TVDO (TV Tudo) é criada pelos então estudantes da Escola de Comunicações e Artes da USP: Tadeu Jungle, Walter Silveira, Ney Marcondes e Paulo Priolli. Em 1984, Paulo Priolli sai e entra Pedro Vieira. Em depoimento à organização do Festival Video Brasil, Paulo Priolli lembra de três conceitos fundamentais do trabalho que seguiam os integrantes da TVDO: a criação e gravação de um evento sem roteiro pré-determinado, a captação de material audiovisual com uma câmera portátil paralela e independente do diretor de TV<sup>6</sup>, com a função de gerar imagens inusitadas e a edição realizada com a produção do roteiro final do programa a partir do material obtido na gravação.

Sobre a experimentação na TVDO, Tadeu Jungle diz:

“Nosso lema era: **‘Tudo pode ser um programa de televisão’**. Tudo. O que acontecia, era. O que não acontecia, também era. **TV**. Para nós, não havia limites. Achávamos que podíamos tudo. Nascemos no meio acadêmico batizados pela cultura de massa.” (JUNGLE, Tadeu “Vídeo e TVDO: anos 80” in *Made in Brasil*, 2007, p. 203)

Em sua existência, de 1980 a 1996, a TVDO realizou 28 vídeos, 11 programas para televisão, 2 vídeo-objetos e 6 videoinstalações. Entre os vídeos da TVDO,

---

<sup>6</sup> V. Glossário

destacam-se “Caipira in – Local Groove”, videoarte musical, “Duelo dos Deuses”, direção de Pedro Vieira sobre programas religiosos na televisão, “Heróis da Decadência (sic)” e “Non Plus Ultra”, trabalhos experimentais e “Frau”, direção de Tadeu Jungle, definido segundo ele como anárquico, iconoclasta, glauber-oswald-chacriniano:

“Fizemos o vídeo Frau em 1983, uma viagem ao Festival de Cinema de Gramado com a presença de Zé Celso e Júlio Bressane. Nada que se possa chamar de documentário. Nem de videoarte. Nem de matéria jornalística. Ali havia realidade, ficção, acasos, erros transformados em linguagem...Somos o que somos, inclassificáveis.” (JUNGLE, Tadeu “Vídeo e TVDO: anos 80” in *Made in Brasil*, 2007, p. 205)

Entre os vídeos de Walter Silveira, pode-se destacar: “Elogio da Xilo”, gravado no ateliê da artista plástica Maria Bonomi a partir de interpretações do poema de Haroldo de Campos do mesmo nome, “Minha Viagem em Wesley Duke Lee do Helicóptero a Fortaleza de Arkadin”, videotrip na obra do artista plástico e o “VT Preparado: AC/JC”, primeiro lugar no Festival VideoBrasil em 1986 (MELLO, 2008).

## CAPÍTULO IV

### 5.1 VT PREPARADO: AC/JC



Figura 11 – Montagem com frames do “VT Preparado: AC/JC”

### 5.2 A 18ª. Bienal

18ª Bienal em 1985, com curadoria de Sheila Leirner, contou com uma novidade: a música recebeu destaque como nunca antes. John Cage, a grande estrela dos Eventos Musicais, acabou virando a maior atração da exposição.<sup>7</sup>

Em 1985 acontece a XVIII Bienal em São Paulo. Nela optou-se por um diferencial: uma parte dedicada à música contemporânea. Em artigo para o jornal O Estado de São Paulo, Ana Maria Ciccacio<sup>8</sup> diz que pela primeira vez na história da Bienal de São Paulo, a música deixa de ter um papel acanhado para apresentar para o público uma espécie de painel da criação musical contemporânea, com apresentações das composições de Erik Satie, dos músicos da Escola de Viena (Schoenberg, Webern e

<sup>7</sup> Extraído do Blog sobre as Bienais: <http://bienal.org.br/post.php?i=523> – notícia de 15/09/1985

<sup>8</sup> O Estado de São Paulo, 15/09/1985, artigo “Música conquista espaço na Bienal”.

Alan Berg) até chegar ao brasileiro Gilberto Mendes. O ápice dessa programação é a vinda do compositor norte-americano John Cage, um artista múltiplo. Na Bienal anterior, em 1983, graças à curadoria de Walter Zanini, já há espaço para experimentação com destaque para o Grupo Fluxus, cujo concerto causa um forte impacto<sup>9</sup> e do qual John Cage faz parte desde a década de 50 do século passado.

A respeito de John Cage, em 1982, Augusto de Campos já escrevera um artigo sobre sua multiplicidade, importância e sobre o desconhecimento do público a respeito de suas obras, até então não lançadas no Brasil:

“John Cage, o maior compositor vivo, poeta-designer-pensador de criações originais e imprevisíveis, completa 70 anos, sem ter sequer um disco ou um livro editados no Brasil, após várias décadas de atividades. É difícil resumir tudo o que tem feito esse artista revolucionário e múltiplo: compositor, intérprete, escritor, artista visual, conferencista, de cuja obra instigante e provocativa estão privados nossos ouvintes e leitores.” (CAMPOS, 1998, pág. 130)

A cantora Anna Maria Kieffer é chamada para coordenar os eventos musicais da XVIII Bienal, que inclui a participação de músicos, poetas e compositores, entre eles Augusto de Campos que faz parceria com John Cage em algumas das apresentações. Cage, que já é a grande estrela dos eventos musicais programados, se torna a maior atração. Sobre ele, Ana Maria Kieffer, diretora da programação musical da Bienal, assim se refere:

“John Cage, músico, integrou de tal modo a obra musical a outras formas de expressão, que é difícil dizer onde acaba o músico e onde começa o artista plástico, o poeta, o homem de teatro, o ensaísta, o filósofo...utilizou o silêncio como elemento relevante na produção sonora e o acaso como fator importante da criação artística: repensou o ritmo e o andamento, a forma de fazer e ouvir música; é um dos pais da música aleatória.” (catálogo da XVIII Bienal, seção Artistas e Convidados. <http://bienal.org.br/post.php?i=523>)

---

<sup>9</sup> <http://entretenimento.uol.com.br/arte/bienal/1983/>



Figura 12 – John Cage dá entrevista a jornalistas na XVIII Bienal

Figura 13 – Cartaz da XVIII Bienal – 1985

Sobre a importância da presença de John Cage na XVIII Bienal, Augusto de Campos em entrevista para o Jornal da Tarde afirma:

“A presença de Cage, além de nos dar oportunidade de homenageá-lo com a edição de um de seus trabalhos mais importantes (De Segunda a um Ano), confere um significado especial ao lançamento, permitindo ao público, de um lado, entrar em contato com várias de suas obras, que serão apresentadas no quadro da Bienal, algumas por ele próprio, e de um lado, conviver com suas idéias, com a poética e a inventividade dos textos que fazem parte do livro.” (CAMPOS, 1998, pág.138)

A participação do compositor, considerado de vanguarda pela presença constante da invenção em sua obra, é o grande acontecimento da XVIII Bienal e é uma das inspirações para a videoarte de Walter Silveira e Pedro Vieira.

### 5.3 John Cage: o Piano Preparado e o Silêncio

“É ele, sem dúvida, o mais completo artista inter-semiótico de nosso tempo, e poeta dos multimedia: musicopoetapintor.”(CAMPOS, 1988: p.130)

John Cage, americano, músico experimental e poeta, estuda com Schoenberg, atua na Black Mountain College, universidade experimental na Carolina do Norte, nos

Estados Unidos, onde acontece o primeiro *happening*. Na virada dos anos 1950, participa da revolução na música concreta e eletrônica. Sua trajetória de experimentação acaba por levá-lo a inovar no conceito de som, ruído, silêncio, a se apropriar do acaso e do controle na criação poético-musical.



Figura 14 – John Cage no vídeo VT Preparado: AC/JC

Para Augusto de Campos, John Cage é poeta-designer-pensador de criações originais e imprevisíveis.

“Ao aproximar-se a década de 40, inventou o ‘piano preparado’, um piano acondicionado com pedaços de metal, borracha e outros materiais entre as cordas, transformando-o numa ‘orquestra de percussão para único instrumento e único executante...” (CAMPOS, 1988: p.133)



Figura 15- Piano Preparado

Em 1948, cria outra inovação:

“...a música indeterminada, a partir das operações de acaso derivadas do I Ching. Do Livro das Mutações chinês, saiu a Música das Mutações (1952), com sons e silêncios distribuídos casualmente. Fatores tão aleatórios como o lançamento de dados (*Mallarmé*)\* ou moedas (I Ching)\* e as imperfeições do papel manuscrito passaram a interferir na elaboração de suas composições.” (CAMPOS, 1988: p.134)

Em 1952, compõe a revolucionária peça *4'33"* em que o executante senta-se ao piano, mas não toca por quatro minutos e trinta e três segundos. Como diz Augusto de Campos (1988: p.134), quem faz a música é o público, provocado pelos insuportáveis minutos de silêncio. Campos assim define a apropriação do silêncio na obra de Cage:

“Aqui chegamos a um dos temas capitais de Cage: o silêncio – título do seu primeiro livro (*Silence*, 1961). Um silêncio carregado de significados, provindo ideologicamente da filosofia zen e musicalmente de Webern.”(CAMPOS, 1988:p.134 )



Figura 16 – Capa da partitura *4'33"*

Figura 17 – Composição *4'33"* de John Cage apresentação na década de 50 do século passado

Figura 18 – Capa do livro de John Cage “*Silence*”

O silêncio torna-se um tema bastante ligado a Cage. No vídeo *VT Preparado*, imagens da palavra *Silence* intercaladas com a palavra *Violence* citam e reafirmam o uso do silêncio (não só no som como na imagem) como perturbador e instigante, uma violência à expectativa tradicional do telespectador.

“O silêncio, como dimensão estrutural do discurso musical, é fundamental em suas composições, nas quais sons e ruídos se integram sem qualquer hierarquia. Mas o

silêncio de Cage não é metafísico. É, antes um modo de apropriação do acaso.”  
(CAMPOS, 1998: p.134)

John Cage, citado por Augusto de Campos diz

“Já não discriminamos entre sons e ruídos... o silêncio também foi assimilado. Ele já não é tão perturbador como costumava ser. O mesmo aconteceu com a melodia e com o ritmo. Melodias e ritmos diferentes podem ser ouvidos até simultaneamente. Todas as harmonias são possíveis, ou nenhuma...qualquer coisa vale.” (CAMPOS, 1998, pág.129)

Em 1985, lança o livro *De Segunda a Um Ano* em que se coloca a discussão entre o acaso e o controle na criação artística, propostos no século anterior por Mallarmé. O livro tem lançamento na XVIII Bienal dentro de uma série de eventos e performances simultâneos, com a participação de Augusto de Campos e diversos outros artistas ligados à experimentação.

#### 5.4 Augusto de Campos: o poema Cidade City Cité

atrocacapaustiduplielastifeliferofugahistoriloqualubrimendimultipliorganiperiodiplastipublirapareciprorustisagasimplitenaveloveravivaunivoracidade

city  
cite

Poema cidade city cité (Augusto de Campos)1963

O poema de Augusto de Campos, disposto da maneira acima para ser melhor visualizado neste texto, não foi previsto para ser exibido dessa forma, mas em uma só linha, como pode-se ver no Anexo C. Ele possui duas versões, a primeira criada em 1962, mais longa, e a segunda, definitiva, com 28 palavras, todas com o sufixo cidade, dispostas uma após a outra, sem os sufixos, formando uma imensa palavra (AZEVEDO FILHO, 1972:p.180). As palavras são: atrocidade, capacidade,

causticidade, duplicidade, elasticidade, felicidade, ferocidade, fugacidade, historicidade, loquacidade, lubricidade, mendicidade, multiplicidade, organicidade, periodicidade, plasticidade, publicidade, rapacidade, reciprocidade, rusticidade, sagacidade, simplicidade, tenacidade, velocidade, veracidade, vivacidade, unicidade, voracidade.

O poema é recitado em um só fôlego até 'voracidade', para depois pausadamente dizer as duas últimas palavras city, cité, propositalmente em letras minúsculas. Pode-se estudá-lo como exemplo de logopéia, porque apresenta a ideia do caos de uma cidade que cresce desordenadamente, ao colocar palavras com a terminação de cidade subentendida, uma encadeada à outra, todas palavras com características ligadas à grande cidade, características muitas vezes paradoxais, como no grupo de qualidades positivas, se assim pode-se identificar (felicidade, capacidade, elasticidade, veracidade, vivacidade, entre outras) alternando-se com o grupo de qualidades mais negativas ou instigantes (atrocidade, causticidade, tragicidade, voracidade). Não se pode esquecer que à época da criação do poema, São Paulo crescia com o lema de então "São Paulo não pode parar". A sensação que se tem é que tudo acontece ao mesmo tempo, todas essas características da cidade agindo simultaneamente. Nesse sentido, pode-se também caracterizá-lo como poema que apresenta melopéia, pois ao ser dito em uma só respiração, cria-se um ritmo (PIGNATARI, 2004) como o de um trem ou veículo que, em uma velocidade constante e crescente, devora antropofagicamente tudo, dando a ideia geral de uma cidade antropofágica. (AZEVEDO FILHO, 1972: p.181). Depois, uma pausa e as duas últimas palavras - cidade em inglês e em francês - que vai além do conceito de uma cidade específica e universaliza a questão da megalópole. Décio afirma que:

"A questão da poesia é esta: dizer coisas imprecisas de modo preciso...uma poesia nova, inovadora, original, cria modelos novos para a sensibilidade: ajuda a criar uma sensibilidade nova." (2004: p. 53)

Em 1999, José Lino Grunewald, poeta concreto e crítico, inclui os poemas *LIFE* (1957), de Décio Pignatari, e *cidade/city/cité* (1963), de Augusto de Campos, na sua lista dos dez melhores poemas brasileiros do século XX. (site JOSÉ LINO GRUNEWALD)



Figura 19– Poema “cidade/city/cite aplicado no VT  
*Preparado:AC/JC*

## 5.5 VT Preparado: a página de Mallarmé

“Poesia é a arte do anti-consumo. A palavra poeta vem do grego poietes, aquele que faz. Faz o que? Faz linguagem. E aqui está a fonte principal do mistério.” (PIGNATARI,2004:p.10 )

No *VT Preparado:Ac/JC*, o pensamento e obra de John Cage e de Augusto de Campos vão dar fundamento e inspirar uma criação que acaba por propor novas linguagens e quebra da estrutura tradicional de narrativa televisiva. É exemplo de uma boa utilização do vídeo como arte a partir de um conceito. O que poderia ser a cobertura de um evento, um simples registro em vídeo em linguagem jornalística, direta e objetiva, sobre um acontecimento na Bienal, transforma-se numa criação artística, com características de invenção. Trata-se do lançamento do livro *De Segunda a um Ano* de John Cage na XVIII Bienal, em cuja fachada é exibido longitudinalmente o poema de Augusto de Campos, *cidade city cité*.



Figura 20 – Fachada do prédio da Bienal de 1985, com o poema *cidade city cité* e à frente o poeta Augusto de Campos

O vídeo surge a partir de uma gravação realizada pela produtora de vídeo TVDO, do evento na Bienal de 1985 em que, entre outras coisas, acontece o lançamento do livro de John Cage, *De Segunda a Um Ano* e apresentação do poema de Augusto de Campos, *cidade, city, cité*, como relata Khouri (2007, pág. 143):

“Quando da estada de John Cage em São Paulo, em 1985, por ocasião da XVIII Bienal, Walter Silveira e Pedro Vieira não quiseram fazer um vídeo documentando a visita do ilustre músico, então uma celebridade mundial: pretenderam sim – e lograram êxito - fazer um vídeo que fosse um trabalho ele-mesmo, um poema que homenageasse ao mesmo tempo o autor de 4’33” e Augusto de Campos, que foi quem mais divulgou a obra de Cage no Brasil.”



Figura 21 – Montagem com créditos do vídeo  
*VT Preparado: AC/JC*

Walter Silveira assim explica o processo de criação do vídeo:

“O *AC/JC* nasceu de uma coisa: se você desconstruir o vídeo, você vai ver que ele não passa de uma reportagem acerca de um espetáculo com música do John Cage e poemas do Augusto de Campos, feito pela Ana Maria Kieffer e apresentado na Bienal, e a vinda do John Cage para o lançamento do seu livro *De Segunda a um Ano*. Basicamente o material é isso: um trecho do espetáculo, depoimento sobre o John Cage, o próprio John Cage e o Augusto de Campos. Eu e o Pedro Vieira, já influenciados bastante pelo livro do John Cage, a gente queria não fazer um vídeo sobre o John Cage, mas um vídeo ‘cageano’ e ‘augustiniano’, quer dizer usando a questão daquela velha máxima de Mallarmé, das palavras, do branco da página, da utilização funcional do branco da página, e a questão da dicotomia do John Cage entre o som e o ruído. Então nós fizemos ali um paralelo que, na realidade, seria a ausência de imagem. Mas a ausência de imagem era a possibilidade de todas as imagens e não o preto. Seria o branco, porque o branco é a somatória de todas as cores, a possibilidade de todas as imagens. Então foi aí que a gente inverteu, o vídeo ao invés de ficar ‘black’, preto, sem imagem, nós colocamos um branco e depois pegamos os ruídos de imagem que as fitas de vídeo, os ‘drop outs’, as fitas amassadas, etc., e elegemos aqueles ruídos como sendo imagens. Então aquilo é uma imagem, é um simulacro de ruído, porque ele é uma imagem, ele não é o próprio ruído, ele é uma imagem do ruído. E através disso, a gente construiu todo o discurso, levando em consideração principalmente o ‘Piano Preparado’ do John Cage, no qual ele coloca interferências, parafusos, borrachas, nas cordas e torna o teclado do piano percussivo, quer dizer, tira, extrai notas percussivas do teclado. E nós fomos inserindo isso no vídeo até transformá-lo numa coisa outra, sem começo nem fim. (SILVEIRA, 2013, Apêndice A)

De posse do material bruto gravado do evento, Walter Siveira e Pedro Vieira fazem uma edição em que criam uma narrativa totalmente experimental e instigante ao estilo de John Cage e dos poetas concretos, embasada no uso do branco da página já citado e proposto por Mallarmé, no espírito do que Décio Pignatari chama de fazer linguagem.

O *VT Preparado: AC/JC* é exemplo de uma boa utilização do vídeo como arte, a partir de um conceito, enfim uma videoarte. Na videoarte se apresenta de forma mais clara a influência da poesia concreta, em que, como diz Machado (1988: p. 46), pode-se localizar exemplos de videoarte e que, em sua proposta e resultado, trazem contribuição inovadora na criação artística. O vídeo de Walter Silveira e

Pedro Vieira é destacado como experiência de vídeo independente no Brasil nos anos 1980 :

“Do ponto de vista da invenção formal e da renovação dos recursos expressivos do vídeo...o exemplo mais extremo é **VT Preparado: AC/JC (1986)**, realizado por Pedro Vieira e Walter Silveira: numa homenagem apaixonada ao compositor do silêncio (JC/John Cage) e ao poeta da página em branco (AC/Augusto de Campos), os realizadores concebem um vídeo onde predomina a tela em branco, pulverizada vez por outra por rapidíssimos *flashes* de imagem, mais frequentemente por ruídos, impulsos e distorções do próprio dispositivo técnico, com o *pixel* da televisão colocado em evidência...”(MACHADO, 1988, pág.257-260)

Pedro Vieira explica o processo de edição para criar o efeito de página em branco ao utilizar os ruídos de imagem na tela:

“É esse o processo do John Cage, porque a gente pegou todo aquele material e fizemos toda aquela desconstrução, aquela coisa do “Piano Preparado”. Daí nós fizemos, nós desconstruímos, nós pegamos as câmeras, as imagens e começamos a desconstruir a imagem, a imprimir padrões. A primeira coisa: nós começamos a trabalhar com a não imagem. Nossa idéia era trabalhar com o branco, com a negação da imagem mesmo.

Então, eu levei uns oito dias editando só os ruídos. Foi esse o processo. A captação, na verdade, não importava. A gente usou fragmentos daquilo, fragmentos, fragmentos, e o que eu usei como base foi pegar todos os ruídos que tínhamos, um prato caindo, vozes do ambiente e tal, e fiz uma edição, a base toda. (VIEIRA, 2014, Apêndice B)



Figura 22 – Montagem com telas em ruídos do vídeo VT Preparado: AC/JC

Vieira fala também do silêncio como violência:

“Nossa idéia era trabalhar com o branco, com a negação da imagem mesmo. Silence Violence. A violência que você tem quando você entra com o silêncio da imagem, como a gente não consegue conviver com o silêncio. Isso vem do zen budismo do John Cage, como a gente não consegue conviver com o silêncio, ele incomoda. Você não agüenta não ser totalmente bombardeado por informação, e como o silêncio faz o ambiente naquela coisa de fazer o silêncio, o ruído. (VIEIRA, 2014, Apêndice B)

Como foi dito, seguindo o espírito de John Cage e do precursor da poesia concreta, Mallarmé, que propunha a utilização do branco da página como função importante no poema, o vídeo apresenta trechos fragmentados de poemas, de falas de John Cage e de Augusto de Campos, cortes para telas brancas com ruídos de imagem e música entrecortada com pausas. Tal imagem é descrita por Machado como “...as figuras de AC (Augusto de Campos) e JC (John Cage) corroídas pelos ruídos do dispositivo técnico.”(2001: p. 259)



Figura 23 – Montagem com foto de John Cage e Augusto de Campos em imagem propositalmente impregnada com ruídos visuais do vídeo VT Preparado: AC/JC (imagens retiradas do vídeo)

Décio Pignatari em entrevista para o programa Vereda Literária (1998) define a diferença da poesia em relação à prosa, em análise que pode ser aplicada à linguagem do vídeo VT Preparado: AC/JC:

“A poesia não conclui. E nossa cabeça e toda a civilização ocidental exige conclusões. Exige conclusão. Uma pergunta que você faz: ‘Para que serve isto? No que você pensa chegar? O que você quer dizer com isto? Qual é o objetivo disso?’ E na poesia você corta um pouco. Você não conclui... enquanto que a prosa, pela sua própria organização interna do ocidente, ela leva a conclusões sempre. Mesmo um romance ou um conto dá uma ideia de princípio, meio e fim, que vai ter uma conclusão. Mas a poesia não tem conclusão. Depois que você acabou de ler o poema, você começa tudo de novo porque o fim e o começo e o meio dele é um problema de linguagem ligado à sensibilidade. Então, ele não leva a nada, mas ele leva a um aperfeiçoamento da linguagem e da língua.

Nesse sentido, pode-se pensar que o *VT Preparado* apresenta uma similaridade com a poesia, ele não propõe concluir nada, trata mais da sensibilidade que se pode ligar a uma proposta de renovação da linguagem.

O resultado é uma obra de videoarte que até hoje causa impacto. Apresentado no Festival Made in Brasil de 1986, ganha o primeiro prêmio. No Júri estavam Décio Pignatari, Walter George Durst e Inácio Araújo, com repertório cultural suficiente para avaliar todo o conceito por detrás da aparente caótica experimentação sonoro-visual. (VIEIRA, 2014, Apêndice B)

## 5.6 Descrição e análise do vídeo VT Preparado: AC/JC

Roteiro descritivo do vídeo VT Preparado: AC/JC

(Identificação de possível roteiro narrativo)

ITEM	VIDEO	AUDIO	DURAÇÃO	OBSERVAÇÕES
1	Abertura genérica TVDO: TVDO apresenta	Som da abertura	00:00 a 00:09 Duração :9”	

2	Título VT PREPARADO AC/JC	Continua som da abertura	00:09 a 00:15 Duração: 6”	Imagem do letreiro capturada a partir de monitor de televisão: apresenta textura com as linhas televisivas
3	Tela branca	Silêncio	00:16 a 00:25 Duração: 9”	Tela branca com textura de vídeo em movimento
4	Letreiro intercala as palavras Silence Violence		00:26 a 00:28 Duração: 2”	Imagem capturada de monitor de TV, textura com ‘linhas’ de vídeo
5	Tela branca	Silêncio	00:28 a 00:33 Duração:5”	Tela branca com textura de vídeo em movimento
6	Letreiro intercala as palavras Silence Violence		00:34 a 00:36 Duração: 2”	Imagem capturada de monitor de TV, textura com ‘linhas’ de vídeo
7	Tela branca		00:37 a 00:45 Duração:8”	Tela branca com textura de vídeo em movimento

8	Letreiro intercala as palavras  Silence  Violence		00:46 a 00:48 Duração: 2”	Imagem capturada de monitor de TV, textura com ‘linhas’ de vídeo
9	Tela branca	Som de espirro	00:49 a 01:01 Duração: 11”	Tela branca com textura de vídeo em movimento
10	Tela com ruídos* com cores	Som de tosses	01:02 a 01:04 Duração : 2”	Tela com textura de vídeo com cores em movimento
11	Letreiro intercala as palavras  Silence  Violence  ( 4 vezes)	Som de espirros e tosses	01:05 a 01:12 Duração : 7”	(trechos da apresentação de Ana Maria Kieffer)
12	Tela branca	Sons de tosses, sons inarticulados trechos da apresentação de Ana Maria Kieffer e Theophil Maier peça de John Cage	01:13 a 01:16 Duração :3”	Tela branca com textura de vídeo em movimento

13	Imagem de John Cage em <i>slow motion</i>		01:17 a 01:19 Duração : 2”	Imagem com textura de capturação de monitor de vídeo
14	Tela branca		01:20 a 01:21 Duração : 1”	Tela branca com textura de vídeo em movimento
15	Imagem de John Cage em ‘ <i>slow motion</i> ’		01:21 a 01:22 Duração : 1”	Imagem reticulada com textura de capturação de monitor de vídeo
16	Tela com ruídos* com cores		01:23 a 01:25 Duração : 2”	Tela com textura de vídeo com cores em movimento
17	Imagem de Augusto de Campos em <i>slow motion</i>		01:26 a 01:28 Duração : 2”	Imagem reticulada com textura de captação de vídeo pelo monitor
18	Tela com ruídos* com cores		01:29 a 01:30 Duração : 1”	Tela com textura de vídeo com cores em movimento
19	Tela preta		01:31 a 01:33 Duração : 2”	Provável <i>drop-out</i> <sup>10</sup>

<sup>10</sup> v. Glossário.

20	Tela branca		01:32 a 01:33 Duração :1 ”	Tela branca com textura de vídeo em movimento
21	John Cage e Augusto de Campos em <i>slow motion</i> <sup>11</sup>		01:34 a 01:37 Duração :3”	Imagem reticulada com textura de captação de vídeo pelo monitor
22	Tela branca	Som de louça quebrando	01:37 a 01:39 Duração : 2”	
23	Imagem de John Cage e Augusto de Campos em <i>slow motion</i>	Voz de John Cage em baixa rotação(audio em velocidade mais lenta): “...em português...”	01:39 a 01:45 Duração : 6”	Imagem reticulada com textura de captação de vídeo pelo monitor com alterações
24	Tela branca		01:46 a 01:48 Duração :2”	
25	Letreiro intercala Silence Violence	Som de louça que quebra	01:49 a 01:51 Duração :2”	

---

<sup>11</sup> Idem

26	Tela branca	Voz (off) de John Cage: "...you know, I'm very happy...there's a connection...yes... Yes..."	01:52 a 01:57 Duração :5 "	
27	Tela branca – Letreiro Violence pisca uma vez		01:58 a 01:59 Duração : 1"	
28	Tela branca intercala com tela preta várias vezes	Sons da apresentação da peça de John Cage: voz de Theophil Maier e voz de Ana Maria Kieffer emitem ruídos acelerando e depois ralentando	01:59 a 02:13 Duração : 14"	
29	Imagem de uma vaca		02:14 a 02:15 Duração :1"	Imagem retirada de um vídeo de tadeu Jungle
30	Tela branca	Som de telefone  Sons de voz de Theophil Maier	02:15 a 02:28 Duração :	

		e voz de Ana Maria Kieffer intercalam sons de diversas alturas	13”	
31	Tela colorida	Sons de voz de Theophil Maier e voz de Ana Maria Kieffer intercalam sons de diversas alturas	02:29 a 02:30 Duração : 1”	
32	Tela branca		02:31 a 02:34 Duração :3 ”	
33	Tela preta e tela branca se intercalam/ imagem reticulada de Arrigo Barnabé(?)	Voz de Arrigo Barnabé: “...pelo zen budismo... pela coincidência enquanto música... não sei te dizer quem é o John Cage...”	02:34 a 02:46 Duração : 13”	
34	Tela branca Letreiro Silence pisca três vezes	Voz de Arrigo Barnabé –( som reverso)	02:47 a 03:07 Duração : 20”	
35	Imagem de vaca que ruminava, de	Sons de ambiente	03:07 a 03:08	

	perfil		Duração : 1”	
36	Tela branca	Som de louça que quebra	03:08 a 03:12 Duração :4”	
37	Tela branca intercala rapidamente com imagens distorcidas do rosto e boca de Haroldo de Campos em vários planos rápidos/ Permanece tela branca até o final do depoimento de Haroldo	Voz de Haroldo de Campos: “Grande cozinheiro...ele estava preparando uma comida oriental, era um frango tratado de uma maneira meio macrobiótica, meio oriental...Eu sei que me recordo que a primeira impressão que se tinha do ateliê dele era uma espécie assim de uma cozinha experimental onde havia toda sorte de ervas, cogumelos, de preparados culinários que ele... Era um verdadeiro	03:13 a 04:01 Duração : 48”	Imagens <i>solarizadas</i> <sup>12</sup> de Haroldo de Campos em vários enquadramentos de câmera: closes, tomadas de baixo, planos em que o rosto de Haroldo é cortado pela metade

---

<sup>12</sup> Ver Glossário

		<p>laboratório culinário que ele manipulava como se ele fosse um feiticeiro. Eu me recordo que esse jantar foi extremamente interessante, uma invenção refeição do Cage. E foi um jantar muito musical porque havia uma espécie de cafeteira que não estava funcionando muito bem e produzia um ruído específico e o Cage achava aquilo extremamente musical e essa cafeteira fez parte daquele happening que tivemos naquele tempo.”</p>		
--	--	---	--	--

33	Tela branca	Silêncio	04:02 a 04:12 Duração : 10”	
34	Imagem de John Cage repetida por quatorze vezes	Silêncio, mas percebe-se pela imagem que ele fala: “Of course” repetidas vezes	04:13 a 04:28 Duração : 15”	Imagem retirada do vídeo de sua entrevista é repetida rapidamente por quatorze vezes. O take final é deixado até que o plano se abra e John Cage ri
35	Tela preta	Voz de Ana Maria Kieffer recita o poema intercalada com sons dissonantes de acordes no piano: “Minha terra tem palmeiras onde canta o sabiá. As aves que aqui gorjeiam não gorjeiam como lá...”	04:29 a 4:44 Duração : 15 ”	
36	Letreiro com poema ‘Cidade City Cité’passa rápido e	Voz de Augusto de Campos recita rapidamente o poema Cidade	04:45 a 05:00 Duração :	Letreiro laranja (com textura que dá ideia de vídeo, de meio eletrônico)

	horizontalmente no alto da tela, reduz a velocidade e para na palavra 'univoracidade' e surgem verticalmente logo abaixo da palavra cidade, as palavras City e Cité	City Cité, faz uma pausa na palavra 'unívora' e outra pausa e diz a palavra 'Cidade'	15"	corre no alto da tela sobre fundo de tela branca também com textura de vídeo
37	Tela branca intercala com ruídos de imagens coloridas, closes com tratamento solarizado de pessoa que fala	Voz de Décio Pignatari : "Ele que, enfim, ele prefere a multiplicidade em lugar da unidade, que ele opera por justaposição em lugar de operar no sentido hierárquico. Isto porque eu fui provocando-o do ponto de vista semiótico, tentando fazer uma leitura semiótica da obra do Cage."	05:01 a 05:22 Duração : 21 "	Imagem em movimento e faz pequenas paradas, pausas. Drop outs, distorção da imagem, imagens de mão que opera controle de ilha de edição ( botão que tem a função de fazer com que as imagens avancem ou retrocedam)  O volume da voz de Décio no final vai gradualmente diminuindo para segundo plano. (fade out)
38	Tela preta – letreiro silence	Silêncio	05:23 a 05:24	Letreiro silence está centralizado e

	pisca por duas vezes		Duração : 1”	ocupa cerca de 20% da tela
39	Tela preta	Voz de John Cage: “You know, I’m very happy that there is a connection...”	05:24 a 05:28 Duração : 4”	
40	Tela preta	Voz de John Cage: “I’m so grateful for his friendship.”	05:29 a 5:32 Duração : 3”	
41	Tela branca corta para tela preta	“... and I admire his work.”	05:33 a 05:35 Duração :2 ”	
42	Tela branca e tela preta se intercalam	Silêncio	05:36 a 05:41 Duração : 5”	
43	Tela branca	Voz de John Cage: “My problem is I don’t know Portuguese and I think is extremely important a connection with his work, because	05:42 a 05:54 Duração : 12”	

		everything he does is beautiful.”		
44	Imagem de John Cage e Augusto de Campos/ tela preta/ volta imagem de John Cage e Augusto de Campos em slow motion	Voz de Augusto de Campos: “For example, your new experiments in computer is a matter that excites me...”(bip) “... and I’m glad to know, because I’m trying to do a few little things in this field.” John Cage: “Yes.”	05:55 a 06:05 Duração : 10 ”	Imagem congelada com textura distorcida de vídeo capturada de monitor de vídeo (linhas de pixels aparecem) em velocidade lentíssima (slow motion), quadro a quadro
45	Tela preta e tela branca		06:06 a 06:10 Duração :4”	
46	Tela branca / Corte para tela preta	Voz de John Cage: “I think the most interesting thing that I found is to put into the computer a text written by someone else and by myself and then, instead of writing through it the way I wrote through The Finnegan’s Wake,	06:11 a 06:56 Duração : 45”	Imagens capturadas de monitor de vídeo

		<p>I get the computer to list all the words that satisfy my aesthetic(?) rule. So the issue known(?) that the first aim is...</p> <p>So I get all the letters and say I'm writing like James Joyce. Then I have the computer list all the words that have a 'j' and don't have an 'a', etc.</p>		
47	<p>Entra tela com textura de vídeo pisca para tela preta 3 vezes/ entra Letreiro Violence com textura de vídeo</p>		<p>06:52 a 06:58 Duração : 6"</p>	<p>Imagem capturada de monitor de vídeo</p>
48	<p>Tela branca</p>	<p>Sons da apresentação da peça de John Cage (voz de Theophil Maier e voz de Ana Maria Kieffer):</p>	<p>06:58 a 07:09 Duração : 11"</p>	

		“Vida, vida, vi!...” “Da, davi, davi, vida...!”		
49	Entra cena de peça de teatro	Sons da apresentação continuam: “Vida, vida, vi!” “Davi, davi, vida...”	07:09 a 07:10 Duração : 1”	
50	Tela preta	Mesmos sons do take 48 com áudio acelerado	07:11 a 07:13 Duração : 2”	
51	Tela branca – corre letreiro com trecho do poema Cidade de Augusto de Campos e congela	Áudio em rotação lenta	07;13 a 7:20 Duração : 7”	Textura de vídeo capturado de monitor
52	Imagem <i>solarizada</i> <sup>13</sup> de botão e teclado da ilha de edição/ mão operando os controles	Som de campainha/ gritos vão aumentando	07:20 a 07:33 Duração :13 ”	Imagem com cor alterada/ câmera se move
53	Tela preta		07:34 a 07:35 Duração : 1”	

---

<sup>13</sup> Ver Glossário

54	Letreiro de trecho da poesia Cidade de Augusto de Campos corre pela tela branca		07:35 a 07:37 Duração : 2”	Textura
55	Imagem distorcida de rosto/ tela preta/ trecho de letreiro da poesia de Augusto de Campos corre pela tela branca/ imagem solarizada de rosto masculino repete por três vezes / letreiro Violence intercala com imagem de rosto masculino com cor alterada//tela preta/ tela branca letreiro Silence e Violence/ trechos rápidos da poesia de Augusto que corre pela tela/imagens de vídeo em movimento sem definição precisa	Voz masculina (Waly Salomão?): “É, eu não vou dizer que seja uma coisa conhecida não. É um OVNI, é um cogumelo. O Silence mesmo, o Silence mesmo, o Silence mesmo, o Empty World e suas palavras vazias. O Silence mesmo. O Empty World e suas palavras vazias...”	07:38 a 07:58 Duração: 20 ”	Textura de vídeo – imagem capturada de monitor de tv – linhas e retículas ampliadas/ 2ª. imagem com cor alterada (take se repete por três vezes)/ texturas de vídeo
56	Tela preta intercala	Voz feminina	07:59	

	com tela branca	(Sofia Carvalhosa?): “What means Zen, Zen? What means Zen, Zen? What means Zen, Zen?”(repete por nove vezes)	a 08:15 Duração : 16”	
57	Tela branca, letreiro rápido Silence Violence/ palavras Cidade City Cité surge verticalmente na tela/ na pausa de Cage corta para close de John Cage até o final do take quando câmera abre o plano, John Cage fala “of Course” (inaudível) e ri/ imagem congela	Voz de John Cage: “It means so much that is hard to answer your question quickly...”(pausa) “tsc... It’s now almost fifty years since I found that zen was important to me, so I don’t know what to say first. Maybe...(pausa) just the enjoyment of each moment.” (segue sem som até o final do take)	08:16 a 08:58 Duração : 42”	
58	Tela branca/ corta para: Letreiro: VT Preparado: AC/JC		08:59 a 09:00 Duração :1”	Mesma imagem da abertura
59	Câmera faz uma		09:01	Textura de vídeo:

	panorâmica da imagem de John Cage para Augusto de Campos – plano fechado		a 09:03 Duração :2 ”	Imagem capturada de monitor de vídeo/ vê-se as linhas e retículas da imagem eletrônica
60	Encerramento: (créditos) Trechos do Espetáculo Cage/Campos Intérpretes: Ana Kieffer Theophil Maier Gravado na XVIII Bienal Out/1985		09:03 a 09:12 Duração : 9”	
61	Imagem helicóptero militar atravessa o quadro diagonalmente		09:13 a 09:15 Duração : 2”	
62	Encerramento (créditos) Lettreiro: Depoimentos de: John Cage Arrigo Barnabé		09:15 a 09:20 Duração : 5”	

	Haroldo de Campos Décio Pignatari Augusto de Campos Waly Salomão			
63	Imagem helicópero militar		09:21 a 09:22 Duração :1”	
64	Lettreiro de encerramento (créditos): Poema Cidade/City/Cité Augusto de Campos (1963)		09:23 a 09:27 Duração : 4”	
65	Imagem de helicóptero militar que poussa		09:28 a 9:29 Duração : ”	
66	Lettreiro de encerramento (créditos): Câmera Ney AB Marcondes Reportagem		09:29 a 09:32 Duração : 3”	

	Sofia Carvalhosa			
67	Imagem de helicóptero militar que desce		09:33 a 09:34 Duração : 1”	
68	Letreiro de encerramento (créditos): Geração de caracteres Estela Padovan Regiane Gorski		09:34 a 09:37 Duração : 3”	
69	Imagem de helicóptero militar que desce		09:38 a 09:39 Duração : 1”	
70	Letreiro de encerramento (créditos): Editado corta para: Logo animado Conecta Vídeo		09:39 a 09:41 Duração : 2”	
71	Imagem helicóptero militar		09:42 a 09:43 Duração : 1”	
72	Letreiro de encerramento (créditos);		09:43 a 09:47	

	Edição Piche Martirani Pedro Vieira Walter S. Silveira		Duração : 4”	
73	Imagem de helicóptero militar		09:47 a 09:48 Duração : 1”	
74	Letreiro de encerramento (créditos): Direção Pedro Vieira Walter S. Silveira		09:48 a 09:51 Duração :3 ”	
75	Imagem de helicóptero militar já pousado		09:52 a 09:53 Duração : 1”	
76	Encerramento: Logotipo TVDO Fade out		09:54 a 09:58 Duração :4 ”	
	FINAL			

Para se recriar o roteiro do vídeo, o critério inicial foi o de seguir a partir dos cortes de imagens, mas repentinamente o que se observa é que ora as imagens tomam o comando do vídeo, ora os sons mesmo inarticulados o fazem. A linguagem ditada pela edição rompe propositalmente com a continuidade.

Após o logotipo da TVDO que constitui a abertura genérica do vídeo, passa-se para o título “VT Preparado:AC/JC”. A partir daí e durante dois minutos e meio os takes não duram mais do que dez segundos. Cria-se com isso diversos ritmos descontínuos de imagens e de sons. Um exemplo é o fato de só se ter a primeira fala sobre John Cage aos 2’34” na voz de Arrigo Barnabé, de quem apenas se ouve dizer que pelo zen budismo e pela coincidência enquanto música, não sabe dizer quem é Cage. Esse fragmento de fala já mostra que não vai se ter uma definição precisa e jornalístico-informativa sobre os dois artistas que dão o título ao vídeo.

Nesse sentido, várias informações são dadas pelos sons: ouve-se a voz de Haroldo de Campos relatar sobre a cozinha experimental de John Cage, ouve-se Arrigo Barnabé citar a relação de Cage com o zen budismo e identificar a relação da sua própria obra musical com o pensamento de Cage. Em seguida, ouve-se o próprio Cage repetir que sim, há uma conexão. Conexão de que com que? Conexão de quem com quem? Com a sequência de takes curtíssimos, o vídeo instiga e intriga e vai deixando que se perceba as relações que existem entre a obra de Cage e a de Augusto de Campos.

Há utilização constante do silêncio como elemento narrativo. Já entre os letreiros de abertura vê-se a primeira imagem de tela branca e sem som, com duração de 9”. A partir daí, elas se sucedem intercaladas por telas com a palavra *silence* seguida da palavra *violence*, com duração rápida de 2”, sempre em silêncio. A partir dos 49” do vídeo essas imagens continuam, mas começam aos poucos os sons de espirros, de tosses e sons inarticulados, que já fazem parte da apresentação da peça de John Cage que teve lugar na XVIII Bienal. Essa sequência se prolonga até 1’17” do vídeo quando aparece a primeira imagem de John Cage em *slow motion*<sup>14</sup>, corta para tela branca, volta para imagem de John Cage em *slow motion*, corta para tela com ruídos<sup>15</sup> de imagens em cores, corta para a imagem de Augusto de Campos também em *slow motion*, corta para tela ruídos em cores, tela preta, tela branca e temos agora a imagem de John Cage e Augusto de Campos em *slow motion*. Esse trecho é em absoluto silêncio. A partir daí, volta a tela branca com sons de louça que se

---

<sup>14</sup> Ver Glossário.

<sup>15</sup> Idem

quebra, e a 1'39", tem-se a imagem de John Cage e Augusto de Campos em *slow motion* e ouve-se a primeira fala do vídeo, em baixa rotação a voz de John Cage que diz: "...em português...". É uma espécie de apresentação dos personagens dentro da proposta experimental do *VT Preparado*.

As telas brancas que aparecem por poucos segundos de cada vez acompanhadas de total silêncio dão a impressão de ter uma duração longa e inquietante. O resultado é um estranhamento. Aí se observa a aplicação do conceito desenvolvido por John Cage de que o silêncio pode ser uma forma de violência. O hábito do telespectador é de que a cada imagem está associado um som específico e coerente. Mesmo em videocliques esse padrão se mantém porque às passagens musicais são associadas imagens em movimento que de alguma forma estão associadas àquela música ou ao que ela propõe.

Com relação ao ritmo do vídeo, as sequências de telas brancas, telas pretas, ruídos de cores, telas com as palavras-tema *silence violence*, sem som, de curtíssima duração, 2 a 3 segundos, e os trechos em que as telas brancas apresentam sons curtos, inarticulados, ruídos ou falas em baixa rotação, mostram que propositadamente não há uma linearidade ou cadência fixa, o que se percebe é que a construção tanto das imagens como dos sons exprimem e reforçam o tema da apropriação do aleatório para se passar a ideia do acaso como elemento de múltiplas possibilidades, mas que permitem reconstruir o conceito geral retirado do pensamento e proposta dos poetas concretos e de John Cage.

Ao invés de optar por um arco narrativo com princípio, meio e a resolução de conflitos para se chegar a um final, a opção é por uma narrativa experimental.

As informações vão sendo dadas em pequenas doses e não linearmente e ao serem recebidas por quem assiste forma-se um quadro indicativo e expressivo de como funciona o pensamento de Cage. Um exemplo é a fala de Décio Pignatari que diz que, ao fazer uma leitura semiótica da obra de John Cage, afirma que ele prefere a multiplicidade em lugar da unidade, que opera por justaposição em lugar de operar no sentido hierárquico. Essas são características presentes e transpostas para a construção do vídeo *VT Preparado*.

É o caso também da fala de Haroldo de Campos, a mais longa do trabalho, com a duração de 48", em que narra a visita que fizeram ele, Augusto de Campos, suas esposas e alguns artistas ao estúdio de Cage, fato ocorrido em 1978, e das curiosidades da cozinha experimental do músico. Haroldo reporta que a cozinha era uma espécie de laboratório de culinária experimental com elementos da macrobiótica, em que os sons eram extremamente importantes e apreciados como música por Cage, como por exemplo, o ruído de uma cafeteira que não funcionava bem.

Com relação à análise especificamente visual, o que se pode perceber é que há utilização constante de diversas texturas como as de imagens de telas completamente brancas com ruídos<sup>16</sup> sem que nenhum áudio ou efeito sonoro esteja a ela associado. A textura do vídeo em movimento para as telas brancas e coloridas e para as telas com as palavras *silence* e *violence* reforçam a ideia de que se quer trabalhar especificamente sobre a linguagem do vídeo e não assumi-lo como simples veículo para narrar ou expressar. Um exemplo de textura em cores ocorre a 1'02" quando as imagens são alteradas em ruídos a ponto de parecer uma tela de Van Gogh. As telas brancas remetem tanto ao uso do branco da página proposto por Mallarmé quanto ao silêncio (já que se cria um 'silêncio' de imagem) que incomoda evidenciado por Cage em suas obras.

No final do vídeo, antes dos créditos finais, há a pergunta para John Cage (sem que se veja quem pergunta), repetidas diversas vezes, sobre o que significa zen, ao que ele responde que significa tanto que é difícil responder a essa pergunta. Afirma que fazia quase cinquenta anos desde que havia descoberto que o zen era importante para ele e que não sabia o que dizer em primeiro lugar, que talvez fosse simplesmente o prazer de cada momento. Essa informação colocada no final como um resumo e um fecho pode dar a indicação de para que se propõe o vídeo: todas as possibilidades criativas oferecidas para quem assiste como elementos de reflexão ou simplesmente o fruir do divertimento e prazer do que oferece o momento.

A manipulação de texturas e imagens em velocidade diferenciada, mais lentas, uma edição de cortes rápidos, em que as informações são construídas aos poucos, por

---

<sup>16</sup> Ver definição de ruído - Glossário

pequenas falas repetidas por diversas vezes ou por imagens eloquentes como as do poema de Augusto de Campos, tudo isso quebra com os padrões narrativos tradicionais fazendo com que o VT Preparado resulte completamente experimental.

Walter Silveira e Pedro Vieira realizam uma obra vídeo que causa impacto até os dias de hoje, apresenta inventividade e novas proposições de linguagem visual.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

A partir da proposta de se verificar se há invenção no vídeo analisado, o *VT Preparado: AC/JC*, há que se fazer algumas considerações.

Como diz Décio Pignatari, “a poesia concreta já está em nossa corrente sanguínea” (Vereda Literária, 1998) e Walter Silveira afirma que “foi alfabetizado pela poesia concreta” (Apêndice A), ou seja as propostas trazidas pelo movimento da poesia concreta, então de vanguarda, deram seus frutos e influenciaram o fazer poesia, o design, novos movimentos musicais e as experimentações de vídeo e poesia.

A partir da proposta de novas formas de fazer poesia com integração de outros elementos estruturais, o que se vê na obra de Walter Silveira em geral é que ele se expressa artisticamente em poemas visuais como por exemplo “O vôo” ou o poema-ideograma “Nexo”, no gesto caligráfico da própria escrita exercitado lá no início de sua carreira com o grafite-poema “Hendrix Mandrake Mandrix”, no gesto caligráfico que faz com a câmera em seus vídeos, em poemas que percorrem o papel em todos os sentidos, como o poema “Lagartixa”. Em todas essas criações há a busca pela experimentação. O vídeo *VT Preparado:AC/JC* se apresenta como um marco em sua trajetória pois ao mesmo tempo que homenageia os dois mestres que são Augusto de Campos e John Cage, alia duas artes reconhecidas como de vanguarda, a videoarte e a poesia concreta. A própria linguagem de que se utiliza o vídeo, com seus ritmos inconstantes, seus silêncios e telas brancas, suas palavras inacabadas ou repetidas, tudo isto configura um poema com as características de um poema concreto, que faz uso de sua própria estrutura e textura para comunicar.

De acordo com Pound, a classificação de um artista como inventor, entre outras coisas, é se ele traz um novo procedimento, se apresenta um novo processo em linguagem artística. O vídeo de Walter Silveira e Pedro Vieira traz uma nova proposta de narrativa televisiva, com a quebra dos padrões de linguagem rigorosos na TV da época.

Se se trata de videoarte, poesia visual ou nova proposta de linguagem televisiva, ou se todas as opções estão nele presentes, necessário é se fazer um estudo mais específico. O que se pode verificar é que ao se realizar um vídeo em que duas

manifestações artísticas de vanguarda, a poesia concreta e a videoarte, estão incorporadas de maneira original e inventiva, e de acordo com um conceito claro e de repertório das revoluções experimentais ocorridas no âmbito da arte no século XX, tem-se como resultado uma obra de arte inovadora, que apresenta portanto invenção.

## REFERÊNCIAS

### Bibliografia

- CAMPOS, Augusto de. *Balanço da Bossa e outras Bossas*. 2.ed.São Paulo: Perspectiva, 1974.
- CAMPOS, Augusto de. *Mallarmé/ Augusto de Campos, Décio Pignatari, Haroldo de Campos*. 4.ed.São Paulo: Perspectiva, 2010.
- CAMPOS, Augusto de. *Música de Invenção*.1.ed.São Paulo: Perspectiva, 1998.
- CAMPOS, Augusto, CAMPOS, Haroldo e PIGNATARI, Décio. *Teoria da Poesia Concreta – textos críticos e manifestos*. 1.ed. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1975.
- CAMPOS, Haroldo de. *A Arte no Horizonte do Provável*. 5.ed. São Paulo: Perspectiva, 2010.
- FONSECA, Cristina. *A Poesia do Acaso (na transversal da cidade)*.1.ed.São Paulo: T.A.Queiroz,s/d.
- GRÜNEWALD, José Lino. *Escrever*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1987.
- KHOURI, Omar. *Noigandres e Invenção, revistas porta-vozes da Poesia Concreta*, in revista FACOM n.16. São Paulo, 2006.
- JAKOBSON, Roman. *Linguística e Comunicação*. 25.ed. São Paulo: Cultrix, 2011.
- MACHADO, Arlindo. *A Ilusão Especular*. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- MACHADO, Arlindo. *A Arte do Vídeo*, São Paulo: Brasiliense, 1988.
- MACHADO, Arlindo. *Máquina e Imaginário: o desafio das poéticas tecnológicas*. 3.ed.São Paulo: Edusp, 2001.
- MACHADO, Arlindo. *Arte e Mídia*. Rio de Janeiro: Zahar, 2007
- MACHADO, Arlindo. (Org.) *Made in Brasil: três décadas de vídeo brasileiro*. São Paulo: Iluminuras: Itaú Cultural, 2007.
- MEIHY, José Carlos Sebe Bom. *Manual de História Oral*. 4.ed.São Paulo: Loyola, 2002.

MELLO, Christine. *Extremidades do vídeo*. São Paulo: Editora SENAC SP, 2008. ISBN 978-85-7359753-0

MELLO, Zuzana Homem de. *A Era dos Festivais: uma parábola*. São Paulo: Ed.34, 2003.

PIGNATARI, Décio. *Informação, Linguagem, Comunicação*.7.ed. São Paulo: Perspectiva, 1976.

PIGNATARI, Décio. *Signagem da Televisão*.3.ed.São Paulo, Brasiliense, 1984.

PIGNATARI, Décio. *Semiótica e Literatura*,3.ed.São Paulo: Cultrix, 1987.

PIGNATARI, Décio. *O que é Comunicação Poética*. 8.ed. Cotia,SP: Ateliê Editorial, 2004.

PLAZA, Júlio. *Tradução Intersemiótica*. São Paulo: Perspectiva, CNPq, 1987.

PLAZA, Júlio e TAVARES, Mônica. *Processos criativos com os meios eletrônicos: Poéticas Digitais*. Campinas: HUCITEC, 1998.

POUND, Ezra, *ABC da Literatura*. organização da edição brasileira Augusto de Campos; tradução de Augusto de Campos e José Paulo Paes. 11.ed. São Paulo: Cultrix, 2006.

### **Catálogos:**

BANDEIRA, João, BARROS, Lenora (org.) *Poesia Concreta: o projeto verbivocovisual*. São Paulo: Artemeios, 2008.

BANDEIRA, João, BARROS, Lenora. *Grupo Noigandres*. 80 p. São Paulo: Cosac & Naify, Centro Universitário Maria Antonia da USP, 2002

Catálogo da exposição *Blackberry Palavra e Imagem Walter Silveira*, São Paulo: Caixa Cultural São Paulo, produção Espaço Líquido audiovisual e editora, 18 de maio a 14 de julho de 2013.

Catálogo do *I Encontro Internacional de Video-Arte de São Paulo*. São Paulo: Museu da Imagem e do Som, Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia, 1978.

Catálogo *Video Art USA*. São Paulo: XIII Bienal, 1975.

### **Teses e dissertações:**

KHOURI, Omar. *Ver Ouvir Pensar a Poesia: uma Antologia comentada de Faturas da Era Pós-verso*. São Paulo: DAP. IA-UNESP, 2007. 441p. Trabalho apresentado para obtenção do título de Livre Docente em Teoria e Crítica da Arte. Departamento de Artes Plásticas do Instituto de Artes da UNESP – Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” – campus de São Paulo, 2007.

### **Documentos eletrônicos:**

Entrevista com Décio Pignatari realizada em 26/11/1998

Disponível em:

<https://www.youtube.com/watch?v=hGK3xRCDKHE> (acesso em 2013 e 2014)

Documentário sobre Júlio Plaza (acesso entre dezembro de 2014 e abril de 2015)

<https://www.youtube.com/watch?v=bOhsAjTBhBM>

Apresentação do poema *Cidade City Cité* por Augusto de Campos:

[http://www2.uol.com.br/augustodecampos/09\\_01.htm](http://www2.uol.com.br/augustodecampos/09_01.htm) (acesso em setembro 2014)

<http://www2.uol.com.br/augustodecampos/cidadecitycite.htm> (acesso em outubro 2014)

<http://www.youtube.com/watch?v=G7AOGvHj6T4> (acesso em junho 2013 e agosto 2014)

Site oficial de José Lino Grünewald :

<http://joselinogrunewald.com/cronologia.php> (acesso em outubro de 2014)

Publicação em revista eletrônica de artigos de Omar Khouri, *O Livro das Mil e Uma Coisas*, Nomuque Edições:

<http://nomuque.net/mileumacoisas> (acesso em dezembro de 2014 e março de 2015)

Documentário sobre Festival de Música da Tv Record em 1967  
<https://www.youtube.com/watch?v=FOsXaaW4Pkk> (acesso em 2014 e março de 2015)

Sobre festival videobrasil e TVDO:

[http://brasileiros.com.br/2013/10/sp-18o-festival-de-arte-contemporanea-sesc\\_videobrasil](http://brasileiros.com.br/2013/10/sp-18o-festival-de-arte-contemporanea-sesc-videobrasil) (acesso em dezembro 2014)

<http://site.videobrasil.org.br/acervo/artistas/artista/89720> (acesso em dezembro de 2014 e abril de 2015)

Sobre XVIII Bienal: (acessos entre dezembro de 2014 e abril de 2015)

<http://bienal.org.br/post.php?i=523>

Sobre obras de Nam June Paik:

<https://moussemagazine.it> (acesso em março 2015)

<https://washingtonpost.com> (acesso em março 2015)

### **Documentário:**

Rogério Duprat – *Vida de Músico*. Direção: Pedro Vieira. Ano de realização: 2002.  
Exibido no Canal Curta em 17/02/2014.

## APÊNDICES

Apêndice A – Entrevista com Walter Silveira

### ENTREVISTA COM WALTER SILVEIRA

DATA: 28/06/2013

LOCAL: CAIXA CULTURAL SÃO PAULO –Praça da Sé, 111 – São Paulo – SP

CIRCUNSTÂNCIA: antes de sua performance com Cid Campos, no espaço de sua exposição individual Blackberry Palavra e Imagem Walter Silveira

Gravação (localização no gravador) número: 11/11

(E=Entrevistadora WS=Walter Silveira)

E – Walter, eu queria que você me falasse do seu trabalho, a influência da poesia concreta, como começou? Como se desenvolveu no seu trabalho?

WS – Eu costumo dizer o seguinte, que eu nasci com a Jovem Guarda e a Tropicália e fui alfabetizado pela poesia concreta. Então, eu com uns dez, quinze anos, eu já era fascinado pela questão do Roberto Carlos, “E que tudo mais vá pro inferno”, etc. Já estava ligado nessa, nos Beatles, essa coisa toda. E depois, com a questão da Tropicália, Caetano Veloso e Gilberto Gil cantando naqueles festivais, aí eu achei que tinha um negócio ali que era muito legal e tal. E depois, mais para a frente, foi através da Tropicália que eu cheguei na poesia concreta. Depois veio o exílio deles, fui procurar saber o que era, e quando eles voltaram em 72, várias matérias de jornais ‘linkavam’ a questão da poesia concreta com a tropicália. Então, eu fui atrás da poesia concreta, que era muito difícil de ser encontrada, porque os livros eram quase que edições de autores. Só tinha uma livraria em São Paulo que tinha, aquela da rua Marconi.

E – Isso foi em que época?

WS – Isso foi em 1970,74,76,75... até que em 76 eu conheci um livreiro (que vendia livros na USP que a mãe de uma amiga minha comprava) e aí ele tinha esses livros. E foi na livraria dele que era a Livraria Informática lá nas Perdizes, na rua Cardoso de Almeida. Ele é que me apresentou o Augusto de Campos, que levava os livros para vender lá, que frequentava a livraria. Foi lá que ele me apresentou o Augusto de Campos. Eu já fazia alguns trabalhos e o Augusto com aquela bondade que lhe é peculiar, me deu o telefone da casa dele para que eu ligasse para ele, para fazer uma visita, mostrar os trabalhos, etc. Aí fiquei naquele dilema 'ligo, não ligo, ligo, não ligo'. Depois de um mês eu liguei, fui muito bem recebido. E depois, de lá para cá, a gente até se tornou parceiro em alguns trabalhos.

E – Esses primeiros trabalhos eram em vídeo já ou não?

WS – Não, não. O vídeo, videoarte eu já sabia o que era. O primeiro vídeo que eu fiz foi em 1979. Eu já estava dentro da ECA. Foi lá, com o equipamento do Museu de Arte Contemporânea, que tinha um equipamento portátil, que eu e Tadeu Jungle fizemos alguns vídeos, algumas coisas. Depois em 1979, nós fizemos uma grande exposição mundial lá na Escola de Comunicações, de Mail Arte, através dos Correios. Aí começamos a fazer uns vídeos e tal. Mas eu me encontrei com a videoarte foi na Bienal de São Paulo, acho que foi a IX Bienal que vieram as primeiras videoartes, do Nam June Paik, dos americanos, do Bill Viola, os filmes do Andy Warhol. E foi ali que eu tomei contato com aquela coisa mais diferenciada, de uma televisão diferente, de um tempo diferenciado. Naquela época mesmo começou um grande movimento dentro do Museu de Arte Contemporânea, do Aguillar, do Júlio Plaza, Regina Silveira, a fazer vídeos com esse mesmo equipamento que o Walter Zanini havia adquirido para o Museu de Arte Contemporânea. De lá para cá, eu e Tadeu (Jungle) começamos a desenvolver esse tipo de trabalho, já dentro da universidade.

E – Walter, como você vê a questão da poesia concreta ser visual, de usar o espaço do branco da página, e como a partir disso surgiu o “VT Preparado: AC/JC” ?

WS – O “AC/JC”, ele nasceu de uma coisa: se você desconstruir o vídeo, você vai ver que ele não passa de uma reportagem acerca de um espetáculo com música do

John Cage e poemas do Augusto de Campos, feito pela Ana Maria Kieffer e apresentado na Bienal, e a vinda do John Cage para o lançamento do seu livro 'De Segunda a um Ano'. Basicamente o material é isso: um trecho do espetáculo, depoimento sobre o John Cage, o próprio John Cage e o Augusto de Campos. Eu e o Pedro Vieira, já influenciados bastante pelo livro do John Cage, a gente queria não fazer um vídeo sobre o John Cage, mas um vídeo 'cageano' e 'augustiniano', quer dizer usando a questão daquela velha máxima de Mallarmé, das palavras, do branco da página, da utilização funcional do branco da página, e a questão da dicotomia do John Cage entre o som e o ruído. Então nós fizemos ali um paralelo que, na realidade, seria a ausência de imagem. Mas a ausência de imagem era a possibilidade de todas as imagens e não o preto. Seria o branco, porque o branco é a somatória de todas as cores, a possibilidade de todas as imagens. Então foi aí que a gente inverteu, o vídeo ao invés de ficar 'black', preto, sem imagem, nós colocamos um branco e depois pegamos os ruídos de imagem que as fitas de vídeo, os 'drop outs', as fitas amassadas, etc., e elegemos aqueles ruídos como sendo imagens. Então aquilo é uma imagem, é um simulacro de ruído, porque ele é uma imagem, ele não é o próprio ruído, ele é uma imagem do ruído. E através disso, a gente construiu todo o discurso, levando em consideração principalmente o 'Piano Preparado' do John Cage, no qual ele coloca interferências, parafusos, borrachas, nas cordas e torna o teclado do piano percussivo, quer dizer, tira, extrai notas percussivas do teclado. E nós fomos inserindo isso no vídeo até transformá-lo numa coisa outra, sem começo nem fim. sobre o AC/JC. e sem falsa modéstia nós tivemos a pretensão de fazer no audiovisual algo de relevante para a cultura brasileira, transversalmente . Transconstrutivista.

E – E sobre seus outros trabalhos em vídeo?

WS – Esse trabalho, o "VT Preparado" foi realizado em 1986. A gente já vinha fazendo vídeo desde 1979, quer dizer a TVDO foi criada em 1980. Em 1983, teve o primeiro (festival) Vídeo Brasil, nós ganhamos vários prêmios, nós já tínhamos oito, nove prêmios. Fomos a produtora que mais colocou vídeos lá. Já tínhamos muitos vídeos feitos.

E – E esses outros trabalhos que estão na exposição? Você poderia falar um pouco sobre esse trabalho em homenagem ao Mallarmé?

WS – Esse vídeo dos dados é uma parceria minha e do Fernando Laszlo, um fotógrafo, quando dos cem anos da publicação do livro “Um Lance de Dados” do Stéphane Mallarmé. O livro foi publicado em 1897. Em 1997, nós fizemos uma exposição de fotografia, a gente jogava os dados em um aquário, a gente fazia ‘polaroides’ daqueles dados caindo e fizemos um vídeo, uma instalação com isso e virou uma exposição na Galeria Milan. Criamos um objeto dado, que é esse dado com sete, tem sete em todas as faces, quer dizer, era uma coisa de você dialogar com o acaso, quer dizer, como se você tivesse a possibilidade de cercar o acaso e ali só dar sete. Então é um objeto dada, surrealista, etc., meio comum, e aí a gente fez essa homenagem lá.

E – Como é que entra o acaso na sua obra?

WS – É o seguinte: como eu centrei a partir da poesia, hoje eu trabalho com poesia, fazendo algumas coisas mais verbais, digamos assim, bem mais próximas da poesia tradicional, e essa poesia que fica entre o visual e o verbal, ela é caligráfica, quer dizer, meu trabalho a partir dos anos 1989, por aí, ele começa a ter essa vertente caligráfica, a usar o gestual, o gesto da caligrafia. Então, tirar partido do desenho das letras, o design das palavras, para extrair a poesia desse gesto. Então, é lógico, sendo uma coisa gestual feita com caligrafia, ele incorpora, tem muita incorporação de acaso.

E – No vídeo “VT Preparado” tem o poema “Cité”, você pode falar um pouco dele?

WS – O poema “Cidade, City, Cité” é do Augusto de Campos. É um dos poemas que eu considero mais radicais, porque é um poema feito em três línguas, porque ele pegou os radicais do português, inglês e francês – Cidade, Cité e City – então, a grande palavra que é formada de todos esses substantivos e que dão um vocábulo esquisito (RECITA O POEMA INTEIRO DE AUGUSTO DE CAMPOS, TERMINA COM “...unívora cidade”) termina assim, numa linha só. Então se você olhar as palavras, elas fazem um ‘skyline’. Ele tem a ver com essa questão da cidade.

E – Agora, com a visão de hoje, o que você acha que foi a poesia concreta para você? Ela te inflamou, te inspirou?

WS - É, porque foi a partir dela, do trabalho dos concretos, do trabalho que vem do 'paideuma', ou seja, selecionar da tradição aquilo que mais tem a ver com as gerações futuras. E eles foram organizando. Primeiro, que eles fizeram uma revisão total na literatura e apontando onde estavam os cumes da literatura universal e chegaram à conclusão de que o ciclo histórico do verso havia terminado, quer dizer, não tinha mais para onde andar o verso. O verso já tinha chegado num ponto em que, a partir dali, ir para outros meandros do fazer poético, tanto é que no Manifesto declaram o final do verso. Então a partir daí, tudo isso pode trazer uma carga poética muito forte. Através da poesia concreta, eu cheguei na semiótica, cheguei nos russos, cheguei no Pierce. E aí comecei a ver. E cheguei também no Jakobson, cheguei na poesia russa, cheguei dentro dessa minha atuação, a partir dos poetas concretos.

Na exposição Blackberry , tive oportunidade de ver muitos trabalhos de várias épocas dispostos lado a lado, e vários vídeos também. Notei que em todos os vídeos, em certos procedimentos de edição, cortes muito rápidos, aceleração de sequências de imagens ou desacelerações, que imprimem sentidos gestuais tanto da escrita como do desenho na sintaxe visual. Em certos momentos a câmera deixava de descrever a paisagem ou objetos e passava, com gestos largos e em movimentos contínuos, a escrever. Como se estivesse pintando eletronicamente, *action eye*. Observando os trabalhos caligráficos e esses momentos nos vídeos fica muito evidente os procedimentos de desconstrução da escrita linear no papel com e a construção de uma imagem eletrônica gestual , orgânica, no sentido de gesto do olho através da câmera e a imagem varrida do objeto.

Final da entrevista

Apêndice B - Entrevista com Pedro Vieira

ENTREVISTA PEDRO VIEIRA – (gravador Item 13/13) Data: 07/05/2014 Local: sua residência (E= Entrevistadora PV=Pedro Vieira)

PV: Meu nome é Pedro Augusto de Matos Vieira, Pedrão Vieira. Sou formado em Rádio e Televisão pela FAAP na classe de 1978.

Comecei a trabalhar na TV Cultura nesse mesmo ano e trabalhei lá seguido até o “Fábrica do Som”, que foi o último programa dessa fase em que eu trabalhei na TV, que eu criei e dirigi. Na verdade, era o produtor, que naquela época o produtor era o responsável pelos irresponsáveis.

E: Como é que surgiu a ideia do programa “Fábrica do Som”?

PV: “Fábrica do Som” surgiu da intuição do momento. Era uma coisa que a gente via o Lira Paulistana, via aquela efervescência de bandas e também a época em que inaugurou o SESC Pompéia. Daí me deu a ideia, fui conversar com a Nydia Licia e com o Italo Morelli. Quem comprou a ideia foi a Nydia Licia. Fomos ao SESC Pompéia, eu e a dona Nydia, imediatamente sentamos lá com o então diretor. Aí nós montamos o “Fábrica do Som” e, nesse processo, o Luiz Antônio Simões de Carvalho me apresentou o Tadeu Jungle e o Walter Silveira, que estavam lá na TV Cultura.

E: Você não conhecia o Tadeu Jungle?

PV: Não conhecia. Eles foram na TV Cultura e a gente escolheu o Tadeu para apresentar o “Fábrica do Som”.

E: Isso foi em que época?

PV: Foi em 1982. A gente escolheu o Tadeu no final de 1982, começamos a preparar o “Fábrica do Som”, que foi ao ar de 1983 a 1984. Em 1984 foi quando terminou o programa, com a retirada do ar pela emissora. Retiraram o programa do ar, enfim, e eu saí. Não queria mais continuar na TV Cultura, saí eu e o Tadeu, e eu entrei na TVDO (TV Tudo), aí é que eu fui para a TVDO.

A TVDO nasce na USP, no grupo que era o Paulo Prioli, o Ney Marcondes (Neyzinho), o Tadeu Jungle e o Walter Silveira. O Paulo Prioli, que é irmão do Gabriel Prioli, saiu, não queria continuar e eu entrei na sociedade nesse momento. Quando eu saí da TV Cultura, compramos um equipamento, que era o que a TVDO não tinha. Eu comprei um equipamento de captação U-Matic. A gente montou a produtora no quintal da minha casa, a gente tinha um quarto lá.

E: Era portátil esse equipamento?

PV: Era uma ENG, uma JVC WC 555. Com essa câmera a gente fez videos

E: Você pode falar dos videos da TVDO?

PV: Bom, quando eu entrei na TVDO, foi a época em que eu e o Tadeu, a gente produzia o “Non Plus Ultra”, do Tadeu. Ele tinha acabado de fazer o video “Frau” lá no sul. Era a última coisa que eles tinham feito. Daí a gente fez o “Non Plus Ultra”, “Heróis da Decadência”. O “Duelo dos Deuses” não, porque foi feito em VHS, que era um equipamento menor.

Nesse período, fizemos o “Ubu”, quando eu viajei com a peça e o grupo de teatro – inclusive aconteceu o terremoto no México – fizemos um documentário sobre o “Ubu”, que foi muito importante ter sido feito. Daí nós fizemos o “VT Preparado: AC/JC”, o “Duelo dos Deuses”. Essa foi a produção da TVDO nesse período em que eu participei. Depois, o Tadeu saiu, houve uma ruptura, a gente fechou e foi isso.

E: Depois eu vou pedir que você fale dos VTs, mas como você vê, com a visão de hoje, no que é que influenciou a linguagem televisiva esses movimentos como a TVDO, essa geração que era de videomakers, videoartistas?

PV: Olha, eu acho que a TVDO quebrou alguns padrões de edição principalmente. A gente começava a editar ‘drop out’(\*), tudo que não podia, que era feio, que era proibido, que saía dos limites, nós assumimos como linguagem: barra, drop out. Diminuição do tempo, repetição do tempo, aquelas coisas do tempo de imagem que era dado, o tempo de imagem que era captado, o tempo da televisão era um tempo lento para a gente.

E: Qual é que era a crítica? Por que vocês resolveram fazer isso? Como é que era a linguagem da televisão tradicional nessa época?

PV: Era uma linguagem muito tradicional, muito quadrada, baseada naqueles 'PP', 'PM', 'PG', primeiro plano, plano médio, plano geral, grande plano geral. Então, você não pode cortar de um plano para o outro, o apresentador não pode entrar de costas, ninguém pode falar uma asneira no ar. Era uma coisa muito comportada, muito alicerçada no correto.

E: Isso na TV aberta em geral?

PV: Em geral. A TV Cultura era a única TV que poderia, por assim dizer, que tinha por obrigação estatutária de fazer pesquisa de linguagem. O experimentalismo fazia parte do estatuto da TV Cultura. E naquele período, dentro da TV Cultura havia uma inteligência muito grande. A TV Cultura era habitada por pessoas, dirigida por pessoas hiper inteligentes. Então, o senhor Carlos Queiroz Telles estava lá, o senhor Walter Durst estava lá, havia o Teatro 2, havia uma efervescência, havia artistas trabalhando na emissora. Então, isso permitia, dentro daquele momento da ditadura, um rompimento para uma linguagem mais agressiva, mais de romper com os padrões de edição, de bom-mocismo que havia dentro da televisão. Então, inclusive quando o Fábriça saiu, eu lembro muito de uma das manchetes que saiu, alguém que escreveu "Proezas de Rock em Casa de Ópera". Mas não era verdade, porque a TV Cultura não era uma casa de ópera, porque ela já tinha tido programas experimentais como o do Roberto Miller, o "Som, Forma e Movimento", que eram programas que experimentavam linguagem da televisão dentro da televisão.

E: Tinha espaço para isso?

PV: Tinha espaço. Era o único lugar em que poderia ter sido feito isso.

E: Você acha que é por isso que você encontrou o Walter e o Tadeu lá? Porque estavam querendo espaço?

PV: Provavelmente estavam levando um projeto, porque eles tinham já um programa na TV Bandeirantes que foi tirado do ar porque um indivíduo cuspiu no quibe. Você entende? O nível da TV. Eles tinham um programa maravilhoso, que eu não

particpei infelizmente, foi um programa dirigido pelo Tadeu, pelo Walter, pelo Ney, pelo Paulo Priolli, “Mocidade Independente”, apresentado pelo Nelson Mota, que era um programa que queria romper essas barreiras do bom-mocismo. Então, eles saíram, o programa foi tirado do ar e eles estavam fora do ar.

E: Quer dizer, em 1982 eles já tinham feito programa no ar?

PV: Tinham tido uma experiência. A TVDO já tinha tido um programa no ar. Nós queríamos. Eu fui formado em Televisão. Eu não queria trabalhar em Cinema. Meus amigos que faziam cinema, eu via que eles não conseguiam expor a sua obra.

E: Como é que funcionava para quem era independente na época?

PV: Você não tinha onde expor o teu trabalho, na televisão não havia. A ditadura já era um manto negro sobre a inteligência, sobre qualquer forma de experiência ou qualquer novidade, era totalmente reprimida. Quando os caras começaram a distender, aconteceu o que? Foi a época do “Fábrica do Som”. Arrebentou, aquele sucesso, porque eles querendo ou não querendo, o “Fábrica do Som” teve aquele sucesso que teve, ganhou o APCA, porque ele foi o primeiro espaço onde a gente ousou desafiar os padrões. Tanto que a gente foi tirado do ar, pela emissora. Não foi pela Censura Federal, porque o programa passava pela Censura Federal e depois passava pela emissora. E às vezes, ele passava pela Censura Federal e sofria a censura do presidente, senhor Renato Ferrari, que era o presidente da TV Cultura e era do Opus Dei. Todo mundo sabe disso. E por um acordo desses infernais da política, colocaram senhor Fernando Pacheco Jordão, que é uma pessoa maravilhosa, sob as ordens de um fascista. Então eles foram obrigados. O dia em que eu entreguei para o Ítalo Morelli – parece brincadeira – o prêmio da APCA, melhor programa do ano, eles me entregaram a carta que o programa ia sair do ar. Quer dizer, você veja o quanto que o sucesso diante da repressão, não tinha importância. Então, a partir daí, eu parti para experiência visual mais agressiva mesmo, de plano da imagem e trabalhar com outro conceito, procurar uma imagem desgastada, estourar o grão, arrebentar com a imagem, quebrar os padrões de edição e quebrar o padrão da imagem, estourar o grão, sair daquele padrão da

imagenzinha bonitinha, aquela coisa, o falso belo, o teletrismo que a televisão tinha, porque ela não tinha uma estética própria, ela se negava a criar uma estética.

Na TV Cultura, a gente forçou uma estética na edição principalmente. O carro vinha andando, ele não andava direito, ele dava um tranco, parava, ia para trás, sabe? A gente quebrava o padrão. Isso era a primeira coisa.

E: Então, especificamente dentro desse contexto, surge o “VT Preparado”. Era uma encomenda? Surgiu de vocês? Como é que foi?

PV: O “VT Preparado” foi uma idéia que nasceu... Na verdade, o “VT Preparado” ele nasce no Fábrika do Som, quando a gente fez um Especial do Augusto com o Cid Campos. Nós fizemos um especial com o Augusto de Campos no “Fábrika do Som”, que foi um dos melhores programas de televisão que eu produzi na minha vida. E foi a partir daí, eu comecei a aprender com o Augusto. O Augusto para mim foi um pai intelectual. Ele me abriu um monte de gavetas, de autores, um monte de horizontes que eu não conhecia.

E: Ele tinha já essa ligação não só com a poesia, mas com os meios de comunicação como a televisão?

PV: O Augusto tinha ligação com a TVDO, porque o Walter e o Tadeu são poetas também. Então havia uma ligação, uma troca, da gente pichar as coisas do Augusto nas ruas. O Augusto era um mestre dessa geração para nós. Ele é uma pessoa que é um mestre. Depois que a gente fez o Fábrika do Som, ainda fizemos alguma coisa com o Augusto, a animação de alguns poemas para uma fundação no Canadá. Daí eu saí da TV Cultura. Aí houve essa visita do John Cage. A gente viu que o John Cage vinha para a Bienal, ia haver um espetáculo e ia ter uma noite de autógrafos.

E: Esse espetáculo era o que?

PV: Era um espetáculo experimental com a Ana Maria Kieffer, ia ter out-door.

E: Ela interpretava a obra do John Cage?

PV: Era uma obra do John Cage. Tem uns trechos no vídeo que aparece. Tinha um espetáculo e tinha o lançamento de um livro, uma noite de autógrafos. Esse livro aqui ó, de 1985. Aqui é a assinatura do Augusto:

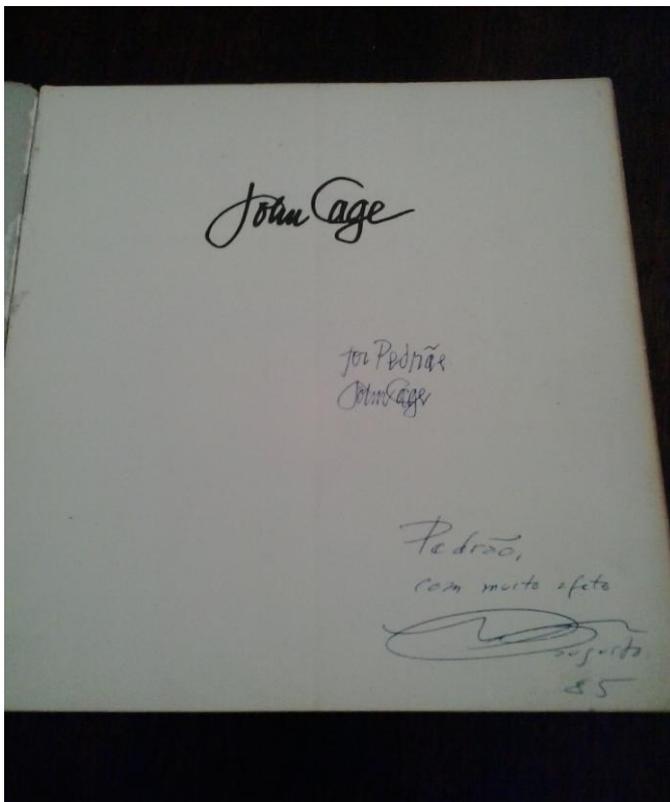


Figura 24 – Contra-capa do livro *De Segunda a um Ano* de John Cage, autografado pelo autor e por Augusto de Campos para Pedro Vieira. 1985

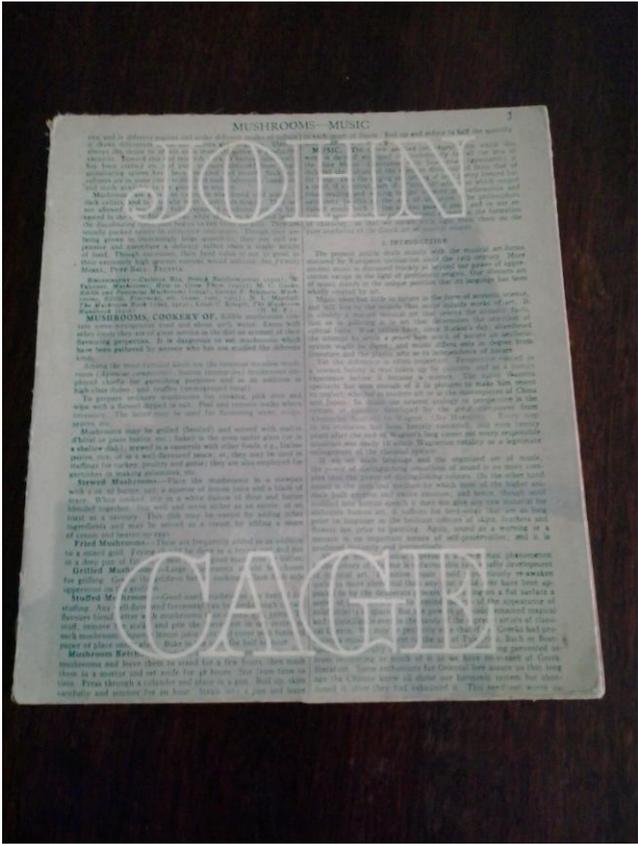


Figura 25 - Capa do livro *De Segunda a um Ano* de John Cage, cedido para foto pelo entrevistado.

Uma coisa legal é que esse livro é tradução do Rogério Duprat, de quem eu vim a fazer um documentário mais tarde, que é um documentário que eu amo e o último documentário que o Rogério fez, os últimos depoimentos, porque logo depois ele teve Alzheimer e faleceu.

Sobre o “VT Preparado:AC/JC”, o que é que acontece? A verdadeira história dos fatos: eu nem fui à gravação! Quem foi na gravação foi a Sofia Carvalhosa e o Neyzinho (Ney Marcondes).

E: Ninguém foi, nem o Walter ?

PV: Nem o Walter foi. Isso é engraçado porque é esse o processo do John Cage, porque a gente pegou todo aquele material e fizemos uma coisa chamada “AC/JC”, toda aquela desconstrução, aquela coisa do “Piano Preparado”. Nós fizemos, nós

desconstruímos, nós pegamos as câmeras, as imagens e começamos a desconstruir a imagem, a imprimir padrões. A primeira coisa: nós começamos a trabalhar com a não imagem. Nossa idéia era trabalhar com o branco, com a negação da imagem mesmo. *Silence, Violence*. A violência que você tem quando você entra com o silêncio da imagem, não é, como a gente não consegue conviver com o silêncio. Isso vem do zen budismo do John Cage, como a gente não consegue conviver com o silêncio, ele incomoda. Você não agüenta não ser totalmente bombardeado por informação, e como o silêncio faz o ambiente naquela coisa de fazer o silêncio, o ruído.

E: Mas vocês puseram ruído também?

PV: Então, eu levei uns oito dias editando só os ruídos. Foi esse o processo. A captação, na verdade, não importava. Ela não importava. A gente usou fragmentos daquilo, fragmentos, fragmentos, e o que eu usei como base foi pegar todos os ruídos que tinham, um prato caindo, vozes do ambiente e tal, e fiz uma edição, a base toda. Eu editei primeiro o áudio.

E: Qual a participação do Walter?

PV: Ah, o Walter era meu irmão. Quando eu peguei esse material, sentei com o Walter e 'estou com a idéia de fazer isso aqui'. A gente tinha uma sincronicidade muito grande. Eu e o Walter a gente tem uma cabeça muito parecida. Então, quando eu comecei a falar, nós queríamos fazer a mesma coisa. A gente sabia que a gente queria fazer a negação da imagem, que a gente queria estourar os grãos, que a gente queria fazer aquela experiência e que a gente queria colocar no Festival Vídeo Brasil para ser vaiado de pé!

E: E foi?

PV: Ganhamos! (risos) Ganhamos o Festival Vídeo Brasil.

E: Que época foi isto?

PV: 1986, no ano em que ele foi feito, ele ganhou o melhor vídeo do Festival Vídeo Brasil. E depois tem uma história muito engraçada, porque tinha um diretor que tinha

gastado uma fortuna para fazer um vídeo e os caras ficaram putos da vida. E esse do John Cage não gastei nem cinquenta Reais. E eles gastaram uma fortuna e perderam o festival para a gente de novo, naqueles tempos.

Daí o vídeo, o que acontece é o seguinte: o “AC/JC”, o que ele tinha? Ele tinha o conceito do John Cage, o conceito que amarrava era a gente conhecer o John Cage. E a sorte é que quem estava julgando conhecia o John Cage. No júri estava o Décio Pignatari, estava o Walter George Durst, estava o Inácio Araújo. Quer dizer, se a gente fosse julgado por idiotas, ninguém entenderia: ‘que porra de vídeo é este, sem imagem, com grão estourado, com saturação, com toda aquela textura?’ Trechos de palavras, de coisas, de informações. O “AC/JC”, como eu te falei, a gente fez achando que ia ser vaiado de pé, cara. A gente falou: “Esse nós vamos ter que ser vaiados de pé!”

No Festival VideoBrasil. E o vídeo ficou, realmente não fomos vaiados de pé, mas houve muita gente que reclamou. Depois de muito tempo, recebi vários comentários que ‘era uma puta enganação’, ‘ fazer vídeo sem imagem só aqui em São Paulo’, porque a gente era paulista. Sabe aquela coisa: ‘paulista julgando paulista’, entendeu? É, eu acho também que quem não agüenta com crítica não pode se expor, porque você sempre é criticado. Você nunca sai totalmente ileso, sempre alguma cacetada você toma.

Final da entrevista

## **ANEXO A**

**Video “VT PREPARADO: AC/JC” (DVD)**

## **ANEXO B**

**Poema de Augusto de Campos “cidade city cité”**

## ANEXO C

### Glossário<sup>17</sup>

**Aleatório:** ao acaso

**Analógico:** diz-se do sinal cuja expressão matemática é semelhante e sincrônica às grandezas físicas do sistema representado. Opõe-se a digital.

**Anamorfose:** termo introduzido no século XVII para designar certas distorções produzidas nas figuras representadas no plano bidimensional quando se muda o ponto de vista a partir do qual elas são visualizadas. Por extensão, qualquer deformação da imagem figurativa.

**Barras de cor:** padrão de cores em barras verticais geradas eletronicamente, que serve para o ajuste cromático de VTRs, VCRs, câmeras, monitores, transmissores, etc. O padrão internacional é branco, amarelo, ciano, verde, magenta, vermelho, azul e preto.

**Beeper** (ingl): sinal de áudio anotado no começo da fita (geralmente com as barras de cor) para facilitar o controle do som dos monitores.

**Bit** (ingl. contração de binary digit): unidade binária de informação seletiva, usada em teoria da informação e nos sistemas cibernéticos.

**Broadcast/broadcasting** (ingl.): radiodifusão, emissão através das ondas hertzianas.

**Camcorder** (ingl. Contração de câmera e recorder): câmera com gravador embutido.

**Campo:** em vídeo, a área da tela de televisão coberta pela varredura de linhas alternadas. 2 campos = 1 quadro (imagem completa). Varredura de tela da primeira à última linha. Corresponde à metade de uma imagem integral, que por sua vez é composta por dois campos entrelaçados, o primeiro preenchendo as linhas ímpares e o segundo às linhas pares.

---

<sup>17</sup> Fontes: 1) Machado, Arlindo. A Arte do Vídeo. São Paulo: Brasiliense, 1988. 2) Watts, Harris. On Camera: o curso de produção de filme e vídeo da BBC. São Paulo: Summus, 1990. Com relação aos termos técnicos, foram utilizadas referências da década de 80 do século passado, tendo em vista ser a tecnologia conhecida na época e a empregada para a realização do vídeo tema desta dissertação.

Cassete (do ingl. *cassette*): fita magnética acondicionada em magazine apropriado, dispensando bobinagem manual.

*Chromakey/ chromakeying* (ingl.): efeito de tipo analógico que consiste em inserir uma imagem colorida no interior de outra. A imagem inserida ocupa os espaços definidos por uma determinada cor na imagem continente. Se essa cor é azul, o efeito pode chamar-se também *blue box*.

Clipe (do ingl. *clip*): qualquer coisa breve, como uma pequena nota de jornal.

*Close up* (ou primeiro plano – PP): cena que mostra a cabeça inteira da pessoa, do colarinho ou gola para cima. Cena fechada de um objeto.

Congelamento de imagem ou *freeze frame*: um campo isolado de vídeo, ou um fotograma de filme, exibido de forma estática na tela.

Corte brusco: um corte que interrompe a continuidade do tempo, espaço ou ação; em telejornalismo chama-se de corte brusco a deixa final de uma entrevista cujo áudio termina exatamente junto com a imagem.

Cortina: termo genérico para designar os mais variados padrões de transição de um plano a outro.

Crominância: combinação dos sinais de cor e saturação de cor da imagem eletrônica.

*Debeaming* (ingl.): efeito de tipo analógico que consiste em reduzir a intensidade do canhão eletrônico de modo a produzir imagens de alto contraste, até o limite de desmaterialização da figura.

Definição: maior ou menor quantidade de unidades de informação por espaço dado, suscetível de representar com maior ou menor gama de detalhes uma imagem. Em vídeo, fala-se em definição vertical (número de linhas horizontais) e definição horizontal (rapidez com que os circuitos permitem saltar do pico máximo de um sinal elétrico ao pico mínimo, o que determina a formação de “linhas” verticais).

Diegese (do grego *diegesis*): originalmente, uma das partes do discursos jurídico: a exposição dos fatos. Modernamente, é a designação do mundo representado numa narrativa de ficção, ou seja, o enredo e seus personagens, o tempo e o espaço em que ele ocorre.

Digital: diz-se do sinal convertido em *bits* matemáticos e processado na memória de computadores, de modo a poder sofrer toda sorte de manipulações, sem degeneração ou perda de informação. Opõe-se a analógico.

Digitalizar: transformar uma informação analógica em digital.

Diretor de TV: ou diretor de imagem, profissional que, em uma transmissão ao vivo ou na gravação de um programa, seleciona as imagens que irão ao ar ao cortar de uma câmera para outra, seguindo um padrão de seleção de imagens que constituirá uma determinada narrativa televisiva. Opera essa seleção em uma mesa de corte, o *switcher*.

*Drop-out* (ingl.): falha no revestimento de óxido de ferro da fita magnética que produz ruídos de imagem. O número de *drop-outs* aumenta com o uso e com o desgaste das fitas.

Eco de imagem: efeito de tipo digital que consiste em repetir a mesma imagem ao infinito, como se ela tivesse sido colocada entre dois espelhos contrapostos.

Eixo de câmera: regra de continuidade, muito respeitada no cinema, que determina que a câmera deve ficar sempre de um dos lados do eixo traçado pelo deslocamento dos protagonistas no quadro, para que a direção dos movimentos não seja invertida na transição de um plano a outro. Na transmissão de uma partida esportiva, por exemplo, a manutenção das câmeras sempre do mesmo lado do eixo favorece a inteligibilidade do espaço, deixando claro ao telespectador qual a direção de ataque e de defesa de cada time.

Enunciado: a mensagem propriamente dita, dada sob a forma de um arranjo pronto e definitivo, em obra particular, das possibilidades de um sistema de signos.

*Feedback* (ingl.): realimentação ou auto-alimentação. Em vídeo, é o nome que se dá ao efeito gerado por um circuito fechado onde a câmera é apontada para a tela do monitor que exhibe a imagem que ela capta. O resultado é uma espiral caleidoscópica móvel, que pode ser modificada infinitamente, a partir de qualquer manipulação da câmera.

Flicagem (do ingl. *flicker*, cintilação da luz): em tecnologia cinematográfica, é o nome que se dá a uma pulsação da luz nas partes claras da imagem, em decorrência de uma falta de sincronismo entre as descargas luminosas das lâmpadas utilizadas

para a iluminação e o tempo de abertura do obturador, ou entre a direção de abertura do obturador e a direção de movimento da câmera numa panorâmica. Em tecnologia vídeo, é o nome que se dá ao mesmo efeito de cintilação, produzido todavia por um apagamento muito rápido do target (o contrário do lag) ou pela falta de sincronismo entre a velocidade do projetor de cinema e da câmera de vídeo nos telecines. Em linguagem de vídeo, é o nome do efeito produzido por uma montagem muito rápida, com planos curtos, quase ao nível do quadro-a-quadro, dando a impressão de um “pisca-pisca” bastante acelerado.

*Frame* (ingl.): ver *quadro*

*Geração*: indica o coeficiente de perda na copiagem analógica de fitas de vídeo. A fita original é dita *master* ou *matriz* e a partir dela se duplicam as gerações sucessivas de cópias.

*Gerador de caracteres*: equipamento que permite sobrepor caracteres alfanuméricos na imagem do vídeo. Pode ser de tipo analógico ou digital.

*Halo*: área branca em torno de uma fonte de luz muito intensa, como acontece quando se aponta a câmera para a chama de uma foqueira.

*Ilha de edição*: sistema de reprodução de fitas cabeça-a-cabeça, dotado de dispositivos bastante precisos de corte eletrônico, destinado a editar material gravado em vídeo.

*Ilusão especular*: ilusão produzida particularmente pelo sistema da imagem técnica, segundo a qual as imagens anotadas nos suportes de registro são “reflexos” das coisas sensíveis e visíveis do mundo dito real, como acontece nos espelhos.

*Instalação*: espécie de escultura ou ambiente construídos com monitores de vídeo, nos quais se faz apresentar uma fita pregravada ou uma emissão ao vivo.

*Lag* (ingl.): efeito de persistência ou acumulação que se produz em áreas excessivamente iluminadas da imagem, decorrente de um apagamento incompleto do quadro. Lembra a “queimadura” que nos afeta os olhos quando olhamos para uma fonte de luz muito intensa.

*Loop* (ingl.): retorno, linha de volta. Quando o loop remete o fim ao começo, ele permite formar laços de repetição, como acontece no efeito de *feedback*, nos programas de computador.

Luminância: sinal de intensidade de luz, que é percebido em vídeo como brilho ou “tom” de cada porção da imagem. É o único sinal reconhecido nos sistemas de vídeo monocromáticos (preto e branco).

Mosaico fotocondutor: dispositivo plano do tubo analisador onde se projeta a imagem captada pela objetiva, de um lado, e onde um canhão eletrônico atira suas linhas de varredura, de outro. Basicamente, é o local onde a imagem é “recortada” em linhas e convertida em sequência temporal. Também conhecido como *placa* ou *superfície fotocondutora/fotossensível* e, em inglês, como *target*.

Monitor: aparelho reproduzidor de sinal de vídeo, que utiliza do iconoscópio ou tela de cristal líquido para formar a imagem. Recebe esse nome porque é utilizado nas gravações para permitir visualizar imediatamente a imagem enunciada pela câmera. Difere do receptor de tevê convencional porque nele o sinal elétrico enviado pelo gravador chega diretamente ao iconoscópio, enquanto neste último o sinal entra pelo plugue de antena e é processado antes de atingir o tubo de imagem.

Paradigma: conjunto das unidades que mantêm entre si uma relação virtual de substitutibilidade, abrangendo todas as possibilidades de ocorrência de cada plano em um sintagma.

*Pixel* (ingl.; abreviatura de *Picture Element*): unidade mínima constitutiva da imagem de vídeo. No sistema tricromático (tevê em cores), ela é constituída por três cores básicas: o vermelho, o verde e o azul.

*Playback* (ingl.): reprodução de algo gravado em fita magnética. É também o nome que se dá à operação inversa da dublagem, ou seja, a produção de uma imagem muda para ser sincronizada com uma trilha sonora pregavada.

Polaridade: orientação positiva ou negativa de um sinal de vídeo. Normalmente, o preto é negativo e o branco positivo. Invertendo-se a polaridade, obtêm-se imagens em “negativo”, como em fotografia.

*Portapack* (ingl.): marca registrada do primeiro gravador/ reproduzidor portátil de meia polegada, fabricado pela Sony e responsável pelo sucesso do vídeo como meio de massa.

Posterização: efeito de tipo digital que consiste em reduzir toda a gama dos sinais de luminância e crominância a apenas algumas possibilidades de ocorrência, de modo a transfigurar a imagem. Em fotografia, dá-se o nome de solarização a um efeito semelhante.

Quadro: imagem eletrônica completa constante de um vídeo, constituída por um número determinado e linhas de varredura. No padrão brasileiro PAL-M, compreende 525 linhas e dura 1/30 de segundo.

Quadruplex: formato pioneiro de videotape, que utiliza fitas de duas polegadas de largura em carretel aberto.

Rabo de cometa: rastro fantasmagórico deixado na imagem pelos focos de luz intensa quando a câmera de vídeo está em movimento.

*Replay* (ingl.): repetição de uma tomada em playback ou de um programa pregravado.

RGB (ingl.; abreviatura de *Red, Green Blue*): sistema de codificação de das cores em vídeo através de um sinal composto pela combinação das três cores básicas: vermelho, verde e azul.

Ruído: distorção ou interferência indesejáveis no registro, transmissão ou reprodução de vídeo.

Saturação: sinal de intensidade de cor.

SEG (ingl.; abreviatura de *Special Effects Generator*): designação genérica de todas as máquinas de manipulação eletrônica.

Sinal: corrente elétrica que transporta as informações de vídeo e de áudio. Mede-se em termos de amplitude e frequência. O sinal de vídeo, especificamente, carrega informações de luminância (tom de cinza ou, mais corretamente, quantidade de brilho), cor (vermelho, verde, azul e suas infinitas combinações) e saturação (quantidade de cor) de cada ponto luminoso da imagem.

Sintagma: sequência de unidades mínimas de discurso (por exemplo, planos), ligadas por uma sintaxe particular e capazes de constituir uma unidade de nível superior ou macroscópico.

*Slow motion* (ingl.): aparente lentidão na ação de uma cena, obtida em vídeo pela exibição de cada campo duas vezes ou mais e, em filme cinematográfico, rodando a filmadora mais depressa do que o normal.

*Slow scan* (ingl.): ver *varredura lenta*.

*Sync* (ingl.; forma abreviada de *synchronize*): nome genérico dos impulsos de controle do sincronismo horizontal e vertical das linhas de varredura.

*Switcher* (ingl.): mesa de comutação das câmeras, utilizada em estúdios de tevê, que permite editar um programa ao vivo e realizar pequenos efeitos. *Switchers* mais sofisticados são verdadeiros *SEGs* e contam com recursos como cortinas, telas múltiplas, chromakey, geração de caracteres, etc.

*Target* (ingl.): ver mosaico fotocondutor.

Telecine: instrumento empregado para transferir imagem registrada em suporte fotoquímico para fita magnética. Basicamente, sua função é “traduzir” a velocidade do filme (24 fotogramas por segundo) para a do vídeo (25 ou 30 quadros por segundo).

*Timing* (ingl.): duração relativa dos planos capaz de imprimir um ritmo ao fluir das imagens. É também o nome que se dá ao senso de oportunidade relativo à escolha do momento e do tempo de duração de um plano.

U-Matic: formato de vídeo que usa fita de  $\frac{3}{4}$  polegada embutida em cassete; marca registrada de um sistema de videocassete que emprega fitas de  $\frac{3}{4}$  polegadas e que é utilizado em produções de caráter profissional ou semiprofissional.

Varredura: exploração do quadro pelo feixe de elétrons no tubo analisador de imagem ou iconoscópio. Exploração da fita magnética pela cabeça do gravador de vídeo.

Varredura lenta: dispositivo de produção e distribuição de imagem eletrônica fixa, em que a velocidade de varredura é bem mais lenta que a do vídeo convencional (no mínimo, oito segundos para cada quadro). Destina-se sobretudo à circulação

bidirecional de imagem, texto e som através de canal telefônico, mas também pode ser transmitida por radioamador ou qualquer outra forma de distribuição de sinal de áudio. (também chamado de *slow scan*).

VCR: sigla do ingl. *Video Cassette Recorder*, gravador de videocassete.

VHS (ingl.; abreviatura de *Video Home System*): sistema de vídeo doméstico, formato de vídeo que usa fita de ½ polegada; marca registrada de um sistema de videocassete que emprega fitas de meia polegada e que é utilizado predominantemente para finalidades domésticas.

Videoarte: campo da produção artística contemporânea que abrange os trabalhos em que o vídeo é usado como suporte e que explora os seus recursos de linguagem.

Videoclipe (do ingl. *video clip*): sintagma videográfico, em geral de curta duração, que consiste basicamente em fazer sincronizar imagens a uma trilha sonora preexistente.

*Videomaker* (ingl): 'fazedor de vídeo', termo que surge na década de 80 do século passado, quando jovens realizadores têm acesso a equipamentos de VT mais leves e portáteis para a gravação de suas obras; profissional que se dedica especificamente a realizar obras em vídeo.

*Zap, zapping* (ingl.): hábito de mudar de canal quando entram os comerciais.

*Zoom* (ingl): objetiva de distância focal variável. Termo usado ao se falar de aproximação da imagem.