

O VÍDEO COMO FONTE PARA A HISTÓRIA

*Henrique Luiz Pereira Oliveira**

Alega-se freqüentemente que é urgente que os historiadores passem a incorporar mais corajosamente as imagens no repertório das suas fontes de investigação, visto que na atualidade as imagens estão disseminadas por toda parte – uma civilização das imagens, diz-se. Sem dúvida! Todavia, a atual avidez dos historiadores pelas imagens corre muitas vezes o risco de se tornar tão dispersiva quanto esta fonte que ele pretende interrogar.

Dentro do amplo espectro da produção audiovisual contemporânea, nossa investigação incide sobre um segmento bastante específico. Este segmento está, em primeiro lugar, delimitado pelo tipo de equipamento utilizado para a sua realização: os audiovisuais que nos interessam são aqueles que foram realizados com equipamentos de vídeo. Em segundo lugar, a modalidade de produção audiovisual que circunscrevemos se caracteriza pelos objetivos que nortearam a sua feitura. Interessam-nos os audiovisuais produzidos com o objetivo de atender aos movimentos sociais. Portanto, nossa investigação está centrada nos vídeos produzidos com o objetivo de contribuir para a mobilização e organização dos movimentos sociais no Brasil. O conjunto destes vídeos foi denominado vídeo popular, denominação que ganhou consistência com a criação, em 1984, da Associação Brasileira de Vídeo Popular – ABVP.

O vídeo popular, produzido no âmbito de um conjunto restrito de entidades, segundo objetivos delimitados e destinado a um circuito de exibição bastante específico, constituiu um dispositivo (uma instituição), com o seu regime próprio de funcionamento, o qual denominamos movimento de vídeo popular. Pelo estudo deste dispositivo podemos empreender uma investigação empírica sobre o uso do audiovisual na modulação

* Professor da Universidade Federal de Santa Catarina e doutorando do Programa de Estudos Pós-Graduados em História (PUC-SP), com bolsa PICDT da Capes, sob orientação de Denise Bernuzzi de Sant'Anna.

da percepção. Embora os vídeos que analisamos compreendam um período relativamente curto – 1982 a 1995 –, é possível diagnosticar um conjunto de mudanças no modo de afetar a percepção dos espectadores. O objetivo de nossa investigação é evidenciar estas mudanças, que estão materializadas na forma como os vídeos foram construídos, e correlacioná-las com o modo como nos vídeos algo é configurado como sendo a realidade a ser enfrentada (transformada) e como determinado grupo é configurado como o sujeito vocacionado a agir sobre esta realidade.

Desta forma, o que investigamos são as mudanças que ocorreram nas expectativas e nos procedimentos dos produtores dos vídeos populares na sua pretensão de contribuir para fortalecer os movimentos sociais. Os vídeos populares foram produzidos visando contribuir na dinamização dos movimentos populares e, para tanto, seus produtores tinham a intenção de promover transformações nos indivíduos, incitando-os a se tornarem sujeitos ativos nestes movimentos. Interessa-nos verificar que trabalho foi realizado sobre os indivíduos e o que se pretendia fazê-los perceber nas situações que eram abordadas nos vídeos. O que podemos constatar não são as transformações que os vídeos efetivamente promoveram nos movimentos sociais, mas sim as transformações nos objetivos e procedimentos dos produtores de vídeos populares. Por conseqüência, os vídeos testemunham algumas metamorfoses ocorridas nos investimentos sobre a percepção em um dado momento histórico. Este trabalho sobre a percepção envolve tanto as soluções formais utilizadas para engajar as capacidades sensoriais do espectador, quanto o sentido que se busca fazer emergir nas situações abordadas nos vídeos.

As fontes consultadas englobam: vídeos, boletins, projetos, relatórios de atividades, avaliações, cadastros de associados da ABVP e de entidades produtoras de vídeos, correspondências, transcrições de encontros, manuais de vídeo, etc. Grande parte deste material se encontra na sede da Associação Brasileira de Vídeo Popular, sediada em São Paulo. No acervo desta associação existem mais de 500 títulos de vídeos produzidos nos diversos estados do Brasil.

Na presente nota de pesquisa pretendemos situar a posição do vídeo no âmbito de outros audiovisuais (cinema e televisão) e apontar alguns problemas enfrentados pelos historiadores para a utilização no vídeo como fonte de pesquisa, ressaltando a necessidade de que sejam desenvolvidas investigações que historicizem as práticas de produção e circulação de audiovisuais.

O crescente interesse dos historiadores pelas imagens parece muitas vezes suscitar uma ingênua expectativa de que de fato seria possível estabelecer um método válido para a interpretação de toda e qualquer imagem em proveito dos estudos históricos. Ou as imagens aparecem em nosso trabalho de historiadores como mera ilustração daquilo que é narrado ou, pelo simples fato de mencioná-las, vemo-nos enredados por uma interminável discussão “teórico-metodológica” que, muitas vezes, resulta em manter uma certa aura de especialidade em torno daqueles que “trabalham com as imagens”.

Antes de mais nada, é necessário reconhecer a imprecisão e a amplitude daquilo que temos designado pela palavra “imagem”. Mesmo reduzindo o termo imagem ao sentido estrito – vinculado à visão –, são tantas as ramificações possíveis em cada uma das modalidades de imagens atualmente existentes que o termo tornou-se impreciso. Tendemos facilmente a homogeneizar esta abundante diversidade de imagens quando concentramos nossa atenção apenas no que seria o seu conteúdo, desvinculando-as dos meios técnicos e das relações que as constituem e as fazem circular. A utilização de imagens como fonte para a história deve levar em conta tanto as determinações decorrentes das técnicas com que elas foram realizadas e dos suportes em que foram fixadas – como por exemplo a pintura, o desenho, a fotografia, o filme, o vídeo, etc. –, quanto a função para qual elas foram produzidas e os usos que delas foram e são feitos.

No caso da pintura já há uma certa tradição de relacioná-la com o processo de produção (os instrumentos utilizados, o saber técnico, os critérios estéticos), com as determinações sociais (*status* do artista, função da obra, etc.), com os circuitos de circulação (constituição do mercado de artes, papel dos museus, etc.), e com as instâncias de interpretação (crítica especializada, literatura de História da Arte, etc.). A longa duração de uma prática como a da pintura evidencia profundas mudanças nos diversos aspectos destas relações.

Também a respeito do cinema e da fotografia, um significativo acúmulo de investigações baliza as investidas dos historiadores. Todavia, ainda são enormes as dificuldades quando eles intentam utilizar estas imagens técnicas como fontes. Assim, por exemplo, enquanto que nas imagens pintadas o arbítrio do artista tornou-se uma questão incontornável, no tratamento das imagens obtidas por meios técnicos persiste um debate quanto ao seu teor de objetividade. É bastante problemático para o historiador utilizar imagens pintadas ou desenhadas sem levar em conta a historicidade das convenções que as constituem. Nas imagens fotográficas e cinematográficas, devido ao processo com que elas são realizadas – que prescindiria da intervenção humana – e devido ao seu elevado índice de analogia, há uma forte tendência em desconsiderar os elementos

subjetivos e as convenções de época que intervêm na sua construção. É como se, uma vez que a realidade foi capturada pela lente da câmera, ela está lá na sua integridade, objetiva e imperturbável, com o seu sentido determinado e fixado naquele momento da captura.

Dito de modo ingênuo, caberia ao historiador apenas restituir o sentido daquilo que a câmera captou, reinserindo o acontecimento registrado na época e no lugar onde ele ocorreu. Entretanto, o que está em volta do quadro que uma imagem recorta – aquilo que fica fora do campo visível em uma imagem – não é apenas a extensão no tempo e no espaço do acontecimento recortado. Fora do campo está a câmera, está este outro acontecimento que é o ato de registrar um acontecimento. O ato de registrar, as funções atribuídas às práticas de registro, os modos de circulação destes registros, são decisivos no processo de produção do sentido de um dado acontecimento.

Se consideramos modalidades de imagens mais recentes as dificuldades crescem, pois muitas vezes elas ainda nem mesmo foram seriamente cogitadas como objeto de investigação. As imagens registradas em vídeo têm apenas pouco mais de quarenta anos ou, se quisermos nos ater aos registros realizados fora das redes de televisão, reduzimos sua existência para trinta anos. A profusão de câmeras domésticas é ainda muito mais recente. Mas a dimensão do que já foi e vem sendo registrado em vídeo é algo inmensurável.

A diversidade de funções que demandam o uso de câmeras de vídeo é demasiado ampla. Elas podem ser mobilizadas para atender as redes de televisão, mas também para situações tão variadas quanto espionagem militar, vigilância de estabelecimentos, pesquisa científica, diagnóstico médico, práticas terapêuticas, atividades didáticas e científicas, treinamento de funcionários em empresas, produção de memória institucional, experimentações de natureza artística, registro de acontecimentos familiares (casamentos, aniversários, viagens, etc.), entre outras. Ao mesmo tempo que há uma diversidade de situações em que são registradas imagens com uma câmera de vídeo, há também uma grande variedade de espaços e situações em que estas imagens são veiculadas: ensino formal ou informal; treinamento empresarial; animação cultural; mobilização política; entretenimento doméstico; práticas médico-terapêuticas; fruição artística; investigação criminal, etc.

Se nas situações acima mencionadas há em comum a presença da câmera de vídeo, cada uma destas imagens filia-se a práticas diferentes. O regime de uso que guia a objetiva da câmera na vídeo-vigilância não é o mesmo daquele que registra acontecimentos domésticos. Mesmo do ponto de vista dos equipamentos, estão envolvidas bases

tecnológicas diversas. Embora todas as situações citadas impliquem a existência de um sistema de captação das imagens (algum tipo de câmera) e de uma tela para recepção (um monitor), a transmissão para a tela daquilo que é captado pode ser direta – ao vivo – ou ter sido gravada para depois ser transmitida (o que supõe um sistema de gravação). A passagem da captação à recepção pode ou não requisitar um trabalho de edição. A transmissão pode ser feita por meio de cabos, de antenas ou mesmo envolver satélites. Existe uma grande variedade de equipamentos e de possibilidades de associação entre eles, implicando diferentes modos de extensão da rede de objetos técnicos e de humanos mobilizados.

Devemos cuidar para não reduzir as diversas imagens captadas por uma câmera de vídeo a um mesmo regime de funcionamento. Se há aspectos em comum, como as possibilidades decorrentes do processo de desenvolvimento tecnológico e da difusão dos equipamentos de vídeo no mercado, ou mesmo o desejo de tudo registrar e de tudo ver (e espionar) que a captação de imagens em vídeo tem contribuído para incitar, é necessário considerar histórias particulares, histórias de diferentes práticas de apropriação destes equipamentos. Mas também é preciso atentar que nenhuma prática funciona isoladamente. Práticas diferenciadas se contaminam, ora se interditando, ora se excitando, ora se desencontrando. Para citar um exemplo, em alguns países, o acesso de grupos e movimentos sociais à produção de vídeos foi beneficiado pela implantação dos sistemas de transmissão via cabo, possibilitando a veiculação dos vídeos por meio de canais comunitários, gerando algumas experiências de criação artística e de intervenção político-social bastante consistentes.¹ No Brasil, os canais comunitários, via TV a cabo, somente foram implantados quando o movimento que articulava os grupos produtores de vídeo já estava desarticulado. Nem os canais comunitários serviram para potencializar o movimento de vídeo, nem este movimento contribuiu para dar consistência aos canais comunitários.

Potencialmente, é possível pensar todos os diferentes registros em vídeo como fontes para a história, mas é preciso considerar que cada modalidade de registro supõe uma história particular. É necessário investigar a história das diferentes práticas de apropriação destes equipamentos. Esta modalidade de investigação é extremamente incipiente. Apesar da avassaladora presença em nosso cotidiano das imagens gravadas

1 Ver de Deirdre Boyle. *Subject to change: guerrilla television revisited*. Nova York, Oxford University Press, 1997.

em vídeo, estas ainda não foram abordadas com profundidade pelos historiadores em nenhum dos enfoques já clássicos nas reflexões sobre história e cinema: a) as imagens de acontecimentos enquanto documentos (registros) sobre os fatos históricos; b) as imagens como documentos para a história social e cultural; c) as imagens como representações da história; e d) a história das imagens em movimento (e sonorizadas) enquanto indústria e arte.²

Comparando o crescente fascínio dos historiadores pelo cinema e o relativo desinteresse pela televisão, Pierre Sorlin buscou identificar algumas razões desta atitude.³ Diversos fatores apontados decorreriam de problemas vinculados ao próprio acesso a estas fontes: a incipiente organização de arquivos para a guarda destes materiais; a forma de catalogação dos arquivos existentes nas TVs, que dificulta a busca de informações por pesquisadores, pois obedecem aos interesses específicos da programação e muitas vezes não adotam um critério uniforme; a dificuldade ou mesmo impossibilidade de ver determinadas fitas devido ao fato de que no decorrer dos anos houve uma grande variedade de equipamentos usados para a gravação, sendo que alguns deles não mais existem; e, por fim, dada a quantidade do que já foi gravado (sem mencionar o que já foi desgravado) e a precariedade dos critérios de indexação, seriam necessárias horas diante de um monitor para pesquisar algum tema, mesmo que bastante delimitado. Basta pensar nos canais de notícias vinte e quatro horas para dimensionar os meses ou anos diante do vídeo necessários para uma pesquisa tendo por objeto, por exemplo, os fatos da política externa norte-americana. Se cogitamos abordagens mais abrangentes, tendo a televisão como fonte para o estudo de modelos de comportamento, dos papéis sociais, das formas individuais e coletivas de orientação para a ação, então nem mesmo uma vida inteira diante de uma tela de TV seria suficiente para realizar tal pesquisa.

Há todavia, segundo Sorlin, uma outra razão para os historiadores preferirem as imagens do cinema: o cinema, pelo menos aquele cinema que foi típico da primeira metade do século, está morrendo, devorado pela televisão. Ante a imperativa presença do imediato na TV, o cinema perpetuaria uma nostálgica visão do passado. “Em um período de acelerada mudança como o nosso, quando a autonomia dos modos de vida locais é absorvida pelo sistema mundial, o cinema torna-se pretexto para lamentar os

2 Susan Aasman. “Le film de famille comme document historique”. In: Roger Odin. *Le film de famille: usage privé, usage public*. Paris, Méridiens Klincksieck, 1995, pp. 98-99.

3 Pierre Sorlin. “Endgame”, *Screening the Past*, nº 6, www.latrobe.edu.au/www/screeningthepast.

bons dias de outrora.”⁴ Comparativamente às imagens da TV, saturadas de sangue, de brutalidade, de cores e de movimentos de câmera agressivos, as imagens que o cinema oferece, mesmo aquelas da Segunda Guerra e do nazismo passam a sensação de uma época muito mais decente, “quando mesmo as guerras, ainda que dramáticas, não pareciam ser um banho de sangue”.⁵ As imagens em preto e branco, a maior estabilidade da câmera, a concepção de fotografia, confrontadas com a tensão das imagens contemporâneas, sugerem um mundo menos caótico, mesmo quando aquelas mostravam momentos de turbulência.

A televisão, para garantir o constante fluxo de imagens, é pouco seletiva, deve buscar notícias nos diversos aspectos da existência. A exigência de novas notícias nos dá um perpétuo presente, do qual nós somos espectadores e participantes. Potencialmente, a qualquer momento poderemos estar na tela, depondo sobre qualquer coisa que acaba de acontecer. O cinema, particularmente o filme de ficção, mesmo tratando da existência humana, não se mistura com aquilo que estamos vivendo. Para Sorlin, é isso que torna mais fácil analisar um filme e demonstrar como ele é o “espírito de uma época”: “o enredo é construído com situações simples, os personagens têm que enfrentar dilemas bem definidos, eles têm sucesso ou morrem e nenhum deles permanece para além da palavra ‘fim’”.⁶

Como pensar o vídeo no interior deste quadro? Um primeiro aspecto a destacar é que o termo “vídeo” é portador de diversos sentidos. Ele se refere ao *hardware* (equipamentos), ao *software* (programas de vídeo) e ao processo de fazer. Produzir um “vídeo” significa realizar um produto cujo processo de produção é realizado com determinado tipo de equipamento, que grava as imagens e os sons em uma fita magnética. O termo vídeo também designa aquilo que está contido na fita magnética, mesmo que o registro inicial não tenha sido realizado com equipamentos de vídeo. Neste caso, assistir a um vídeo refere-se ao ato de ver o conteúdo de uma fita, mesmo que se trate de um filme que foi produzido em película. O termo também designa o equipamento que usamos para ler o conteúdo da fita magnética. Neste caso o termo “vídeo” é usado como abreviatura de videocassete. A expressão “equipamento de vídeo” pode ser utilizada para se referir aos equipamentos típicos da produção de um vídeo: a câmera e

4 Idem.

5 Idem.

6 Idem.

a ilha de edição. Até recentemente podia-se caracterizar uma produção em vídeo pelo fato de a gravação original ter como suporte uma fita magnética. Com a introdução dos sistemas digitais, o termo vídeo deixa de estar necessariamente associado ao registro em fita magnética, pois pode ser feito em outros tipos de suporte. Ao mesmo tempo que é portador de um sentido amplo, o termo vídeo é também restritivo, pois refere-se apenas à visão, quando na realidade trata-se de uma tecnologia audiovisual.⁷

Um segundo aspecto a ser observado é que grande parte da produção das televisões nas décadas recentes foi gravada em vídeo. Antes da criação do videoteipe, aquilo que não era transmitido ao vivo pela televisão tinha que ser gravado em película.⁸ Por outro lado, atualmente é cada vez mais freqüente que filmes contenham cenas que foram gravadas em vídeo, esmaecendo a demarcação entre vídeo e cinema.

Um terceiro aspecto é que existe uma vasta e heterogênea produção em vídeo que não foi feita pelas redes de televisão, nem para ser transmitida por elas. Desde o lançamento no mercado de equipamentos portáteis de gravação de vídeo, na segunda metade dos anos 60, grupos e entidades vinculados a diversas modalidades de militância política e cultural, e desvinculados das redes de televisão, têm utilizado estes equipamentos. A intenção de distinguir a produção em vídeo e a produção televisiva correspondeu a um momento de afirmação destas experiências de apropriação da tecnologia do vídeo. Designamos de “vídeos produzidos fora das redes de televisão” estas produções que, embora possam ter sido veiculadas pelo sistema televisivo, foram realizadas de forma independente.

Uma parte substancial da história dos “vídeos produzidos fora das redes de televisão” foi marcada por um esforço de afirmação de sua especificidade diante do cinema e da TV. Noções como vídeo independente, vídeo experimental e vídeo de criação correspondem a algumas faces da afirmação desta diferença. O conceito de vídeo independente, de uso corrente no Brasil nos anos 80, enfatizava justamente que se tratava de uma produção realizada sem vínculos com as redes de TV. Já o conceito de vídeo experimental é mais poroso, não estabelece um parâmetro claro, assim como o conceito

7 Ferrés i Prats, J. e A. R. B. Pina. *El vídeo: enseñar vídeo, enseñar con el vídeo*. Barcelona, G. Gili, 1991, p. 19.

8 Mesmo após a invenção do videoteipe, muitas gravações externas continuaram sendo feitas em película. Para citar um exemplo, até início dos anos 80, o programa *Globo Repórter* era gravado em película. Cf. E. Coutinho. “A astúcia”. In: Adauto Novaes (org.). *Rede imaginária: televisão e democracia*, São Paulo, Companhia das Letras, 1991, p. 281.

de vídeo de criação. Isto porque a experimentação esteve fortemente associada às diversas práticas de utilização do vídeo. Mesmo trabalhos em vídeo que recorriam a gêneros já codificados pelo cinema, como a ficção e o documentário, freqüentemente, além de mesclar estes gêneros, introduziam os recursos de manipulação das imagens próprios ao meio eletrônico para ultrapassar as convenções da narrativa ficcional e do realismo documental. Podem ser considerados vídeos experimentais diversos tipos de ensaios, mesclando documentário, ficção e vídeo arte. A consolidação da vídeo arte como um espaço bem demarcado no interior das produções em vídeo foi a contribuição mais decisiva para afirmar uma especificidade do meio eletrônico. A vídeo arte, cujo traço distintivo foi a investigação da linguagem, a exploração das possibilidades expressivas decorrentes dos recursos e das características da imagem eletrônica, manteve um forte diálogo com as artes plásticas.

O gênero documentário foi bastante explorado pelos realizadores de vídeo, abrangendo tanto o sentido estrito do termo (a abordagem de um evento ou situação real, implicando um determinado nível de pesquisa e reflexão), quanto os registros brutos de acontecimentos (gravação sem montagem posterior), as reportagens (mais ou menos conformadas ao modelo televisivo), e as obras didáticas (geralmente construídas segundo o modelo da sala de aula). Embora grande parte das produções em vídeo estivessem de alguma forma associadas às formas de contestação, a utilização mais direcionada ao ativismo político-social constituiu um modo específico de utilização do vídeo. No Brasil esta modalidade caracterizou o movimento de vídeo popular.

As distinções entre as modalidades de produção de vídeos são frágeis, mas elas ganharam materialidade pelo modo como historicamente o vídeo se articulou com instituições como os museus, as galerias de arte, os canais de televisão e as entidades ligadas aos movimentos sociais. Marita Sturken chamou a atenção para o papel das instituições na consolidação da dicotomia que separa o vídeo em questões artísticas e sociais, observando que em meados dos anos 70 os organismos financeiros deixaram de subvencionar o vídeo comunitário em proveito do vídeo arte.⁹

Podemos atribuir uma parcela da desatenção dos historiadores pelas produções em vídeo às dificuldades de acesso a estas fontes, as quais, em muitos casos, estão em situação ainda mais precária e dispersa do que os acervos das TVs. Mas talvez as

9 M. Sturken. "Les grandes espérances et la construction d'une histoire". *Communications*, Paris, n° 48, 1988, p. 137.

dificuldades mais cruciais decorram dos aspectos mencionados acima, que remetem à própria polissemia do termo vídeo, à sua permeabilidade em relação a outros meios (apesar do esforço em afirmar sua especificidade ante o cinema e a TV), à sua hibridização de gêneros, à sua promiscuidade com o contemporâneo. Ele não tem um recorte definido como o filme de ficção ou mesmo o filme documental, nem tem de forma tão nítida como a televisão o caráter de atualidade e de índice do comportamento coletivo.

Fortemente marcado pela aura da novidade e por uma posição de vanguarda, grande parte do que foi escrito sobre o vídeo guarda a marca do entusiasmo da fase de descoberta e de difusão dos seus múltiplos usos.¹⁰ À medida que o vídeo começou a perder o seu lugar privilegiado entre as novas tecnologias imagéticas, também decresceram as reflexões dedicadas a ele. As atenções se voltaram para as mais recentes novidades tecnológicas, que muitas vezes suscitam expectativas similares àquelas do vídeo, como vem ocorrendo particularmente com a Internet. Como bem observou Nathalie Magnan, conceitos como “aldeia global”, “acesso”, “interatividade”, que são recolocados em circulação pela Internet, estão calcados em um “determinismo tecnológico um tanto amnésico”. “Estas palavras e esta utopia nós já conhecemos, elas pertencem à ‘nova tecnologia’ de há vinte anos: o vídeo.”¹¹

10 Em texto publicado originalmente em 1991, F. Jameson afirmou que o vídeo era a “forma de arte por excelência do capitalismo tardio”. F. Jameson. *Pós-modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio*. São Paulo, Ática, 1996, p. 99.

11 Nathalie Magnan. “Introduction”. In: Nathalie Magnan (org.). *La vidéo, entre art et communication*. Paris, École Nationale Supérieure des Beaux-Arts, 1997, p. 16.