

PEQUENA HISTÓRIA DO VÍDEO ANALÓGICO

Um primeiro passo para refletir sobre os vídeos digitais encontrados na internet.⁵⁵

Lígia DIOGO⁵⁶

Resumo: Esse artigo tem o intuito de refletir sobre algumas particularidades da história de uma tecnologia de captura, exibição e distribuição de obras audiovisuais que, apesar de recente, já é considerada parte do passado: o vídeo analógico. A partir de uma revisão bibliográfica sobre o vídeo, pretendemos entender alguns aspectos a respeito de seu surgimento, dos diferentes núcleos de produção nos quais foi utilizado, e de certas marcas lingüísticas e criativas. Esse tipo de abordagem pode ser muito importante para a compreensão dos novos regimes de produção, consumo e circulação de conteúdos audiovisuais na contemporaneidade, especialmente no âmbito da internet.

Palavras- Chave: Vídeo-analógico, tecnologia, história, linguagem

Abstract: This paper aims to reflect upon some historical particularities of the analog video, a technology designed to capture, exhibit and distribute audiovisual content that, although recent, is already considered to belong to the past. From a bibliographic review on the subject, we try to understand some aspects regarding its origin, its different uses and some of its creative characteristics. This approach can be very important to understand the new regimes of production, consumption and circulation of audiovisual content in the contemporary world, especially in the internet.

Keywords: Analog video, technology, history, language

⁵⁵ Esse é um artigo inédito oriundo da pesquisa de doutorado “Vídeos de família: entre os baús do passado e as telas do presente”.

⁵⁶ Lígia Diogo é doutoranda em Comunicação no Programa de Pós-Graduação em Comunicação da UFF. Na mesma instituição, graduou-se em Cinema e concluiu a pesquisa de mestrado intitulada “Vídeos de família: entre os baús do passado e as telas do presente”. E-mail: ligiadiogo@hotmail.com

1. Introdução: O que era ou é o vídeo?

O vídeo não era mais visto como um instrumento, mas como uma promessa de novas relações sociais, como se os revolucionários do mundo inteiro tivessem apenas um slogan: o vídeo para todos.

Guy Gauthier⁵⁷

Incompatibilidades técnicas à parte, o deslumbramento do consumidor em relação àquela nova maravilha da indústria eletrônica foi total.

Candido José Mendes de Almeida

Não é fácil definir, com exatidão, o significado do termo “vídeo”, visto que desde o surgimento da tecnologia de imagem e de som eletrônicos, essa palavra é usada de forma pouco específica e com diversas acepções. Luiz Fernando Santoro, no primeiro capítulo do livro intitulado *A imagem nas mãos, o vídeo popular no Brasil*, publicado em 1989, explica como esse termo era utilizado “de forma genérica, para representar praticamente qualquer objeto e atividade ligada à tecnologia de gravação de som e imagem” (SANTORO, 1989, p.17). Já naquela época era habitual, por exemplo, denominar “vídeo” tanto o próprio monitor da televisão, como o aparelho de vídeo-cassete, a fita ou mesmo o registro audiovisual nela gravado.

Foi por conta dessa polissemia que o autor sentiu a necessidade de optar por um significado específico para o termo. A sua decisão teve uma relação direta com o tema de seu livro: o uso do vídeo como ferramenta para a denúncia ou o fortalecimento dos movimentos populares no Brasil. Por isso, a escolha desse autor não condiz com nenhuma daquelas definições que eram comuns na época: “chamaremos de vídeo não os equipamentos”, adverte, “mas o processo de transmissão de mensagens gravadas em fitas magnéticas, produzidas eletronicamente” (SANTORO, 1989, p. 19).

Hoje em dia, vinte anos depois da publicação desse livro, algumas questões se somaram àquela confusão de significados por ele apontada. Pois agora o mesmo termo continua sendo utilizado também em relação aos novos conteúdos audiovisuais em formatos digitais. Valeria a pena perguntar, então: será que a tecnologia da imagem e som

⁵⁷ Apud. SANTORO, Luiz Fernando. *Op. Cit.*: 25.

digitais é apenas um novo estágio de desenvolvimento do vídeo? Acreditamos que não. Porém, deixaremos essa dúvida ainda em suspenso para retomá-la em futuras pesquisas. Por hora, o objetivo desse artigo é abordar alguns aspectos sobre o vídeo analógico, uma tecnologia pouco estudada e cuja história foi muito breve. Acreditamos que refletir sobre o surgimento do vídeo analógico, os mercados para os quais essa tecnologia foi direcionada, algumas de suas particularidades lingüísticas e possibilidades criativas podem ser fundamentais para a compreensão dos novos regimes de produção, consumo e circulação de conteúdos audiovisuais contemporâneos, especialmente no âmbito da internet.

2. O surgimento do vídeo: uma tecnologia *tanto de imagem quanto de som*.

Em 1984, Candido José Mendes de Almeida publicou o livro *O que é vídeo*, em cujas páginas descreveu rapidamente o funcionamento dessa tecnologia como um processo que ocorre da seguinte forma: “a imagem captada pela objetiva de uma câmera é analisada ponto a ponto por um tubo eletrônico” (ALMEIDA, 1984, p.16). Assim, a luz atravessa a lente e incide em um elemento sensível aos raios luminosos e, depois, esse elemento produz uma pequena corrente elétrica variável de acordo com a intensidade da luz. O autor acrescenta que, em seguida, cada impulso elétrico se inscreve em uma fita magnética. Ainda segundo Almeida, foram cientistas norte-americanos os primeiros a tentar desenvolver a tecnologia de imagem e som eletrônicos, e tiveram êxito em 1956. Logo depois, contudo, cientistas japoneses também entraram na concorrência com diversas pesquisas e bastante investimento financeiro e, na primeira metade da década de 1970, desenvolveram seus próprios projetos na área. Assim como outros autores, Almeida alude à semelhança entre o funcionamento do vídeo e da fita de áudio, pois a gravação em vídeo seguia os mesmos princípios técnicos da gravação de uma fita magnética de som. Mas, curiosamente, em sua descrição do funcionamento da nova tecnologia do vídeo, o aspecto sonoro – que é correspondente e imediato àquela imagem captada – não é sequer mencionado.

De fato, a breve explicação acima reproduzida trata, exclusivamente, do processo em que a câmera captura uma imagem e a inscreve em uma fita, dando conta do caminho percorrido pelos raios luminosos até a inscrição do impulso elétrico deles oriundos. Não há nenhuma informação acerca de como o som – ou as próprias ondas sonoras – é captado e gravado. Essa omissão pode passar despercebida por alguns leitores, pois ela segue uma

tendência “naturalizada” nos estudos sobre o cinema e os meios audiovisuais: a maior parte dessas análises tende a priorizar a problemática da imagem e dá pouca atenção ao som, mesmo tratando de meios, produtos ou obras onde essas duas esferas coexistem.

Existe uma longa e bastante conhecida história por trás desse privilégio do que se vê. Em se tratando de tecnologias de produção de registros para copiar o real, mesmo bem antes do surgimento da fotografia, muitos foram os esforços realizados por diversos cientistas e artistas para desenvolver técnicas capazes de reproduzir fielmente o visível. Desde que a câmera escura passou a ser utilizada como dispositivo de auxílio aos artistas, para a obtenção de uma representação considerada mais “mimética” da realidade, iniciou-se também uma forma de “inter-relação” histórica entre arte e tecnologias na nossa sociedade, que – com seus vaivens e reformulações – perduraria até os dias de hoje.

Os diversos inventos e técnicas que se desenvolveram na Europa ocidental desde então, ou pelo menos aqueles que foram eternizados pela nossa memória cultural, contribuíram aos poucos para a solidificação de uma maneira nova de ver e retratar essa realidade denominada “perspectiva central européia”. Ou seja, a “reprodução do real” que conhecemos nunca foi “natural”, por mais naturalizada que hoje nos pareça, mas ela também foi algo construído em certas circunstâncias históricas. E essa forma de ver e representar o mundo, vale lembrar, pouco ou nada tinha em comum com as modalidades usuais de outros tempos, outras terras e culturas. Voltando ao vídeo, então, não se pode deixar de considerar que esse invento aparece em um contexto onde a imagem – construída a partir de uma perspectiva específica e atrelada ao uso de certos dispositivos tecnológicos – já era muito valorizada socialmente. Segundo o estudioso norte-americano Roy Armes, “as câmeras fotográficas, cinematográficas e de vídeo são meros dispositivos para registrar, por meios fotoquímicos ou eletrônicos, esse modo de ver arraigado e predeterminado” (ARMES, 1999, p.25-27).

O trecho acima foi apontado por esse autor como um dos motivos da necessidade de definir, antes de se debruçar sobre o desenvolvimento específico da tecnologia do vídeo, uma história mais extensa desse meio do que aquela descrita por Candido José Mendes de Almeida, por exemplo, bem como pela maioria dos autores que adotam como ponto de partida o ano de 1956 para relatar a história do vídeo. Assim, logo no início do livro intitulado *On vídeo: o significado do vídeo nos meios de comunicação*, Armes admite que

alguns dos pontos-chave relativos às interações mediadas pelo vídeo já haviam sido antecipados com a popularização da fotografia estática. Por isso, grande parte da credibilidade que atribuímos à imagem fotográfica tende-se a estender também a todos os sons e imagens registrados e transmitidos por meio de certas técnicas específicas. Porém, Armes rejeita a idéia habitual de que o caminho fotografia-cinema-televisão seja uma trajetória linear que desemboca no surgimento do vídeo. O principal motivo é que tal concepção prioriza a imagem e não dá conta de uma das mais fundamentais especificidades do vídeo: o som. Esse aspecto sonoro não pode ser visto como “o primo pobre” da imagem, pois a história dos meios de reprodução e transmissão de som também é indissociável da trajetória tecnológica e comercial que possibilitou o surgimento do vídeo. Para esse autor, os meios de reprodução de som não acompanham o desenvolvimento dos meios de reprodução de imagem, mas os têm precedido, inclusive contribuindo para moldar o desenvolvimento subsequente dos meios de captação visual.

O vídeo deve, portanto, ser compreendido como “o elo-chave final numa complexa cadeia de desenvolvimento da reprodução *tanto* da imagem *como* do som” (ARMES, 1999, p.19-21). O autor vai ainda mais longe, afirmando que as possibilidades plenas do vídeo só podem ser adequadamente entendidas “se considerarmos o vídeo dentro da história global da reprodução de som e imagem que ressalta as interligações entre os vários sistemas” (ARMES, 1999, p.21). Além de destacar a importância do som nos registros videográficos, o estudo de Roy Armes é bastante importante para esta pesquisa por compreender o vídeo inserido num espectro geral dos meios de comunicação auditivos, visuais e audiovisuais, buscando construir uma genealogia dessa nova tecnologia mais complexa que a tradicionalmente divulgada. Trata-se de uma viagem no tempo, na tentativa de entender os diversos sentidos do surgimento da prática de produzir registros de família na era moderna.

Os suportes de gravação desenvolvidos no século XIX são, sem dúvida, muito diferentes do vídeo; contudo, os usos sociais desses meios que o precederam contribuíram para moldar o ambiente no qual a novidade foi introduzida. Ressalta-se, sobretudo, as práticas voltadas para o consumidor “comum”, inseridas no cotidiano doméstico das classes médias e baixas. Roy Armes reconstrói, justamente, uma detalhada pré-história desse novo meio, começando pela premissa de que entender a maneira como se desenvolveram a fotografia, o gramofone e o cinema, é uma tarefa crucial para compreender certos aspectos

fundamentais do contexto em que o vídeo aparece, “uma vez que mostra claramente como os meios de som e imagem são usados na nossa sociedade” (ARMES, 1999, p.45).

Numa tentativa de resumir os valiosos argumentos desse autor, cabe enumerar as três principais conexões entre a nova tecnologia apresentada por cientistas norte-americanos em meados da década de 1950, por um lado, e os meios de reprodução de imagens e sons de quase cem anos antes, por outro lado. Mesmo que esses aspectos sejam citados separadamente, vale destacar que todos os três estão profundamente inter-relacionados. O primeiro ponto comum entre esses meios mais antigos e o vídeo é que todos eles buscam a duplicação de algum aspecto da realidade, seja a imagem na fotografia, o movimento no cinema, o som na reprodução sonora. Em segundo lugar, cabe sublinhar que todos compartilham a importância da fixação dessa suposta duplicação que é produzida, numa determinada base de registro: trata-se, sempre, de meios que funcionam associados à confecção de um produto tangível, de natureza material: a foto, o rolo de película e o disco. A terceira ponte de ligação entre o vídeo e essa linhagem que de algum modo constituem o seu passado, refere-se ao fato de esta tecnologia ter nascido como herdeira de outros meios que funcionam atrelados à possibilidade de reproduzir as duplicações por eles produzidas, e à sua comercialização. Isso possibilita a produção em massa de diversos artefatos, tais como: cartões postais, discos de música pré-gravados e filmes que são vendidos aos cinemas que, por sua vez, vendem ingressos aos espectadores.

Há, ainda, um outro ponto tratado por Armes que merece atenção. Um movimento paralelo, que ocorreu especialmente nos Estados Unidos e na Europa, e que deve ser observado como um fator importante na expansão dos meios de comunicação no final do século XIX: um maior tempo de lazer dos indivíduos e uma demanda cada vez maior por bens de consumo domésticos e duráveis. Esses fatores só podem ter ocorrido porque o poder aquisitivo das classes trabalhadora e média tinha aumentado crescentemente; portanto, pensar os mercados de cada um desses meios mais antigos é importante, já que a busca da lucratividade foi contribuindo para definir as práticas sociais que se criaram em torno da peculiar aplicação dessas invenções.

Os modos como esses meios foram comercializados, de certa forma, abriram caminhos para que o vídeo analógico fosse bem recebido por diversos mercados. Os contextos econômicos, políticos e socioculturais que cercam tanto o surgimento como a

popularização e as aplicações de um determinado meio de comunicação na vida cotidiana dos sujeitos, estão intimamente ligados de um modo complexo. Refletir sobre esses contextos é fundamental para entender algumas peculiaridades sobre o vídeo analógico, mas cabe esclarecer que os movimentos que os configuram não emanam de cortes abruptos no tempo; ao contrário, são moldados com o passar dos anos, das décadas e dos séculos.

3. O vídeo e seus mercados: televisão, cinema, produção amadora e doméstica.

Imediatamente após a descoberta do vídeo, a maioria das emissoras de televisão incorporou a novidade à sua rotina, apesar de ainda serem muitos os inconvenientes dos primeiros equipamentos. A mobilidade era dificultosa, e o peso e o volume avantajados dos carretéis de fitas tornavam trabalhoso seu manejo e dificultavam o armazenamento. Contudo, para a televisão, a tecnologia da imagem eletrônica representou uma verdadeira “revolução”, ampliando infinitamente suas possibilidades de produção. Em 1969, um grande passo nesse desenvolvimento foi dado pelos técnicos da empresa Sony, que desenvolveram o cassete: um compartimento para armazenar as fitas magnéticas, que facilitou muito o manuseio e a conservação do material gravado.

As estações de televisão representaram, no início, o mercado mais importante para essa nova tecnologia; mas a indústria cinematográfica também foi, aos poucos, avaliando as vantagens que ela poderia representar, e finalmente a incorporou a seu cotidiano. Já em 1961, o filme *The ladies man* foi realizado com a utilização da fita magnética como suporte para auxiliar às filmagens. Com esse equipamento, a produção podia controlar os movimentos de câmera e dos atores antes de decidir que as filmagens estavam completas, e antes mesmo de enviar a película filmada para ser revelada nos laboratórios. Mesmo se tratando de um mecanismo auxiliar ao cinema propriamente dito, esse uso do vídeo representou uma considerável economia de tempo e dinheiro, afetando tanto no cronograma como no orçamento dos filmes.

Alguns anos depois, em 1965, em um momento de instabilidade perante o sucesso avassalador que a televisão começava a representar, a companhia Metro Goldwyn Mayer cogitou a idéia de usar vídeo nas gravações de alguns filmes, não mais de maneira auxiliar mas como o suporte principal. Entretanto, essa proposta foi bastante contestada pelos funcionários da empresa, e finalmente decidiu-se cancelar esse projeto. Cinco anos depois,

contudo, o espanhol Fernando Arrabal incluiu algumas cenas realizadas em vídeo no seu filme intitulado *Viva la muerte*. E no ano seguinte, em 1971, os Estados Unidos assistiram à projeção dos dois primeiros filmes rodados integralmente em vídeo analógico e destinados à exibição comercial: tratava-se do musical *200 motels* e da ficção científica *The resurrection of Zachary Wheeler*. Segundo o volume *Cine contemporâneo* da coleção de livros Biblioteca Salvat, publicados em 1979, “assim se inaugurava uma nova etapa da história do cinema”⁵⁸ (Biblioteca Salvat, p.137).

Mas as grandes empresas de equipamentos eletrônicos logo perceberam que as emissoras de televisão e a indústria do cinema não seriam os únicos mercados em potencial para os equipamentos de vídeo. Essa inspiração decorreu do grande sucesso comercial da tecnologia conhecida como Super-8, que na década de 1970 definiu uma nova tendência de mercado. Foi então quando todos aqueles entusiastas com a produção independente de cinema – tanto os artistas, ativistas políticos e educadores como os pais de família ávidos por novos meios de registro doméstico –, graças ao acesso às câmeras amadoras, conseguiram se equipar para pôr em prática suas experimentações. Independentemente da qualidade e da pertinência dessas criações, elas acabaram abrindo os olhos das indústrias de vídeo para o fato de que um público diverso, principalmente oriundo das camadas médias das sociedades ocidentais, apresentava-se como potencial consumidor desse tipo de equipamento. Assim, novos e inesperados usos foram projetados para o vídeo.

O primeiro passo para que a novidade adentrasse no espaço do lar foi dado com a invenção e produção, em escala industrial, dos primeiros aparelhos de vídeos-cassetes. Esse equipamento seria vendido como um artefato eletrodoméstico, que se acoplava a um televisor para reproduzir as imagens das fitas magnéticas ou para gravar programas desse meio. O novo produto conquistaria rapidamente os mercados mundiais, superando todas as expectativas prévias de venda. Somente em 1975 foram produzidos, no Japão, cerca de cem mil unidades desses equipamentos; sete anos depois, em 1982, já eram mais de vinte milhões. Como costuma acontecer com as novas tecnologias, o vídeo-cassete passou por um constante processo de redução de custos graças ao aumento do volume de vendas. Na

⁵⁸ Tradução da autora.

época de seu surgimento, um vídeo-cassete custava cerca de dois mil dólares, e menos de dez anos depois já custava apenas um quarto daquele valor (ALMEIDA, 1984, p. 25 e 26).

No Brasil, os primeiros vídeo-cassetes foram produzidos a partir de março de 1982 pela empresa Sharp, seguida no mesmo ano pelas firmas Sony e Philco. No entanto, segundo Almeida, já quatro anos antes, alguns desses aparelhos aportaram no território nacional. Tratava-se de modelos norte-americanos e japoneses que foram “introduzidos no país através de ‘facilidades’ alfandegárias” (ALMEIDA, 1984, p.28). Por conta disso tudo, pouco tempo depois, já havia uma quantidade considerável de equipamentos instalados no Brasil, o que estimulou o surgimento dos vídeo-clubes: pequenas empresas que possuíam fitas pré-gravadas de diversos gêneros, principalmente filmes do cinema, para serem alugadas ou vendidas aos proprietários dessas máquinas. Vale ressaltar, contudo, que inicialmente o vídeo-cassete era considerado um produto restrito às classes sociais mais privilegiadas do país, pois por algum tempo foi um aparelho muito caro. Mesmo que fossem produzidos no Brasil, a maior parte das peças utilizadas para a sua confecção era importada.

Luiz Fernando Santoro descreve, no livro antes citado, como variaram, nos diferentes países do mundo, as razões para a introdução do vídeo-cassete. Em regiões como o Oriente Médio, por exemplo, onde a televisão era muito pouco desenvolvida, tornou-se uma forma de entretenimento básico; nos anos 1980, em alguns países árabes enriquecidos pelo petróleo, cerca de 80% das casas tinham vídeo-cassete. Já na América Latina, o vídeo surgiu inicialmente como um símbolo de status social, conseguindo maior alcance nos locais onde as classes favorecidas eram mais numerosas; e, também, naqueles onde a televisão nacional era considerada de qualidade, o que instigava o público a gravar os programas. Foi o caso do Brasil, mas também da Venezuela e da Costa Rica, por exemplo. Já nos países socialistas, o uso do vídeo encontrou sérias restrições e, em muitos casos, os governos procuraram desenvolver estratégias protecionistas para impedir não só a entrada dos aparelhos mas, sobretudo, o ingresso de fitas pré-gravadas que vinham do exterior. Um país particularmente interessante na condição de consumidor da tecnologia do vídeo é o Japão; primeiro, porque era “o laboratório dos mais inovadores objetos eletrônicos para consumo doméstico”, de acordo com a pesquisa de Santoro, em 1985 mais de 50% dos lares japoneses possuíam vídeo-cassetes. Era o terceiro eletrodoméstico mais vendido nesse país

e, ainda, 20% das famílias que possuíam esses artefatos, também tinham câmeras de vídeo, “utilizadas quase exclusivamente para o lazer da família” (SANTORO, 1989, p.38-40).

Não há uma distância temporal muito significativa entre o aparecimento do vídeo-cassete e da câmera de vídeo nas lojas. No Brasil, apesar de muitas dessas câmeras já terem entrado no país também desde o final dos anos 1970, a primeira dessas câmeras filmadoras de produção nacional foi lançada em agosto de 1983, pela empresa Sharp, apenas um ano e cinco meses após o lançamento do primeiro vídeo-cassete.

Com a chegada do vídeo e a partir da formulação histórica de todo um projeto de lazer doméstico, algumas questões importantes se abriram à reflexão. Dentre elas, Almeida aponta a seguinte dúvida: “emerge, na virada dos anos 80, um meio de transporte de imagens, apto a sintetizar com propriedade a televisão e o cinema, os grandes encantos das massas desse século?” (ALMEIDA, 1984, p.7). O tipo de discussão que se desencadeia a partir dessa pergunta não seria uma novidade, pois a história da comunicação de massas detecta vários abalos em sua trajetória, “sempre em torno da entrada em cena de uma nova alternativa de transmissão de mensagem” (ALMEIDA, 1984, p.7). Quando uma nova tecnologia se desenvolve como um meio da comunicação, certo frenesi costuma tomar conta dos estudiosos e certo pavor atinge os veículos até então hegemônicos. Assim teria acontecido quando a televisão surgiu nos Estados Unidos, na década de 1950; e também quando o Super-8 reinou comercialmente, nos anos 1970. Então, pela primeira vez, “o sonho mágico de realização individual pairou ao alcance do cidadão comum, alimentando a ilusão do projeto cinematográfico caseiro” (ALMEIDA, 1984, p.8). Logo, porém, depois desse primeiro momento de surpresa e euforia, viria certa calma, e cada meio acabaria desenvolvendo formas de coexistência com os demais num mesmo cenário.

De qualquer maneira, ao que parece, a resposta àquela pergunta formulada por Almeida é um inequívoco “não”. Diferente do que se pensou quando o vídeo surgiu, com as suspeitas de que essa tecnologia tomaria o lugar do cinema e da televisão sintetizando-os, o vídeo não se desenvolveu de imediato como uma ameaça a essas outras instituições, mas muito pelo contrário. Essa tecnologia permitiu, inclusive, que a televisão – um meio que até então fazia suas transmissões essencialmente “ao vivo” – atingisse um rigor técnico inimaginável pouco tempo antes, conseguindo maior agilidade, qualidade e capacidade de aprimorar suas potencialidades enquanto meio de comunicação. Além disso, o vídeo logo se

mostrou como uma ferramenta bastante útil nos processos de filmagem e finalização dos filmes e, também, um importante canal de distribuição das obras cinematográficas, abrindo novos e vastos mercados para esses produtos.

O vídeo-cassete, por exemplo, que marcou a entrada da tecnologia da imagem eletrônica nos lares como eletrodoméstico de luxo, foi apresentado inicialmente ao consumidor como um equipamento capaz de reproduzir obras e programas daqueles dois outros meios – cinema e televisão – para os quais o vídeo já era uma tecnologia tão útil. Esse equipamento surgiu, aliás, como mais uma contribuição para a afirmação da hegemonia daqueles outros grandes meios de comunicação. No livro *Cinema digital: um novo cinema?*, de 2004, Luís Gonzaga Assis De Luca afirma que dificilmente ocorre uma concordância de interesses entre a indústria cultural audiovisual e a de equipamentos, apesar de ambas iniciativas empresariais enfocarem o mesmo consumidor. No caso do vídeo-cassete, porém, cabe admitir que esses dois setores se entenderam muito bem, pelo menos no início. Como não havia nenhuma vantagem econômica para que as grandes fábricas de produtos eletrônicos entrassem em atrito com os interesses dos principais meios de entretenimento – seus maiores consumidores e aqueles que viabilizaram a expansão do mercado para seus produtos –, tampouco houve nenhum esforço por estimular novos usos para esse aparelho. Assim, o vídeo-cassete foi amplamente utilizado apenas como um instrumento a serviço de outros meios, um mero “repassador de modos e códigos culturais, aparentemente incapaz de produzir organicamente, ou seja, dentro de uma gramática visual, suas próprias características técnicas” (ALMEIDA, 1984, p. 42).

4. Uma nova linguagem?

Vale observar, entretanto, que embora o vídeo-cassete não tenha representado ameaça alguma àqueles outros meios, permitiu que os usuários ganhassem certa autonomia na manipulação de diversos produtos audiovisuais. O espectador passou a dispor de opções de escolha que até então teriam sido impensáveis. Era possível gravar programas exibidos em horários específicos na televisão, e reproduzi-los em qualquer momento e quantas vezes fosse de interesse do usuário; podia-se editar diferentes programas, filmes ou partes de ambos juntamente numa mesma fita, com interesses diversos, bem como assistir a filmes do cinema que haviam saído de cartaz há bastante tempo. Tudo isso, porém, ainda não era o

suficiente para a instauração de um novo diálogo entre os produtores e os consumidores de registros audiovisuais: num primeiro momento, de fato, o vídeo-cassete assumiu uma postura parasitária, reduzido a simples veículo de outros processos de significações.

Assim continuou sendo por algum tempo, inclusive depois que as primeiras câmeras de vídeo para cinegrafistas amadores chegaram ao mercado. Nas mãos daqueles que não trabalhavam profissionalmente na indústria do entretenimento e da informação, foi atribuída ao novo equipamento a função de *apenas* registrar certos acontecimentos culturais, sociais, políticos e familiares. Tudo o que se produzia com essas câmeras era considerado fruto de um impulso documental, de algum modo “neutro” e sem preocupações com a elaboração formal ou estilística. Compreendia-se essa produção como algo que não transmitia uma mensagem, que não explicitava uma idéia ou um comentário acerca dos eventos gravados. Há que se considerar, contudo, que apesar de não terem sido construídas conscientemente como obras, aquilo que se considerava apenas um “registro”, não deixava de ser um produto complexo, marcado pelas características próprias dessa tecnologia que o diferenciavam de outros suportes e, portanto, transformavam a recepção e os sentidos carregados.

Segundo Arlindo Machado, houve um salto justamente quando “o vídeo deixa de ser concebido e praticado apenas como uma forma de registro ou de documentação, nos sentidos mais inocentes do termo” (MACHADO, 1997, p.188). Logo apareceram algumas experiências que exploraram as potencialidades do vídeo para a produção de conteúdos alternativos e até mesmo “engajados”. Em comparação com o Super-8 ou o 16 mm, suportes de cinema que o precederam na produção amadora de registros, duas características básicas do vídeo o tornaram muito atraente para um grupo mais abrangente de realizadores: o considerável barateamento da produção e a simplificação operacional. Assim, aquilo que primeiramente foi temido como uma ameaça, terminou sendo usado como uma ferramenta para servir à indústria de televisão e foi incorporada à logística dos estúdios de cinema, mas acabou por trilhar também outras trajetórias e a se desenvolver de modo independente.

O vídeo não conseguiu, então, substituir “os grandes encantos” do século XX (ALMEIDA, 1984, p.7), mas essa tecnologia tampouco ficou apenas atrelada a esses outros grandes meios audiovisuais. Na metade dos anos 1970, uma produção videográfica vasta, com diversos propósitos, começou a ser realizada. Alguns grupos passaram a usar o vídeo

até mesmo como instrumento de questionamento e, inclusive, de ataque direto à hegemonia da televisão e do cinema como produtores exclusivos de imagens e sons em nossa sociedade. Segundo Santoro explica, nesse período, “as experiências no domínio da videoarte e da educação foram as que mais se desenvolveram” (SANTORO, 1989, p.27). Foi de fato a partir do campo da vídeo-arte, principalmente, mas também no contexto da militância política e da educação, que notou-se até que ponto esse novo meio poderia contribuir para a democratização da imagem, já que tornava possíveis novas formas de uso e novos alcances para o audiovisual. Assim, a produção que resultou dessas iniciativas entrou em choque – sem que necessariamente representassem uma ameaça – com a indústria cultural consolidada sob moldes mais antigos ou comercialmente mais vantajosos.

Alternativas inovadoras, criatividade, consciência das facilidades e limitações desse meio, todos esses fatores e atitudes foram construindo uma maneira própria de se entender o vídeo como um instrumento ativo de produção. Desse modo, enfim, o vídeo se destacou como um meio com potencialidades lingüísticas, comunicativas e artísticas próprias. Ou como explica Arlindo Machado: “o caráter textual, o caráter de escritura do vídeo, sobrepõe-se lentamente à sua função mais elementar de registro” (MACHADO, 1997, p.188). Foi assim como o vídeo passou a figurar lado a lado com os outros meios de comunicação, em diversos países do mundo, não apenas como um meio frio e passivo, mas como uma ferramenta ativa de produção com uma linguagem própria. Contudo, segundo constata Arlindo Machado no livro *Pré-cinemas e pós-cinemas*, “linguagem” não é a melhor palavra para designar os processos de articulação de sentido perceptíveis nos produtos audiovisuais realizados em vídeo (MACHADO, 1997, p.189). O motivo é que esse termo remete a uma idéia de normatização, com certos princípios fundamentais e uma separação clara entre o que é correto e o que é errado, entre o que pode ser feito e o que não pode. Quando o vídeo surgiu, porém, essa idéia de uma regulamentação da linguagem audiovisual, mesmo no campo do cinema, estava em forte declínio. Dentro desse novo contexto de produção audiovisual que se rebelava contra os limites impostos por uma linguagem, em resposta a ele e como parte ativa de sua constituição, o vídeo se apresenta como avesso à sistematização.

“Tudo no universo das formas audiovisuais pode ser descrito em termos de fenômeno cultural, ou seja, como decorrência de um certo estágio de desenvolvimento das

técnicas e dos meios de expressão”, afirma Machado, apontando para a historicidade do vídeo. Entretanto não é apenas o aspecto tecnológico que deve ser levado em consideração, mas também “as pressões de natureza socioeconômica” e “as demandas imaginárias, subjetivas, ou, se preferirem, estéticas, de uma época ou lugar” (MACHADO, 1997, p.191). Esse autor ainda ressalta que uma das características do discurso videográfico é a sua “impureza”, já que esse meio reprocessa as formas de expressão colocadas em circulação por outros meios atribuindo-lhes novos valores. A sua especificidade, portanto, se houver alguma, estaria sobretudo na solução peculiar que o vídeo confere ao problema da síntese de todas essas contribuições. Trata-se de um sistema caótico, no qual cada produto apresenta uma significação particular.

Nos diversos espaços onde foi introduzido, inclusive no da intimidade do lar, o vídeo vinculou-se a estruturas de comunicação que sorrateiramente impõem-se como sistemas de reprodução direta da realidade, e não como uma intermediação. Muitos dos meios que foram relacionados ao desenvolvimento dessa tecnologia alimentam a ocultação de que “aquilo que oferecem é uma representação da realidade, moldada para criar prazer e significado” (ARMES, 1999, p.15). No caso dos vídeos de amadores e domésticos, esse disfarce é ainda mais sutil e, por vezes, não notamos que os registros produzidos serão sempre apenas construções baseados no real. “A gravação eletromagnética, em especial, pode captar as nossas situações mais íntimas”, constata Armes, “e, ainda que pareça preservá-las simplesmente, as transforma em mero fluxo de informação, o oposto exato da experiência vivida” (ARMES, 1999, p.15).

5. Conclusão - O vídeo analógico e a produção amadora: um ponto de partida.

Os poucos trabalhos acadêmicos em que o vídeo analógico se tornou um tema central, os aspectos mais discutidos foram o papel desses equipamentos em projetos de ensino à distância, na criação das TVs comunitárias, como uma arma de denúncia para os movimentos políticos e sociais, ou sua potência para enriquecer as artes contemporâneas, possibilitando inclusive o desenvolvimento de gêneros como a vídeo-arte. O produto amador e doméstico, sem pretensões artísticas, educativas ou políticas, quando citado, é apontado como algo de menor importância, fruto da ambição comercial das grandes empresas de equipamentos eletrônicos, que criaram um novo mercado para seus produtos e

atingiram, assim, o público geral. Esse grupo de vídeos era visto como um efeito colateral e sem muita relevância do desenvolvimento dessa tecnologia: uma consequência sem valor ou mesmo indesejável, que portanto não merecia atenção.

Esse tipo de produção em vídeo parece estar de algum modo conectado aos novos, e cada vez mais populares, vídeo digitais – ou digitalizados – que se disponibilizam na internet, em sites como *Youtube* e *Vimeo*. Curiosamente, contrariando o pouco interesse suscitado pelos antigos vídeos analógicos, tanto nos meios de comunicação de massa como em textos teóricos, tem sido bastante comum a referência às formas de relacionamento entre os usuários da rede que se tornaram possíveis neste novo contexto. Diferentemente do que acontecia há poucas décadas, adquiriu certo glamour a análise de estruturas de comunicação que não mais obedecem a uma lógica de *broadcasting* e que exibem produtos sem excelência técnica ou artística, cujos temas não se consideram “engajados”, mas supérfluos ou mesmo banais. Agora vídeos amadores e, aparentemente, documentais disponibilizados na internet são considerados fenômenos das redes virtuais, tornaram-se objetos de pesquisa legítimos e atraentes.

Há, sem dúvida, várias semelhanças entre os vídeos analógicos de ontem e os vídeos digitais de hoje. Apesar de instigantes as diferenças entre ambos, bem como considerarmos peculiares as interações que eles propiciam e pressupõem em seus respectivos contextos históricos, esse artigo levantou algumas características do vídeo analógico que devem ser levadas em consideração ao tentar entender tanto os novos circuitos de produção, consumo e circulação de materiais audiovisuais na contemporaneidade, como a estética e a linguagem dos vídeos que hoje povoam a internet.

Referências

- ALMEIDA, Candido José Mendes de. **O que é vídeo**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1984.
- ARMES, Roy. **On vídeo**: o significado do vídeo nos meios de comunicação. São Paulo: Summus, 1999.
- Cine contemporâneo**. Biblioteca Salvat de Grandes Temas. Barcelona: Salvat Editores, 1979.
- DE LUCA, Luís Gonzaga Assis. **Cinema digital**: Um novo cinema? São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, Fundação Padre Anchieta, 2004.

MACHADO, Arlindo. **Pré-cinemas & pós-cinemas**. Campinas: Papirus, 1997.

O cinema, arte e indústria. Biblioteca Salvat de Grandes Temas. Rio de Janeiro: Salvat Editora do Brasil, 1979.

SANTORO, Luiz Fernando. **A imagem nas mãos**: O vídeo popular no Brasil. São Paulo: Summus, 1989.