

3 Antena:

Notas sobre uma ocupação estético-política da televisão

3 Antena:

Notes on an aesthetic-political occupation of television

Mili Bursztyn de Oliveira Santos

UFF, Programa de Pós-Graduação em Cinema e Audiovisual, Niterói, RJ, Brasil

Arthur Ribeiro Frazão

UFRJ, Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura, Rio de Janeiro, RJ, Brasil

Resumo

O artigo parte da descoberta da existência de uma fita *U-Matic* com registros da *3 Antena*, uma experiência de transmissão clandestina de televisão que ocorreu no Rio de Janeiro entre 1987 e 1990. A metodologia consistiu no cruzamento da análise do material audiovisual com documentos e testemunhos, além da pesquisa sobre o contexto histórico da geração do vídeo independente no Brasil, com o objetivo de documentar e interrogar a atuação do grupo. Como resultado, entendemos que, como experiência estética contra-hegemônica, o projeto *3 Antena* implica desdobramentos éticos e políticos que podem ser compreendidos a partir das reflexões sobre as rádios livres e a noção de revolução molecular no pensamento de Félix Guattari (1981, 1996). Propomos que as intervenções realizadas pela *3 Antena* extrapolam o ativismo da mídia e se afirmam como performances artísticas capazes de alargar as definições históricas da televisão e das artes do vídeo.

Palavras-chave: 3 Antena. Televisão. Transmissão Clandestina. Videoarte.

Abstract

The article begins with the discovery of the existence of a U-Matic tape containing recordings from *3 Antena*, a clandestine television broadcast experiment that took place in Rio de Janeiro between 1987 and 1990. The methodology consisted of a cross-analysis of the audiovisual material with documents and testimonies, as well as research on the historical context of the independent video generation in Brazil, with the aim of documenting and interrogating the group's activities. As a result, we understand that, as a counter-hegemonic aesthetic experience, the *3 Antena* project raises ethical and political questions that can be understood through reflections on free radio stations and the notion of molecular revolution in the thought of Félix Guattari (1981, 1996). We propose that *3 Antena*'s work goes beyond media activism and asserts itself as an artistic performance that broadens the historical definitions of television and video art.

Keywords: 3 Antena. Television. Clandestine Broadcast. Videoart.

3 Antena: Piratas de vídeo

Figura 1



Frame Piratas de vídeo.

Fonte: 3 Antena.

Uma bandeira pirata tremula no mastro de um veleiro. O recorte circular da imagem indica que a ação é observada de longe pela lente de uma luneta (figura 1). No plano seguinte, o capitão de outro navio, com a luneta em mãos, exclama ao avistar o perigo: “Piratas de vídeo!”. Em seguida, o homem ordena ao seu imediato: “Canhões! Ataquem quem se aproximar!” (Programa 3 Antena, 1987-90). Essa cena faz parte

<https://doi.org/10.46391/ALCEU.v25.ed56.2025.505>

ALCEU (Rio de Janeiro, online), V. 25, n. 56, p.69-85, maio/ago.2025

de uma compilação de trechos transmitidos clandestinamente pela *3 Antena* pelo canal 8 VHF, armazenados em uma fita U-Matic de um acervo particular a que tivemos acesso. Após o trecho descrito, segue uma montagem, em ritmo acelerado, de uma série de planos curtos apropriados de diferentes origens, como filmes pornô, videocliques de estrelas pop, publicidades, imagens de televisões estrangeiras e brasileiras.

A *3 Antena* foi uma experiência de televisão clandestina, realizada na cidade do Rio de Janeiro entre os anos de 1987 e 1990, da qual restam apenas poucas imagens. Dois vídeos estão arquivados na Associação Cultural Videobrasil como parte do acervo das obras exibidas no Festival Vídeo Brasil. A fita U-Matic e sua cópia em Betacam também foram digitalizadas e preservadas no acervo particular de um dos integrantes do coletivo. Tomamos conhecimento da existência desse material em 2022, época em que Mili Bursztyn pesquisava sobre a produção cinematográfica brasileira do período da redemocratização, e Arthur Frazão sobre cinema experimental e videoarte produzidos na América Latina. É justamente o caráter experimental da linguagem da *3 Antena*, aliado ao seu contexto de realização durante o período de redemocratização no Brasil, que nos interessa explorar neste artigo.

No processo de investigar as experimentações em vídeo realizadas no âmbito da *3 Antena*, se apresentaram duas dificuldades iniciais: a escassez de imagens e a impossibilidade de recuperar a experiência das transmissões clandestinas. A primeira dificuldade é comum a grande parte das pesquisas interessadas no audiovisual experimental (Machado Junior, 2018), em geral com pouca documentação disponível, além da perda de obras pelas dificuldades de preservação desse tipo de produção, mantidas muitas vezes em acervos pessoais dos próprios artistas. O segundo problema diz respeito à própria característica da televisão como meio. Para além da transmissão de conteúdos, a televisão promove uma “ambiência que é multissensorial” (Sodré, 2001, p. 19), endereçada aos corpos dos telespectadores. No caso da *3 Antena*, acrescenta-se a esta condição a não regularidade das transmissões, de caráter espontâneo e clandestino, e o fato de se tratar de eventos ocorridos há mais de três décadas.

Diversas instituições brasileiras, como museus, galerias e festivais, estruturaram, desde a década de 1970, arquivos que preservam parte da memória e da produção em vídeo brasileira e latino-americana. Por outro lado, trabalhos que envolvem a transgressão da lei, como no caso da *3 Antena*, não costumam ser incorporados a estes acervos, salvo exceções como os dois vídeos da *3 Antena* exibidos no *Festival Vídeo Brasil*. Da perspectiva acadêmica e curatorial, destaca-se a atuação de Arlindo Machado, em especial o livro e exposição *Made in Brasil: três décadas do vídeo brasileiro* (2007). No exercício de pensar a história do vídeo, Machado denominou a geração de videastas da década de 1980 como a segunda geração do vídeo ou a geração do vídeo independente. Em sua revisão histórica, o autor identificou uma “nova vaga de

realizadores que buscavam explorar as possibilidades da televisão como um sistema expressivo (...). O horizonte dessa geração é agora a televisão e não mais o circuito sofisticado dos museus e galerias de arte” (Machado, 2007, p. 18). Como observa Andréa França (2024), o recorte apresentado por Machado no livro não privilegia realizadores do Rio de Janeiro. Nos últimos anos, França publicou um artigo (França, 2018) e duas entrevistas, uma com o diretor e produtor Roberto Berliner (França, 2021) e outra com o roteirista, historiador e professor Maurício Lissovsky (França, 2024), sobre a produção documental em vídeo no Rio de Janeiro na década de 1980. Ao lado das fontes bibliográficas, outra importante fonte de pesquisa foi o trabalho realizado pela cineasta Beth Formaggini na série documental *Memória da mídia* (2023), em particular as entrevistas que compõem o episódio *Sem concessão*.

Com o objetivo de documentar o trabalho da *3 Antena*, analisamos o material encontrado na fita U-Matic em diálogo com produções bibliográficas e audiovisuais, visto que estas colocam em perspectiva histórica e política as experiências do vídeo independente nos anos 1980 no Brasil. Como experiência estética contra-hegemônica, o projeto *3 Antena* implica desdobramentos éticos e políticos, que serão comentados a partir das reflexões sobre as rádios livres, e a possibilidade destas serem parte de um conjunto de transformações entendidas sob a noção de revolução molecular (Guattari, 1981, 1992; Guattari, Rolnik, 1996). Félix Guattari foi referência intelectual para muitos jovens videastas dessa geração. O entusiasmo com que atuou e pensou sobre as rádios livres na França, além da influência de seu pensamento nas universidades brasileiras, em especial nos campos das artes e da comunicação, tornam o autor um importante referencial teórico para os jovens da geração do vídeo independente interessados em expandir as possibilidades da televisão como mídia. A aposta aqui é a de que a *3 Antena* alarga as definições de televisão e videoarte em um movimento de desterritorialização e reterritorialização (Deleuze; Guattari, 2012, 2014). A forma como os trechos da transmissão da *3 Antena* estão organizados ou, em outras palavras, sequenciados em blocos na fita U-Matic produz uma experiência visual e sonora que remete à qualidade lacunar e fragmentada desse material, e inspira a estrutura do texto a seguir.

Enfie o seu cassete no buraco certo

Figura 2



Frame Enfie o seu cassete no buraco certo.

Fonte: 3 Antena.

Na tela, um homem segura uma fita *VHS*. A fita começa a se deformar, como se estivesse viva. Visivelmente assustado, ele deixa a fita cair no chão. A montagem corta para outra situação em que a cabeça de um homem, vestido como um executivo, de terno e gravata com um crachá na lapela, explode. Uma locutora diz: “Desobstrua você também”. A montagem corta para a imagem de um aparelho de televisão e na sequência para o plano do tronco de um homem. Ele veste uma camisa social desabotoada, de forma a dar a ver um corte vertical em seu abdômen. Um segundo homem, empunhando uma fita *VHS*, introduz o objeto dentro do corte abdominal, como se a inserisse em um aparelho de *VHS* (figura 2). A locutora diz: “Enfie o seu cassete no buraco certo”. A montagem corta para um canal vaginal em *close-up*, seguida por imagens de tesouras. Entra novamente a voz da locutora: “Você produz e a gente põe no ar”. Corta para uma sequência aleatória de imagens: uma explosão, seguida por cenas de um comercial de descongestionante nasal, seguida pela continuação da cena da fita *VHS* que termina de ser introduzida no corte abdominal. A sequência se encerra com uma imagem de *color bar*. O trecho descrito fez parte da programação transmitida pela 3 Antena em algum momento entre 1987 e 1990. O arquivo a que tivemos acesso é uma digitalização feita a partir da fita U-Matic, com 21 minutos de duração.

Os programas, produzidos por um coletivo audiovisual, eram estruturados em sequências de vídeos curtos no formato de povo-fala e vinhetas realizadas pela apropriação e remixagem de imagens e sons

<https://doi.org/10.46391/ALCEU.v25.ed56.2025.505>

ALCEU (Rio de Janeiro, online), V. 25, n. 56, p.69-85, maio/ago.2025

oriundos de diversas fontes, tais como músicas, filmes, publicidades e emissoras de televisão. Com um equipamento de VHS, transmissor e antena portáteis, o coletivo exibiu seus programas no canal 8 VHF, invadindo a programação doméstica de diversos bairros da Zona Sul da cidade. Montados com intervalos, os vídeos são intercalados por trechos de *color bar* ou de tela preta, incorporando o efeito de *glitch* de forma a destacar a interferência na grade de programação regular das redes de televisão promovida pelas transmissões clandestinas.

No mesmo período em que são realizadas as transmissões da *3 Antena*, observa-se no campo das artes uma profusão de trabalhos que exploravam as possibilidades criativas do vídeo. Na década de 1980 surgem festivais dedicados à circulação destas obras, com destaque para o Festival Vídeo Brasil, que teve sua primeira edição em 1983 e continua, em formato de bienal. Nas primeiras edições do festival, há uma amostra da diversidade da produção do período, com trabalhos classificados pela curadoria como documentários, videocliques, curtas-metragens ficcionais, performances, instalações e videoartes. Sua terceira edição, em 1985, abre com o vídeo *TV Livre, Sorocaba* (1985), dirigido por Cláudio Gambaro e Luiz Algarra. No vídeo de 7 minutos, Algarra dá um testemunho sobre a experiência frustrada da *TV Livre* em Sorocaba, interior de São Paulo. Com o vazamento da estreia daquela que seria a primeira transmissão clandestina de televisão no Brasil, em uma reportagem da *Folha de S.Paulo*, os produtores foram ameaçados pelo Dentel, Departamento Nacional de Telecomunicações (Farkas, Martinho, 2015, p. 38). Trata-se, portanto, da primeira tentativa de transmissão clandestina de televisão documentada no Brasil. Em sua fala para o vídeo, Luiz Algarra defende a democratização do acesso aos meios de comunicação, e comenta como uma palestra proferida por Félix Guattari sobre rádios livres desempenhou papel determinante no seu envolvimento com a questão. Luiz Algarra se refere a uma entrevista concedida por Félix Guattari na Escola de Comunicação da PUC-SP em 1982, publicada no livro *Micropolítica: cartografias do desejo* (Guattari; Rolnik, 1996). Na ocasião, Guattari aborda o movimento de rádios livres na França, que se inicia na década de 1970:

No início era apenas uma minoria: o pessoal das rádios livres era um bando de loucos, um pouco como D. Quixote atacando o grande monopólio. Era espantoso. É como se as pessoas aqui resolvessem agora ir atacar um quartel. Rapidamente, o fenômeno ganhou uma força incrível, produzindo um impacto sobre a grande mídia, como se esse ato de ilegalidade tivesse criado uma rachadura no edifício do monopólio. Parece que, de repente, implantou-se uma dúvida sobre a legitimidade desse monopólio. É como se uma vidraça, já trincada, se partisse totalmente sob o impacto de um simples pedregulho (Guattari; Rolnik, 1996, p. 105).

O sentimento de descrença nas instituições identificado por Guattari no contexto das rádios livres francesas nos parece similar ao desejo de ação direta na realidade que move a *3 Antena* nas transmissões clandestinas de televisão, conforme veremos a seguir.

Quem tem a lei, tem a TV?

Figura 3



Frame Quem tem a lei tem a tv?

Fonte: *3 Antena*.

Após o *color bar*, uma vinheta apresenta um rosto dividido em 5 linhas horizontais referentes à região da testa, olhos, nariz, boca e queixo (figura 3). Cada uma das linhas corresponde a um pedaço do rosto de uma pessoa diferente que se alternam ao ritmo das falas, formando novas composições de rostos: “Quem tem a lei, tem a TV? Quem tem a lei, tem a TV? Quem tem a lei... Que lei? Só tem TV, quem tem TV. Tem TV para quem quer. Quem vai querer?” (Programa *3 Antena*, 1987-90). O áudio consiste em um jogral, em que cada boca fala um trecho, formando um texto único. Assim, a figura que se forma na tela resulta da combinação aleatória entre fragmentos de pessoas distintas, produzindo um movimento que remete ao mecanismo de uma antiga máquina caça-níquel. O texto do jogral interroga sobre a natureza da relação entre políticos e detentores de concessões de canais de televisão, bem como a própria lei – “Que lei?” – sem deixar de provocar: “Tem TV para quem quer. Quem vai querer?” (Programa *3 Antena*, 1987-1990).

A lei que regulamenta a concessão das telecomunicações, transgredida pela *3 Antena*, foi reformada durante a ditadura civil-militar (1964-1985) e instrumentalizada politicamente nos anos subsequentes pelo

primeiro presidente civil seguinte, José Sarney (1985-88), eleito indiretamente. Paulino Motter (2019) se dedica a analisar o período da perspectiva político-legal. O autor descreve a articulação realizada por Sarney, a partir da Constituinte de 1988, para garantir cinco anos de mandato. Apesar de sua impopularidade, Sarney realizou uma “agressiva política de cooptação de parlamentares”, com a estratégia de distribuição de “um número inédito de concessões de canais de rádio e televisão, a maior parte favorecendo aliados políticos, parentes e amigos” (Motter, 2019, p. 39), utilizando em seu benefício pessoal concessões que deveriam ter finalidade pública.

Neste contexto, munidos da mesma tecnologia portátil de teletransmissão da *3 Antena*, outros coletivos realizaram experiências com televisões livres no Brasil, ao passo que surgia um ativismo pela democratização do acesso à comunicação, incorporado no polifônico espectro da luta de rádios e televisões livres e comunitárias. A concentração das concessões das televisões nas mãos de um pequeno grupo pertencente à elite política e econômica do país instigou diversos atores sociais a questionar os limites da lei e agir.

A atitude ativista em relação ao vídeo é abordada pelo professor, historiador e roteirista Maurício Lissovsky em entrevista a Andréia França (2024). Lissovsky colaborou com diversas organizações não governamentais nas décadas de 1980 e 1990. Da perspectiva de quem atuou no movimento do vídeo independente produzido no Rio de Janeiro na década de 1980, Lissovsky observa que a produção das ONGs era, em geral, entendida como instrumento para luta por direitos civis, principalmente após a Constituição de 1988. Em relação ao cinema brasileiro produzido no período da redemocratização, o historiador observa diferenças essenciais: para ele, enquanto o vídeo buscava agir no presente, o cinema nacional confrontava o passado e as narrativas oficiais sobre o golpe militar de abril de 1964 que levou a 21 anos de ditadura, a exemplo de filmes como *Jango* (1984), de Sílvio Tendler, *Cabra marcado para morrer* (1984), de Eduardo Coutinho, e *Que bom te ver viva* (1989), de Lúcia Murat.

O cinema disputa a história do Brasil. O vídeo disputa o *Jornal Nacional*, a notícia diária, as versões sobre o que era o Brasil nesse momento. Eu não me lembro de produções em vídeo com ambições históricas desse tipo nesse período. Era uma produção voltada para o presente. Interessava a favela hoje, o lixo hoje, o meio ambiente hoje. Mais tarde, acontecem produções, em vídeo, de história do Brasil, mas é depois. Naquele momento, era uma intervenção imediata, visando atuar junto com as pessoas daquela realidade (França, 2024, p. 19).

O direito à comunicação, que surgiu como urgência naquele momento, foi pauta das transmissões clandestinas da *3 Antena*. O grupo invadiu o espaço da televisão com uma programação criativa e, sobretudo, crítica. Com seu estilo debochado, a *3 Antena* desafiou normas e instituições, conforme observa-se na seguinte sequência encontrada no material da fita U-Matic. O trecho inicia com uma vinheta da *3 Antena* realizada em computação gráfica, corta para uma imagem de *color bar*, seguida por uma imagem da programação da emissora *Record* e uma cartela de texto: “O pastor tem”. Entra um trecho curto do programa de Hebe Camargo no SBT e a cartela: “Silvio tem”. Continua com um trecho da novela *Pantanal*, da Manchete, e a cartela: “Adolpho tem”. Entra uma imagem do *Xou da Xuxa*, da Rede Globo, e a cartela: “Marinho tem”. Todas as cartelas de texto fazem referência aos proprietários dos canais de televisão nos quais os programas citados eram exibidos. Entra novamente a vinheta da *3 Antena* e a cartela: “E agora nós tem [sic] também” (Programa 3 Antena, 1987-90).

No episódio *Sem concessão* da série *Memória da mídia* (2023), dirigida por Beth Formaggini e exibida pelo canal Cine Brasil TV, Maurício Lissovsky e o cineasta Roberto Berliner compartilham suas memórias sobre a *3 Antena*. O papel de Formaggini como entrevistadora não é apenas o de cineasta interessada no tema, mas o de alguém com uma militância ativa no movimento das rádios e televisões livres. Lissovsky e Berliner abordam na conversa as linhas que orientaram o projeto estético-político da *3 Antena*. Em uma chamada de vídeo com a tela dividida em três, Lissovsky comenta: “A ideia não era propriamente ter um canal de televisão com uma programação regular, mas fazer pequenas transmissões e um grande estardalhaço em torno delas. Era um gesto político fundamentalmente, um gesto criativo também”. Em seguida, Roberto Berliner fala sobre a atitude do grupo: “Acho que era essa nossa ideia naquele momento... tentar esculhambar um pouco essa via única, essa via de mão única que as televisões, as pouquíssimas televisões, os conglomerados têm de formar cidadãos (Sem concessão, 2023)”.

De fato, as questões problematizadas por Lissovsky e Berliner sobre a necessidade de quebrar com o monopólio da informação estão muito acentuadas no material da *3 Antena* a que tivemos acesso. O quadro descrito a seguir é emblemático. São compilados diferentes trechos de telejornais em que jornalistas de emissoras brasileiras de televisão pronunciavam repetidamente, um após o outro, por meio de montagem: “presidente Fernando Collor”. Em seguida, a voz de um locutor da *3 Antena* entra, complementando a informação: “O presidente Fernando Collor extinguiu o Dentel. Recado para a rapaziada que quer entrar na nossa onda. A turma do rastreamento eletrônico saiu do ar” (Programa 3 Antena, 1987-90).

O fechamento do Dentel foi assunto da entrevista a Beth Formaggini. Lissovsky explica a origem do transmissor utilizado por eles: “A nossa capacidade de alcance, de emissão, era muito curta. Quando a gente passou a ter um transmissor, ele fazia 4 ou 5 km de raio. Ele foi contrabandeado de uma fábrica para poder ser usado. Porque esses equipamentos eram registrados. Na época não era a Anatel... Era a...” Formaggini complementa: “Dentel”. Na continuação, Lissovsky recorda:

A gente fala do Dentel porque o Dentel era o inimigo. Uma coisa que a gente descobriu depois é que havia aliados. Porque o Dentel precisava triangular o sinal para localizar [a origem da transmissão]. Ele tinha um satélite e dois caminhões. Então, se ele triangulasse [o sinal], ele te achava. Mas esses caminhões nem sempre estavam na mesma cidade. Então as transmissões coincidiam com... [faz sinal de falar ao telefone com as mãos]. O caminhão foi para Porto Alegre, o outro foi para... então a gente já sabia que eles estavam em um raio distante o suficiente para não conseguir triangular o sinal (Sem concessão, 2023).

No trecho a seguir está um exemplo de como a *3 Antena* convergia provocação estética e política. No quadro “Aprenda com quem faz”, o coletivo se apropria de uma entrevista de Roberto Marinho. Dublado por outra pessoa, o dono da maior emissora do país é colocado para “ensinar” o passo a passo de como fazer uma transmissão clandestina de televisão:

Se o senhor almeja possuir uma televisão faça como eu: tome um videocassete vulgar, um amplificador de sinal WCT-10 e... antena de TV Canal 3. Ligue o videocassete no amplificador e o amplificador na antena. Pronto, sua emissora já pode funcionar. Procure um teto bem alto, transmita o seu programa no horário nobre. Pela bagatela de 40.000 cruzeiros o senhor adquire um amplificador e antena nas boas casas do ramo (Programa 3 Antena, 1987-90).

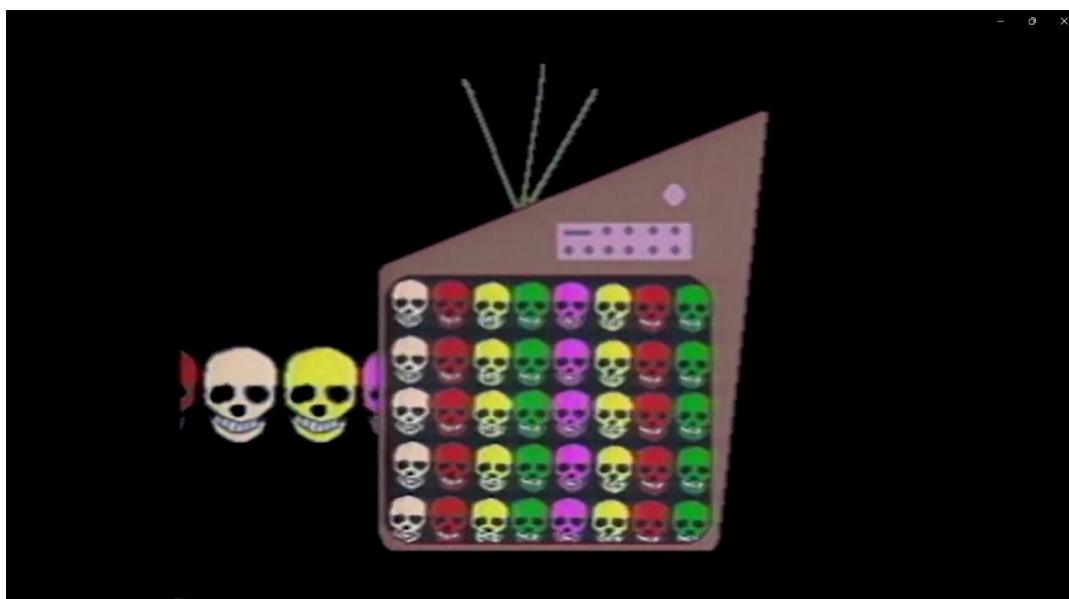
A sequência encerra com a imagem do jornalista Alexandre Garcia, conhecido por ter sido secretário de imprensa do governo de João Figueiredo. Igualmente dublado por outra pessoa, Garcia “anuncia”: “No próximo ‘Aprenda com quem faz’, o ministro da Saúde Alcení Guerra ensina a apertar um”. Na imagem, vê-se um plano detalhe de uma mão enrolando um cigarro de maconha.

O material audiovisual gravado na fita U-Matic é diverso. Alterna entre convocações à abertura de novos canais piratas, críticas aos políticos com depoimentos curtos ao estilo povo-fala e a compilação de extratos de propaganda eleitoral gratuita, muitas vezes dublada, com o uso recorrente de palavrões, referências a drogas e imagens de sexo. Sua programação anárquica expressava os anseios de uma juventude que cresceu sob o jugo da repressão durante a ditadura. No contexto da *3 Antena*, a montagem, como exercício de experimentação, deu vazão a um desejo de transgressão comum a essa geração. Como uma roleta de jogo de azar, a montagem fazia girar imagens de jornalismo, entretenimento, horário eleitoral gratuito, publicidade, pornografia e, ao parar, apontava as fragilidades de uma jovem democracia. Com

efeito, a abertura política em 1979 e o fim da ditadura em 1985 colocaram em pauta questões sufocadas nas décadas anteriores, como gênero, sexualidade, minorias e existencialismo (Hollanda, 2000).

Desobstrua você também

Figura 4



Frame Desobstrua você também

Fonte: 3 Antena.

“Isso é incrível!”, ouvimos Silvio Santos dizer em *off*. Entra uma imagem do quadro *Roletrando* do *Programa Silvio Santos*. O apresentador comanda: “Roda a roleta do *Roletrando*... rodando... roda! Roda!”. Da imagem da ajudante de palco rodando a roleta, o vídeo corta para uma montagem acelerada de extratos do programa eleitoral gratuito em que aparecem candidatos de tendências políticas e partidos variados. Silvio Santos continua em *off*: “Vamos ver onde vai parar a roleta do *Roletrando*... agora, 1.000 cruzados passando, 1.000 cruzados passando...” (Programa 3 Antena, 1987-90). Entra um trecho do filme *SuperOutro* (Brasil, 1989), de Edgard Navarro, em que o protagonista caminha e para diante da vitrine de uma loja. A partir daí, a montagem se alterna em ritmo cada vez mais acelerado entre um conjunto heterogêneo de imagens de políticos do horário eleitoral gratuito e o protagonista de *SuperOutro* que, parado diante da vitrine da loja, começa a se masturbar, tudo costurado pelo áudio de Silvio Santos no *Roletrando*, até atingir o *clímax* (literalmente), quando o homem goza. “Pra vocês estou cagando”, diz a dublagem sobre a imagem do candidato Paulo Maluf. Entra um plano detalhe das nádegas de uma pessoa defecando, também extraído

de *SuperOutro*. O plano é inserido em reverso, de forma a fazer com que as fezes retornem ao canal anal do homem. Sob uma trilha sonora que remete às músicas de encantamento de serpente, o locutor diz: “3 Antena, obstruindo os canal tudo [sic]!” (Programa 3 Antena, 1987-90).

Em outro momento do material da 3 Antena em análise, encontramos a mesma cena utilizada de outra forma. Um homem de cócoras começa a defecar sobre uma página de jornal. A trilha sonora escolhida desta vez é uma música clássica, e o locutor diz: “Desobstruindo os canal tudo [sic]!” (Programa 3 Antena, 1987-90). A frase serviu de título para o vídeo apresentado pela 3 Antena na oitava edição do *Vídeo Brasil*, em 1990. O trabalho foi vencedor do prêmio do júri popular do festival. O trânsito dessas imagens entre as transmissões clandestinas e o festival de vídeo assinalam um aspecto importante da produção do coletivo. Não se tratava apenas de um projeto militante como o de seus contemporâneos ativistas, mas de uma proposta artística. A condição esporádica das transmissões incorporava a efemeridade como elemento determinante dessa experiência. As transmissões clandestinas expandiam o caráter específico da mídia televisiva, organizada pela previsibilidade das grades de programação. Mais do que uma programação de televisão clandestina, o trabalho da 3 Antena consistia em performances de transmissão audiovisual. Estas práticas, por um lado, expressam um desejo de transgredir a televisão, de redesenhar os limites dessa mídia como uma experiência de audiovisual expandido; por outro, recorrem a uma linguagem que naquele momento estava em voga na programação regular, em um duplo movimento de desterritorialização e reterritorialização (Deleuze; Guattari, 2012, 2014).

Diversos procedimentos associados a práticas das televisões institucionais, em conjunto com estratégias presentes em outros programas artísticos de vanguarda, se misturam na produção e atuação da 3 Antena. Os vídeos tinham montagem dinâmica e clipada, compilavam imagens apropriadas de diferentes origens, utilizavam técnicas de composição de imagens em camadas, inseriam *color bar* e efeito de *glitch*, em referência à televisão como mídia e tecnologia de massa, e absorvendo as “novidades” que as ferramentas de edição de vídeo disseminaram nas décadas de 1980 e 1990. A forma das montagens audiovisuais do coletivo incorporava a estética de videocliques e programas de humor da televisão aberta como *TV Mix* (Gazeta, 1987), *TV Pirata* (Globo, 1988), *Casseta & Planeta* (Globo, 1992) e *Brasil legal* (Globo, 1995) (Prioli, 2015, p. 48). Por outro lado, o trabalho de edição de imagens e sons da 3 Antena se aproximava dos projetos artísticos de vanguardas e neovanguardas que trabalharam com a colagem e apropriação, a exemplo do procedimento de desvio de imagens. No contexto da *Internacional Situacionista*, movimento de vanguarda com atuação entre as décadas de 1950 e 1970 na França, tal operação de montagem seria a ideal

para criticar o capitalismo e o que Guy Debord chamou de *Sociedade do Espetáculo*. Em trecho do texto-manifesto *Guia prático para o desvio*, Guy Debord e Gil Woman (1956) sintetizam a prática: “Quaisquer elementos, não importa de onde forem tirados, podem ser usados para fazer novas combinações”.

Da perspectiva da história da mídia, as televisões livres do fim da década de 1980 no Brasil estavam inseridas no contexto da luta pelo direito à democratização da comunicação, de caráter militante. Por outro lado, havia uma articulação da geração do vídeo independente com objetivo de disputar espaço no mercado televisivo. Esse viés está documentado nas primeiras edições do *Vídeo Brasil*: “era inevitável que os excluídos discutissem por que havia tão poucos canais disponíveis e o que fazer para abrir o mercado” (Priolli, 2015, p. 47-8). Nesse mesmo contexto histórico, deve-se destacar a notória contribuição da transmissão ao vivo que o vídeo, como tecnologia e linguagem múltipla, trouxe para o sistema da arte (Jesus, 2018, p. 205).

Ao recuperarmos fragmentos dos vídeos, documentos e testemunhos da experiência da *3 Antena*, propomos pensar a sua atuação não apenas em uma dimensão militante, mas como um projeto de arte performática em diálogo com o cotidiano que acontece em espaços fora dos museus e galerias. Essa abordagem se confirma a partir de uma história contada por Maurício Lisovsky (Sem concessão, 2023; França, 2024). Em 1990, Félix Guattari, a convite de Eric Alliez, veio ao Brasil. Dentro de sua programação estava prevista uma palestra na Escola de Comunicação da UFRJ. Este evento e a performance produzida foram filmados por Beth Formaggini e aparecem brevemente na série *Memória da mídia*. Lisovsky relembra o episódio em conversa com Formaggini e Berliner:

O nosso plano original era sequestrar o Guattari, né? (...), claro, de acordo com ele. Um acordo com ele era de fato [que] ele não ia aparecer naquela palestra. As pessoas estariam esperando e de repente uma pessoa ligava a televisão e ele faria a palestra por intermédio de uma TV pirata, coisa que acho que ele em princípio topou. Mas o Eric Alliez, que era quem estava trazendo ele, com dinheiro da embaixada francesa, e disse: ‘Bom! Peraí, mas se vai ser um sequestro e ele é um convidado da embaixada, isso vai mobilizar a Polícia Federal e não sei o quê... Isso por um lado. E, por outro, se descobrissem que ele tinha sido cúmplice, ele ia ser cúmplice de um crime. E aí pronto, aí agourou a história de sequestrar. E o que ficou combinado com ele então é que ele faria a palestra, e no meio da palestra ela ia ser interrompida por uma transmissão que a gente fez ao vivo. Eu entrava com o que hoje em dia as pessoas chamam de balaclava, inteiramente vestido de pirata, e lia uma intervenção. Era uma performance, uma ação política, e não outra coisa, a outra matriz disso era o que se chamava ação direta. Você fazer política não por convencimento, digamos, ou concorrendo às eleições, mas por intervenções diretas com grande visibilidade midiática (Sem concessão, 2023).

A aposta de Guattari nas rádios e por consequência nas televisões livres, como engrenagens com potencial de produzir microtransformações no corpo social, está associada à sua utilização de forma diferente da mídia dominante. Trata-se de fazer “um outro uso, uma outra relação de escuta, uma forma de

feedback e de fazer falar línguas menores” (Guattari; Rolnik, 1996, p. 106). Guattari (1992, p. 11) entende a subjetividade não como expressão de um sujeito, mas “produzida por instâncias individuais, coletivas e institucionais”. Para o autor,

As rádios livres, a contestação do sistema de representação política, o questionamento da vida cotidiana, as reações de recusa ao trabalho em sua forma atual são vírus contaminando o corpo social em sua relação com o consumo, com a produção, com o lazer, com os meios de comunicação, com a cultura, e por aí afora. São revoluções moleculares criando mutações na subjetividade consciente e inconsciente dos indivíduos e dos grupos sociais (Guattari; Rolnik, 1996, p. 46).

A conjunção entre criar pela “ação direta”, como define Lissovsky, e “avacalhar” a televisão, como afirma Berliner (Sem concessão, 2023), expressa um desejo de confrontar e afrontar o sistema televisivo. Em outras palavras, de “produzir uma rachadura no edifício do monopólio” (Guattari; Rolnik, 1996, p. 105). Esse movimento torna-se mais complexo quando uma transmissão do grupo vira notícia e a *3 Antena* tem imagens de sua programação exibidas em uma emissora de canal aberto. Em julho de 1990, um grupo de pessoas é preso por assistir a uma transmissão do coletivo no bar Planalto, no bairro do Flamengo, Rio de Janeiro, uma cena que revela os resquícios do autoritarismo brasileiro já no contexto da Nova República, e transforma o ato ordinário de ver televisão em um gesto transgressor.

O último vídeo da fita contendo parte da produção da *3 Antena* inicia com um apresentador em um estúdio, dublado, que fala diretamente para câmera: “Amigo telespectador, a *3 Antena* precisa avisá-lo, assistir à nossa programação é crime. Agora preste atenção nestas cenas”. Na reportagem da TV Manchete apropriada pelo coletivo, agentes da Polícia Federal e do Departamento Nacional de Telecomunicações abordam e prendem os espectadores, e apreendem o aparelho televisor como suposta prova do crime. Um dos presos foi o sociólogo e ex-deputado estadual (PT-RJ) Liszt Vieira, porta-voz dos grupos piratas desde 1986, que divulgara aos jornais a agenda das transmissões clandestinas (Cezimbra, 1990), que resiste à prisão. A repórter interroga os policiais: “O que ele fez? O que ele fez?”. Os policiais não respondem. Em seguida, o mesmo apresentador em estúdio retorna, agora em primeiro plano: “Lamento muito, mas é tarde para desligar o aparelho! Dirija-se até a delegacia. Entregue-se!” (Programa 3 Antena, 1987-90). O trecho acima contém a ironia característica da *3 Antena*, e revela os traços autoritários de uma sociedade colonial, recém-saída de uma ditadura. A melhor imagem disso é a apreensão do aparelho televisivo pela polícia, ignorando o fato de que, se a transmissão não fica retida no objeto, não há prova material do crime. Talvez esta seja a resposta da *3 Antena* ao problema da realidade brasileira, violenta e paradoxal: uma elaboração estética do absurdo.

O episódio provocou um trânsito inusitado de imagens entre um sinal de transmissão clandestino e outro comercial. Ao passo que a TV Manchete se utiliza de partes da programação da *3 Antena* para ilustrar a notícia, a *3 Antena* se apropria da programação da TV Manchete para elaborar uma crítica contundente sobre os mecanismos de controle social. Trata-se de uma poética em devir, que se inicia com a atitude de “avacalhar” a transmissão de emissoras de concessão pública para, em seguida, ser incorporada por elas, e, por fim, se apropriar e debochar novamente da reportagem e do próprio Estado brasileiro. Por esse conjunto de fatores levantados no artigo, entendemos que a experiência da *3 Antena* é uma expressão artística que extrapola as definições de televisão livre (ou pirata) e manifesta um desejo de se tornar uma ação direta em forma de performance audiovisual, inscrevendo-se também na história das artes do vídeo no Brasil.

Mili Bursztyn de Oliveira Santos

Doutora em Cinema e Audiovisual pela UFF, mestre em Comunicação e Cultura pela UFRJ e bacharel em Comunicação Social pela UFRJ. Pesquisa o cinema brasileiro produzido no contexto da ditadura civil-militar e da redemocratização. Produtora, realizadora e montadora de cinema e audiovisual.

Rio de Janeiro, RJ, Brasil.

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-7094-4520>

E-mail: milimilib@gmail.com

Arthur Ribeiro Frazão

Doutorando no Programa de Pós-graduação em Comunicação e Cultura da UFRJ, mestre em Comunicação e Cultura pela UFRJ e bacharel em Comunicação Social pela UFRJ. Pesquisa cinema experimental e videoarte produzidos desde a América Latina. Atua como realizador e montador audiovisual.

Rio de Janeiro, RJ, Brasil.

ORCID: <https://orcid.org/0009-0003-6540-6589>

E-mail: arthurfrazao@gmail.com

<https://doi.org/10.46391/ALCEU.v25.ed56.2025.505>

ALCEU (Rio de Janeiro, online), V. 25, n. 56, p.69-85, maio/ago.2025

Referências

CEZIMBRA, Marcia. O ataque diário da pirataria. Estação clandestina de TV transmite duas horas por dia de hoje a sábado. *Jornal do Brasil*, Caderno B, 10/7/1990, p. 6. Disponível em: https://memoria.bn.gov.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=030015_11&hf=memoria.bn.br&pagfis=1524. Acesso em 17 nov. 2025.

DEBORD, Guy; WOMAN, Gil. Mode d'emploi du détournement, 1956. **Les Lèvres Nues**. Disponível em: http://sami.is.free.fr/Oeuvres/debord_wolman_mode_emploi_detournement.html Acesso em: 18 out. 2024.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Kafka**: Por uma literatura menor. Belo Horizonte: Editora Autêntica, 2014.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil platôs**: Capitalismo e esquizofrenia 2. São Paulo: Editora 34, 2012.

FARKAS, Solange O. e MARTINHO, Teté (Org.). **Videobrasil**: Três décadas de vídeo, arte, encontros e transformações. São Paulo: Edições Sesc São Paulo e Associação Cultural Videobrasil, 2014-2015.

FRANÇA, Andréa Martins. O documental e o vídeo na trajetória de Roberto Berliner: 'Quase virei correspondente de guerra'. **Significação: Revista de Cultura Audiovisual** [S. l.], v. 48, n. 56, p. 133-148, 2021.

FRANÇA, Andréa Martins. Séries documentais na televisão: o travelling rasante de African Pop. **Galáxia**, São Paulo, n. 37, p. 80-93, 2018.

FRANÇA, Andréa Martins. O vídeo, as ONGs cariocas e a solidariedade como princípio – entrevista com Mauricio Lissovsky. **Significação: Revista de Cultura Audiovisual**, [S. l.], v. 51, p. 1–22, 2024.

GUATTARI, Félix. **Caosmose**: o novo paradigma estético. Rio de Janeiro: Editora 34, 1992.

GUATTARI, Félix. **Revolução molecular**: pulsações políticas do desejo. São Paulo: Brasiliense, 1981.

GUATTARI, Félix; ROLNIK, Suely. **Micropolítica**: cartografias do desejo. Petrópolis: Vozes, 1996.

JORNAL DO BRASIL. Grupo que estava em bar vendo TV pirata é preso. *Caderno Cidade*, 12/7/1990, p. 3. Disponível em: https://memoria.bn.gov.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=030015_11&hf=memoria.bn.br&pagfis=1534 5. Acesso em 17 nov. 2025.

JESUS, Eduardo de. Notas Iniciais. In: JESUS, Eduardo de (Org). **Walter Zanini**: Vanguardas, desmaterialização, tecnologias na arte. São Paulo: Martins Fontes, 2018.

HOLLANDA, Heloisa Buarque. A luta dos sufocados e o prazer dos retornados. In: GASPARI, Elio; HOLLANDA, Heloisa; VENTURA, Zuenir. **Cultura em trânsito**: da repressão à abertura. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000.

MACHADO, Arlindo (Org.). **Made in Brasil**: três décadas do vídeo brasileiro. São Paulo: Iluminuras, 2007.

MACHADO JÚNIOR, Rubens. História experimental do experimental – Apontamentos para uma história das estéticas radicais no Brasil: o cinema experimental em suas origens. In: D'ANGELO, Raquel Hallak; D'ANGELO, Fernanda Hallak (Orgs.). **CineOP 13ª Mostra de Cinema de Ouro Preto**: Cinema patrimônio - preservação, história, educação. Belo Horizonte: Universo Produção, 2018, p. 24-31.

MOTTER, Paulino. **A batalha invisível da Constituinte**: interesses privados versus caráter público da Radiodifusão no Brasil. Rio de Janeiro: Fiocruz, Edições Livres, 2019.

PRIOLLI, Gabriel. Mil telas e centenas de canais depois. In: FARKAS, Solange O.; MARTINHO, Teté (org.). **Videobrasil**: Três décadas de vídeo, arte, encontros e transformações. Edições Sesc São Paulo e Associação Cultural Videobrasil, 2015, p. 44-49.

PROGRAMA 3 ANTENA. Produção: 3 Antena. Rio de Janeiro: 3 Antena, 1987-90. 1 Fita U-Matic (21 min).

SEM CONCESSÃO. In: **Memória da mídia**. Direção e produção: Beth Formaggini. Rio de Janeiro, 4 Ventos, 2023.

SODRÉ, Muniz. A televisão é uma forma de vida (entrevista). **Revista FAMECOS**, Porto Alegre, n. 16, dez 2001. Disponível em: <<http://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/revistafamecos/article/view/3135>>. Acesso em 20 abr. 2025.

SUPEROUTRO. Direção: Edgard Navarro. Salvador. 1989. Ficção, 35mm (45 min).

Recebido em 20 de julho de 2025.

Aprovado em 16 de outubro de 2025.

Este artigo é publicado em acesso aberto (Open Access) sob a licença Creative Commons Attribution Non-Commercial (CC-BY-NC 4.0), que permite que outros remixem, adaptem e criem a partir do seu trabalho para fins não comerciais, e embora os novos trabalhos tenham de lhe atribuir o devido crédito e não possam ser usados para fins comerciais, os usuários não têm de licenciar esses trabalhos derivados sob os mesmos termos.