

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS

MESTRADO EM MULTIMEIOS

VIDEO EM PRIMEIRA PESSOA
Autobiografia e auto-imagem na produção audiovisual brasileira

LEANDRO GARCIA VIEIRA

Campinas 2003

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS

Mestrado em Multimeios

VIDEO EM PRIMEIRA PESSOA

Autobiografia e auto-imagem na produção audiovisual brasileira

Dissertação apresentada ao Departamento de Multimeios do Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas, como parte dos requisitos para a obtenção do título de Mestre em Multimeios, sob orientação do Prof. Dr. Fernão Vitor Pessoa Ramos.

Campinas 2003

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA
BIBLIOTECA CENTRAL DA UNICAMP

V673v

Vieira, Leandro Garcia.

Vídeo em primeira pessoa : autobiografia e auto-imagem
na produção audiovisual brasileira / Leandro Garcia Vieira.
-- Campinas, SP : [s.n.], 2003.

Orientador : Fernão Pessoa Ramos.
Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de
Campinas, Instituto de Artes.

1. Vídeo-arte. 2. Autobiografia. 3. Comunicação
audiovisual. I. Ramos, Fernão Vitor Pessoa.
II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de
Artes. III. Título.

FOLHA DE APROVAÇÃO

Este exemplar corresponde à redação final da dissertação defendida e aprovada pela Comissão Julgadora em 04 de dezembro de 2003.

Prof. Dr. Fernão Pessoa Ramos (UNICAMP-IA)

Prof^ª. Dr^ª. Ivana Nicola Lopes (FURG-DLA)

Prof. Dr. Fernando Passos (UNICAMP-IA)

AGRADECIMENTOS

Essa pesquisa só foi possível graças ao apoio de diversas pessoas.

Gostaria de agradecer meus familiares e, em especial, minha companheira Mariana Meloni, pela sua cumplicidade fundamental.

Sou grato ao Prof. Dr. Fernão Pessoa Ramos, pela sua preciosa orientação, e aos professores do Departamento de Multimeios do Instituto de Artes da UNICAMP (Etienne Samain, Fernando Passos, Iara Lis Carvalho Souza, Lúcia Nagib, Marcius Freire, Paulo Martins e Stéphane Malysse).

Agradeço também os artistas que gentilmente cederam seus depoimentos e/ou cópia dos vídeos para a pesquisa (Anna Bella Geiger, Brígida Baltar, Carlos Nader, Clarissa Borges, Fábio Carvalho, Geraldo Anhaia Mello, Ida Feldman, Inês Cardoso, Kiko Mollica, Lourdes Colombo, Neide Jallageas, Otávio Donasci, Paulo Bruscky, Regina Silveira, Rosângela Rennó, Simone Michelin, Tadeu Jungle, Vitor Freire e Walter Silveira), assim como as demais pessoas e instituições que nos forneceram dados e informações para o projeto (Arlindo Machado, Associação Cultural Videobrasil, Biblioteca do MAC-USP, Brócolis VHS, Centro Cultural Banco do Brasil do Rio de Janeiro, Christine Mello, Cleber Roher, Cristina Freire, Ivana Nicola Lopes, Maria Lucia Fagundes, Michael Renov, Philbus, Rosangella Leote, Tadeu Chiarelli e Videoteca do Instituto de Artes da UNICAMP).

Por fim, agradeço a Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP) pela bolsa de mestrado concedida durante esse trajeto.

SUMÁRIO

FOLHA DE APROVAÇÃO	ii
AGRADECIMENTOS	iii
LISTA DE FIGURAS	v
RESUMO/ABSTRACT	vi
1. INTRODUÇÃO	1
2. AUTOBIOGRAFIA E AUTO-IMAGEM EM VÍDEO	
2.1. O domínio autobiográfico	6
3. HISTÓRICO DA AUTO-IMAGEM VIDEOGRÁFICA BRASILEIRA	12
3.1. O vídeo como função metalingüística	14
3.2. Corpos performáticos	15
3.3. Pioneiros	18
3.4. José Roberto Aguilar e Regina Silveira: outras memórias das mãos	21
3.5. Leticia Parente, Sônia Andrade e Lourdes Colombo: discussões de gênero em vídeo.....	25
3.6. Notas sobre três vídeos de Gabriel Borba	28
3.7. Considerações parciais sobre a produção dos pioneiros	29
3.8. Auto-referencialidade nos vídeos de Rafael França	31
3.9. Otávio Donasci: o pai das Videocriaturas	35
3.10. O autor como entrevistador- <i>persona</i> : o caso TVDO e Olhar Eletrônico	38
4. A INSCRIÇÃO DA MEMÓRIA EM VÍDEO	45
4.1. Dormindo na frente da câmera	48
4.2. A enunciação como procedimento autobiográfico	49
4.3. O inventário de objetos como presença em "Pica de Borracha"	50
4.4. Carlos Nader por Carlos Nader	52
4.5. A confissão de um segredo	55
4.6. "Um vídeo concebido/uma vida concebida"	56
4.7. <i>A foto-autobiografia</i> e o auto-retrato digital de Fábio Carvalho e Clarissa Borges	59
5. CONSIDERAÇÕES FINAIS	65
6. ANEXOS	
6.1. Relação de vídeos levantados	68
6.1. CD-ROM "Projeto auto-imagem em vídeo"	70
7. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	71
8. ÍNDICE REMISSIVO	78

LISTA DE FIGURAS

Fig. 1 - Roland Baladi. <i>Telepathy: Watch my face to read my thoughts</i> (1975)	10
Fig. 2 - Anna Bella Geiger. <i>Passagens nº1</i> (1974)	17
Fig. 3 - José Roberto Aguilar. <i>The Trip</i> (1975)	24
Fig. 4 - Regina Silveira. <i>A arte de desenhar</i> (1981)	24
Fig. 5 - Leticia Parente. <i>Preparação</i> (1974)	26
Fig. 6 - Lourdes Colombo. <i>Máscaras</i> (1998)	26
Fig. 7 - Rafael França. <i>Reencontro</i> (1984)	32
Fig. 8 - Rafael França. <i>Reencontro</i> (1984)	32
Fig. 9 - Rafael França. <i>Prelude to an announced death</i> (1991)	33
Fig. 10 - Rafael França. <i>Prelude to an announced death</i> (1991)	33
Fig. 11 - Otávio Donasci. <i>Videocriaturas</i>	37
Fig. 12 - Otávio Donasci. <i>Videocriaturas</i>	37
Fig. 13 - Marcelo Tas (Olhar Eletrônico). <i>Ernesto Varela na Serra Pelada e em Nova York</i> (1985)	39
Fig. 14 - Marcelo Tas (Olhar Eletrônico). <i>Ernesto Varela na Serra Pelada e em Nova York</i> (1985)	39
Fig. 15 - Tadeu Jungle (TVDO). <i>Heróis da Decadência</i> (1987)	44
Fig. 16 - Tadeu Jungle (TVDO). <i>Heróis da Decadência</i> (1987)	44
Fig. 17 - Geraldo Anhaia Mello. <i>A Situação</i> (1978)	47
Fig. 18 - Geraldo Anhaia Mello. <i>A Situação</i> (1978)	47
Fig. 19 - Ida Feldman. <i>Pica de Borracha</i> (1997)	51
Fig. 20 - Ida Feldman. <i>Pica de Borracha</i> (1997)	51
Fig. 21 - Carlos Nader. <i>Carlos Nader</i> (1998)	53
Fig. 22 - Carlos Nader. <i>Carlos Nader</i> (1998)	53
Fig. 23 - Ida Feldman. <i>Pica de Borracha</i> (1997)	54
Fig. 24 - Ida Feldman. <i>Pica de Borracha</i> (1997)	54
Fig. 25- Carlos Nader. <i>Concepção</i> (2002)	57
Fig. 26 - Paulo Bruscky. <i>Registros</i> (1979)	57
Fig. 27 - Clarissa Borges. <i>Fotográfica Memória</i> (2002)	60
Fig. 28 - Clarissa Borges. <i>Fotográfica Memória</i> (2002)	60
Fig. 29 - Fábio Carvalho. <i>As Leis da Variação</i> (1996)	62
Fig. 30 - Fábio Carvalho. <i>As Leis da Variação</i> (1996)	62

RESUMO

"Vídeo em primeira pessoa: autobiografia e auto-imagem na produção audiovisual brasileira" constitui um levantamento histórico do vídeo experimental brasileiro, destacando uma de suas vertentes principais: os trabalhos habitados pela presença do autor, auto-representado diante da própria câmera. A pesquisa, no que diz respeito às bases conceituais de reflexão, apoia-se em estudos de Raymond Bellour, Philippe Dubois e Michael Renov; e, no que concerne à história do vídeo no Brasil, nos textos de Walter Zanini e Arlindo Machado. Para análise, foi selecionado um *corpus* organizado em torno de pouco mais de uma dezena de vídeos, que abrangem todos os períodos da história desse meio no Brasil, dos anos 70 até hoje.

ABSTRACT

"First person video: autobiography and self-image in Brazil" constitutes of a historic review of brazilian experimental video, illuminating one of its main tendencies: the works habitated by the presence of the author, self-represented in front of the camera. The research, in its conceptual bases of reflexion, is supported by the studies of Raymond Bellour, Philippe Dubois and Michel Renov; and also by brazilian video history texts of Walter Zanini and Arlindo Machado. For the analysis, it was selected a *corpus* organized by a bit more of ten videos that include all historic periods of this medium in Brazil, since the 70's up till now.

INTRODUÇÃO

"Efetivamente, faz parte da lógica interna do vídeo sua utilização como espelho. Etimologicamente a palavra *video* provém do latim. É a primeira pessoa do singular do presente do indicativo do verbo *videre*, e significa exatamente 'eu vejo'. Daí ao 'eu me vejo' só há um passo".¹

A questão da autobiografia e da auto-imagem, isto é, a de vetores para uma representação gerada pelo próprio representado, assinala um território onde se dá aquilo que Philippe Dubois, referindo-se a uma certa categoria do documentário cinematográfico, designou como a encenação do sujeito por ele próprio.² Esta trajetória, a da inserção/indexação do autor no interior da própria obra, é uma história que ainda vem sendo construída, mas que já possui uma tradição que perpassa os diversos meios constitutivos de imagens; que remonta à literatura autobiográfica (em seus distintos formatos), ao auto-retrato pictórico ou fotográfico, e, enfim, a uma gama de práticas que trazem consigo uma auto-reflexividade que se traduz em uma preocupação com aspectos da memória e da identidade dos sujeitos auto-representados. Em outras palavras, a instauração do autor como sujeito enunciador, e parte integrante (senão indissociável), do próprio enunciado, configura um processo que vem se dando paulatinamente através do tempo, mas que, na atualidade, evidencia-se cada vez mais através da utilização de meios audiovisuais: em filmes, vídeos e, mais recentemente, na Internet.

A vida de um indivíduo escrita por ele mesmo constitui aquilo que entendemos por autobiografia, que, em sua definição geral, vai designar um subgênero da literatura onde o autor é o personagem de sua própria história. Trata-se, portanto, de um relato da experiência pessoal, no qual o protagonista participa da trama interna da narrativa em uma espécie de diegese subjetiva, que é narrada na maior parte das vezes em primeira pessoa; um espaço onde recordações são reproduzidas, conservadas e transmitidas, instigando a idéia que a memória vivenciada pode ser ficcionalizada. No que concerne ao tempo desta escritura pessoal, a trajetória autobiográfica, conforme Michael Renov, compreende uma narrativa retrospectiva, onde o autor é um sujeito enunciador (e enunciado) que rememora, reestrutura e revê a sua existência em um intervalo

¹ Joan Ferrés. *Vídeo e educação*. p. 52.

² Dubois, ao analisar os filmes autobiográficos, propõe a terminologia *cinema do Eu* para designar “essa postura enunciativa peculiar, a do *relato de si* por meio das imagens e dos sons”. Ver “A *foto-autobiografia*: a fotografia como imagem-memória no cinema documental moderno”. In: *Revista Imagens* nº4. pp. 64-76.

complexo, de modo que o texto autobiográfico sempre chega ao leitor como a descrição do ocorrido: uma *edição* da experiência de vida consumada que é atualizada através da linguagem.³

Talvez seja esta instância da autobiografia, enquanto construção mediada por um intervalo entre a sua concepção e sua posterior transmissão ao espectador (da autobiografia enquanto uma comunicação que não se dá no tempo real) que faça dela uma ficção, mesmo que subjetiva. Nas palavras, mais uma vez, de Dubois, "se, porventura, histórias nos são contadas, serão sempre aquelas mesmas de cada autor particular, e elas são assumidas explicitamente como tais pelo protocolo enunciativo" do texto.⁴ Então, o que ocorre quando estes procedimentos autobiográficos deslocam-se do texto escrito para a imagem em movimento, seja ela fílmica, eletrônica ou digital? No mínimo, não se trata somente de uma mudança de suporte, e, indubitavelmente, há de se considerar as potencialidades e características inerentes de cada plataforma, assim como as eventuais transferências que ocorrem nesta mediação do sujeito com o mundo através da câmera, pois é através dela que muitas memórias são construídas: "eventos lembrados porque foram fotografados, momentos esquecidos porque imagens não foram preservadas, memórias não fotografadas que trabalham em tensão com a memória da câmera".⁵

Uma das possibilidades que a tecnologia do vídeo viabilizou, entre outras, foi a de capturar e transmitir imagens em movimento em relativo tempo real, atribuindo à imagem videográfica, e televisiva, um dinamismo que lhe é inerente em sua materialidade própria e em sua lógica interna. Consequentemente, o vídeo é muitas vezes tido como uma espécie de paradigma da imediaticidade, e o fluxo do tempo real é tomado como um aspecto central da imagem eletrônica, o que reflete uma certa generalização de suas aplicabilidades: entre a sua utilização em circuitos fechados (*home video*; emissão no âmbito artístico, seja em museus, galerias, mostras ou festivais) e a teledifusão em larga escala (*broadcasting*) via satélites, há uma distância significativa que nem sempre parece ser percebida ou levada em conta. É oportuno frisar que ao lado das principais tecnologias imagéticas que historicamente o antecedem (a fotografia, fixa ou animada, isto é, a imagem processada através de dispositivos fotoquímico e mecânico) e que são tradicionalmente vinculadas ao elo ontológico com o passado, o vídeo pode não prescindir dessa mesma ligação com os acontecimentos remotos, desse desejo de lembrar,

³ Michael Renov. *Surveying the subject: an introduction*. Disponível on-line em: <http://planeta.terra.com.br/arte/fetichismo/videoarte/renov.htm>.

⁴ Philippe Dubois. Op. cit. p. 66.

⁵ "Quando não temos acesso às imagens para construir memórias e histórias (...) nós fazemos outras." Cf. Marita Sturken. "The politics of video memory: electronic erasures and inscriptions". In: Michael Renov e Erika Suderburg. *Resolutions: contemporary video practices*. pp. 1-6.

pois é uma imagem-câmera,⁶ uma imagem-traço, imagem protótipo em seu sentido etimológico (do grego, *protos* = primeiro + *typos* = impressão, marca).

Até mesmo a imagem digital, que teoricamente não necessita de qualquer referencial e estímulo exterior para seu processo de “representação”, não dispensa totalmente esse vínculo, como comprova a proliferação na Internet de páginas pessoais (*personal web pages*), que instauram novos formatos de escritura autobiográfica através de hipertextos, imagens e sons.⁷ Basta observar, por exemplo, a quantidade de páginas pessoais que hoje fazem uso de *web cams* (câmeras de vídeo de baixa resolução, apropriadas para veiculação de imagens na Internet), sendo, em certo sentido, espécies de versões telemáticas, e caseiras, dos *reality shows* televisivos, e que participam também (ainda que pela via direta da escopofilia) deste contexto atual de práticas autobiográficas que vão além das bordas da literatura.

Dentro deste processo, convém acrescentar ao autobiográfico um outro termo que, de fato, o circunscreve: a auto-imagem. Cunhado pela psicanálise, a auto-imagem como um retrato mental (configurado no ato de rememoração, nos estímulos do presente, nas expectativas do porvir, e, enfim, na consciência que o sujeito tem de si mesmo), vai indicar uma legitimação pela ciência do movimento auto-referencial que já se evidenciava, há muito, através de seu corolário, a confissão. Para Michel Foucault, a psicanálise atualiza o dispositivo confessional, amplamente utilizado pela religião católica desde a Idade Média, deslocando-o da igreja para o interior da clínica. Por sua vez, a confissão como discurso público tende a se confundir com a autobiografia, principalmente a partir das "Confissões" do teólogo Aurélio Agostinho (c.354-430), mas Foucault diferencia uma da outra na medida em que a confissão caracteriza-se por estabelecer um ritual de poder, onde um não confessa sem a presença (mesmo virtual) do interlocutor: a autoridade que requer a confissão, que a prescreve e intervém para julgar, proibir, punir, consolar e reconciliar o penitente, redimindo-o assim de seus atos culposos. Para Foucault, o homem ocidental tornou-se um *animal confidente*.⁸

⁶ "A câmera é, antes de tudo, uma máquina imersa no que sentimos como o transcorrer. Máquina que retira sua imagem (o traço no suporte película ou eletrônico) da interação entre o que lhe é exterior e sua presença". Cf. Fernão Pessoa Ramos. "Imagem traumática e sensacionalismo: a intensidade da imagem-câmera em sua adesão ao transcorrer e sua tematização ética". In: *Revista Imagens* nº2. pp. 18-19.

⁷ Conforme um artigo publicado em uma revista especializada, "as páginas pessoais não têm esse nome à toa: elas são, digamos assim, uma espécie de portal para si mesmo" Carolina Hanashiro e Jeferson de Souza. "Os ego-sites", *Revista da Web*, nº10. p. 52.

⁸ Michel Foucault. "Scientia sexualis", in: *História da Sexualidade I - A vontade de saber*. pp. 58-62. Sobre a questão da confissão em vídeo, ver Michael Renov. "Video confessions", in: *Resolutions: contemporary video practices*. pp. 78-101.

Deixando em suspensão, pelo momento, estas discussões (da confissão como discurso do poder, e da crítica foucaultiana à psicanálise), o que vem nos interessar aqui, no que concerne à auto-imagem, é a própria ambigüidade do termo. Por um lado, este prefixo, que simultaneamente significa de si e por si mesmo, remeterá à idéia de uma propriedade; sugerindo ainda uma (auto)matização da construção psicológica e física do sujeito (o que aparentamos ser e como os outros nos vêem), aproximando-se assim das políticas do corpo. No presente estudo, utilizaremos então o termo auto-imagem para abraçar não só os trabalhos onde o a(u)tor se vê, mas, antes, como ele se dá, corporalizado, ao olhar do espectador a partir da *persona* que ele assume (ou da identidade que deixa escapar) diante da própria câmera. Para tanto, vamos considerar o estatuto do autor como parte visível da situação de enunciação, assim como o contexto e o circuito de veiculação destas auto-imagens.

No intuito de aprofundar devidamente a investigação, o presente estudo apresenta um recorte temático. A pesquisa abarca então a produção auto-referencial brasileira da década de 70 até os dias atuais (mais especificamente, dentro do eixo 1973-2003), utilizando um enfoque histórico-crítico e tendo como principais alicerces as reflexões teóricas de Michael Renov e Philippe Dubois, sobre o documentário pessoal; os estudos de Raymond Bellour, sobre a auto-representação na vídeo-arte; assim como as pesquisas de Walter Zanini e Arlindo Machado, acerca da produção videográfica brasileira. Igualmente importante para o projeto é o legado teórico sobre a questão da autoria, em Michel Foucault e Roland Barthes, assim como os estudos sobre o campo documentário, de Bill Nichols. Todos estes autores, cada qual ao seu modo, situam suas pesquisas dentro de uma perspectiva histórica e/ou crítica, sendo necessário, para nossos fins, vincular um quadro teórico ao outro, reconhecer os traços comuns, mapear as diferenças (na observação e na análise dos dados disponíveis), estabelecendo deste modo uma interface transdisciplinar entre história e análise da imagem em movimento.

Esquemáticamente, o presente trabalho divide-se em três partes principais: em um primeiro momento (*Autobiografia e auto-imagem em vídeo*), apresentamos algumas discussões desencadeadas a partir da utilização da câmera como tecnologia autobiográfica. Em seguida, (*Histórico da auto-imagem videográfica brasileira*), analisamos algumas produções realizadas no decorrer dos anos 70 e 80. Por fim, na terceira parte (*A inscrição da memória em vídeo*), centramos nossa atenção em trabalhos mais recentes que evidenciam estratégias de enunciação em primeira pessoa, problematizando a memória pessoal através da auto-imagem maquínica. Integramos ainda, nos anexos deste estudo, uma relação de vídeos levantados durante nosso

trajeto assim como informações complementares sobre o CD-ROM que acompanha a presente dissertação.

A auto-imagem no vídeo brasileiro forma um conjunto significativo de trabalhos que discutem, no mínimo, o estatuto da auto-representação do corpo e da construção de subjetividades na arte dos nossos dias: um corpo que tem sido elemento fundamental na cultura enquanto forma, tema ou conceito, e que é focalizado, cada vez mais, através da imagem eletrônica no Brasil. Entretanto, os estudos sobre esta produção ainda são escassos, levando em consideração a pluralidade de experimentações que exploram o meio enquanto recurso expressivo e gerador de uma poética centrada na utilização auto-referencial de tecnologias em imagem e som. Enfim, concordamos com a posição de Danilo Santos de Miranda, para quem "a arte contemporânea ainda possui territórios pouco explorados, sobretudo aquelas fronteiras que a tecnologia não cessa de revelar".⁹ E um destes territórios pouco explorados é justamente o do vídeo em primeira pessoa. Longe de fechar a questão, o presente estudo busca preencher parte desta lacuna e contribuir substancialmente com a construção de uma historiografia e crítica deste segmento da vídeo-cultura, fomentando a discussão sobre o debate que aqui se coloca para, quiçá, instigar novas pesquisas.

⁹ Diretor regional do SESC no Estado de São Paulo, que mantém parceria, desde 1992, com a Associação Cultural Videobrasil e com o Festival Internacional de Arte Eletrônica. Ver catálogo do *10º Videobrasil: Festival Internacional de Arte Eletrônica*. 1994. p. 8.

AUTOBIOGRAFIA EM VÍDEO

"Geralmente é aceito pelos historiadores que a escrita de autobiografias (e também a de biografias) só se desenvolveu no período moderno. A maioria das que foram publicadas, é claro, são celebrações das vidas ou realizações de indivíduos importantes – são uma maneira de singularizar as experiências especiais de tais pessoas em relação à massa da população. Vista desse modo, ela parece uma característica periférica distinta do indivíduo como um todo. E no entanto a autobiografia – particularmente no sentido amplo de uma auto-história interpretada, produzida pelo indivíduo em questão, seja escrita ou não – está realmente no centro da auto-identidade na vida social moderna".¹⁰

O domínio autobiográfico

As discussões sobre as proximidades, e distâncias, entre a autobiografia e a imagem em movimento estão centradas no horizonte que se constitui a partir das relações do cinema com a literatura. Mas se a literatura é, de fato, uma constante referência, no entanto algumas demarcações tornam-se necessárias: não para impor um aspecto modal a estes diversos modos de se efetivar uma "escritura do Eu" através da câmera, mas sim para, quem sabe, desenrolar certas tramas que se cruzam no próprio discurso em que eles se formam.

Raymond Bellour, em *Entre-imagens*, vai desenvolver dois estudos sobre distintos processos que surgem quando a imagem em movimento incorpora a prática autobiográfica. No primeiro texto, "A carta diz mais", Bellour detêm-se na troca de vídeo-cartas entre dois japoneses, um poeta e outro cineasta;¹¹ e no segundo ensaio, simplesmente denominado "Auto-retratos", ele vai traçar um panorama das principais discussões que têm surgido no campo conceitual a partir destas aproximações do cinema e, particularmente, da vídeo-arte com a escrita autobiográfica.

Em "Auto-retratos", Bellour comenta que a autobiografia no cinema não constitui um gênero, mas sim um domínio "suficientemente incerto para se situar na fronteira de vários outros

¹⁰ Anthony Giddens, "A trajetória do eu", in: *Modernidade e identidade*. p. 75.

¹¹ Cf. Raymond Bellour, "A carta diz mais". pp. 294-309. Cf. ainda Michael Renov, "Video confessions", principalmente pp. 91-96. Para um relato pessoal sobre a experiência com a troca de vídeo-cartas, ver meu texto: "A correspondência videográfica entre Mariana e Leandro: passagens de vídeo-carta ao vídeo-diálogo". *Arte on line* nº 4. <http://www.iis.com.br/%7Eregvampi/artonline4arq/videocarta.htm>.

gêneros e tocar na essência o ato de escrever".¹² Ainda assim, a problemática em torno desta indefinição do domínio autobiográfico vem ganhando consistência na teoria fílmica, sobretudo na crítica francesa, belga e anglo-saxã. Philippe Lejeune, em seu artigo "Cinéma et autobiographie: problèmes de vocabulaire", vai constatar a elasticidade do termo autobiografia dentro da própria esfera literária, onde é definido no século XIX de duas maneiras: de um lado, a autobiografia vai designar a narrativa que um indivíduo faz da sua vida; do outro, autobiográfico será todo texto em que transpareça a intenção do autor, secreta ou confessa, de expor em primeira pessoa seus pensamentos.¹³ Estas discussões, inevitavelmente, acabam direcionando a questão para a figura do autor (ou melhor, para o estatuto do autor em uma enunciação confessional) e participam de um clima de subjetivação através da linguagem, onde já se fala de um "espaço autobiográfico".¹⁴

Às dificuldades de definir uma terminologia no campo literário, vem juntar-se a controvérsia quando a palavra é deslocada da literatura para o cinema. Uma mediação complicada que gerou, inclusive, argumentos contra esta junção. Neste caso, situa-se a tese da poetisa e crítica norte-americana Elisabeth Bruss, sobre a impossibilidade de uma escritura autobiográfica fílmica.¹⁵ Para Bruss, três parâmetros definiriam a autobiografia na literatura clássica: *o valor de verdade*, *o valor de ato* e *o valor de identidade*. Valores estes que, segundo ela, o cinema transgride ao propor-se enquanto autobiográfico. Assim:

1) Faltaria ao cinema o *valor de verdade*, pois o filme, em sua construção ("de narrar uma história verdadeira"), passa por um processo de tratamento do enunciado, de lavar a língua, onde a imagem "tem tanta dificuldade em pretender-se 'sincera' quanto em fazer admitir sua veracidade".¹⁶

2) Faltaria também ao cinema o *valor de ato*, já que o filme produz uma mutação na natureza da "autoridade", isto é, o cinema implica geralmente em uma distribuição de tarefas que a literatura não conhece ("um diretor-autor nunca é a mesma coisa que um autor").

¹² Raymond Bellour. "Auto-retratos". p. 321.

¹³ Philippe Lejeune. "Cinéma et autobiographie: problèmes de vocabulaire", publicado em *L'écriture du Je au cinéma*, e *Revue Belge du Cinéma*, nº19. Cf., do mesmo autor, *Le pacte autobiographique*. Paris: Seuil, 1975.

¹⁴ Bellour pergunta: "como definir a vaga sensação que permite dizer que o cinema, ou pelo menos uma parte do cinema, entrou, como o fez a literatura há quase dois séculos, num espaço autobiográfico?" Op. cit. p. 330.

¹⁵ Elisabeth Bruss. "Eye for I: Making and unmaking autobiography", traduzido para o francês como "L'autobiographie au cinéma: La subjectivité devant l'objectif". Apud in Bellour. Op. cit. pp. 323-25.

¹⁶ Ibid. Op. cit. p. 324.

3) E, por fim, faltaria ao cinema o *valor de identidade*, porque o filme não reúne, numa mesma pessoa, o autor, o narrador e o protagonista.

Evidentemente, a posição de Bruss recebeu respostas. Lejeune, por exemplo, aponta o quanto a crítica subestimou a existência de um cinema que ela conhece pouco e que se desenvolve posteriormente ao seu texto; enquanto que, na América do Norte, Michael Renov vai comentar que "a nova autobiografia", longe de desencadear o processo de extinção de seu antecessor literário, o coloca em uma outra dimensão pela utilização que faz dos meios audiovisuais: filmes, vídeos e, mais recentemente, a Internet.¹⁷ Ainda assim, Bellour observa que, a despeito de suas formulações, Bruss não diz que o cinema, de fato, não possa dizer Eu: mas sim que os modos dizer este Eu, pelos "problemas que encontra para dizer, não se diz da mesma maneira, o que implica em uma idéia diferente do 'Eu', do Ego, ou do sujeito".¹⁸

De todos os modos, é a idéia do íntimo, do pessoal e do privado que configura a matriz que permeia todo trabalho autobiográfico. O vídeo é tido como testemunho de uma construção da subjetividade, e esta idéia subentende dois aspectos: a determinação do autor em auto-representar-se (que no vídeo, assume uma dimensão do apresentar-se, de presentificar-se através do dispositivo¹⁹); e o caráter privado das condições de produção (muito variável), que garante esta construção da auto-imagem. Considerando a problemática terminológica em torno do debate, Bellour comenta que se quisermos manter minimamente a substância de sua definição tradicional, "somos forçados a constatar que a autobiografia no cinema se torna fragmentária, limitada, dissociada e incerta: perseguida pela forma superior de dissociação que nasce dos disfarces da ficção".²⁰

Por sua vez, quando esta definição se torna realmente duvidosa é porque a autobiografia pode encobrir uma outra prática de enunciação do Eu, o *auto-retrato*, e é neste momento que Bellour passa a falar do vídeo, mais especificamente, da vídeo-arte, por aproximar-se de forma mais direta do que o cinema de uma certa tradição da enunciação em primeira pessoa. Na busca de um esclarecimento maior da questão, Bellour propõem opor estes dois grandes modos de tratamento da experiência subjetiva: a autobiografia e o auto-retrato.

¹⁷ Cf. Michael Renov. "The subject in history": the new autobiography in film and video", in: *After Images* nº 1, vol.17, pp. 04-07; e "Surveying the subject: an introduction". <http://planeta.terra.com.br/arte/fetice/videoarte/renov.htm>.

¹⁸ Raymond Bellour. Op. cit. 325.

¹⁹ "O vídeo tem o privilégio de produzir uma imagem ao mesmo tempo presente e renovável, já que sempre existe a possibilidade de (na gravação e em seu tratamento) de substituí-la por outra imagem". Ibid. Op. cit. p. 354.

²⁰ Ibid. Op. cit. p. 330.

A idéia de auto-retrato de Michel Beajour,²¹ que Bellour toma para si, não é redutível ao auto-retrato pintado, e difere-se da autobiografia nos seguintes aspectos: enquanto na autobiografia a narrativa está subordinada ao desdobramento lógico das ações, o auto-retrato constitui-se pela ausência de uma seqüência narrativa. Isto é, o auto-retrato se situa do lado do metafórico e do poético, mais do que do narrativo; e onde a autobiografia se define por um limite temporal (o autor preso à retrospecção de sua vida), o auto-retrato aparece como uma "totalidade sem fim", na qual nada pode ser dado de antemão já que o autor presentifica-se na auto-imagem. Essa distinção ainda será colocada por Bellour, em outro ensaio, na seguinte passagem:

"Contrariamente à autobiografia, que narra uma vida, o auto-retrato narra apenas um Eu; o fato é que ele não depende propriamente dos eventos, e sua progressão se identifica apenas com seu movimento em torno da questão interminavelmente retomada: 'Quem sou eu?' (...) No auto-retrato, tudo isso reflui em direção a quem escreve para se conhecer melhor, descobrindo, porém, no ato de escrever, apenas uma prova fugidia de sua identidade".²²

O argumento para estas proposições é que o texto do auto-retrato herda uma variante dos procedimentos da antiga retórica, redirecionados para um fim que é o de não persuadir ninguém. Assim, entre as características principais desta lógica do auto-retrato estariam o ócio como força motriz para da escritura ("à escrita como ação, intervenção, diálogo, ele opõe a escrita como inação, divagação, monólogo"); e a impessoalidade, onde o auto-retrato, ao transformar o singular em geral, oscilaria entre uma antropologia e uma *tanatografia*. Esta passagem, em particular, nos remete antes à Barthes ("A escritura é este neutro, esse oblíquo aonde foge o nosso sujeito, o branco-e-preto onde vem se perder toda identidade, a começar pela do corpo que escreve, o autor entra na sua própria morte, a escritura começa."), do que à Louis Marin, que, em seu livro "Images dans le texte autobiographique", desenvolve o conceito de *autobiotanatografia*.²³

Para Bellour, a vídeo-arte parece corresponder melhor a essa transformação da tradição retórica em espaço moderno da subjetividade, apontando algumas razões pelas quais a mídia eletrônica parece prestar-se melhor do que o cinema à aventura do auto-retrato, entre as quais o

²¹ Michel Beajour. *Miroirs d'encre: Rhétorique de l'autoportrait*. Paris: Seuil, 1980.

²² "A forma em que passa o meu olhar", in: *Entre-imagens*. p.288. Cf. ainda o catálogo da exposição *Eye for I: Video Self-portraits*, com curadoria de Bellour. New York: Independent Curators Incorporated, 1989.

²³ Cf. Raymond Bellour. Op. cit. pp. 317-8, e Roland Barthes. "A morte do autor", in: *O rumor da língua*. p. 65.

fato do autor, no vídeo, ter mais facilidade para inserir o próprio corpo diretamente na imagem, o que, por sua vez, pode dar à ela uma qualidade de ser, de presença-ausência, quase inimitável.

Bellour comenta ainda um procedimento estilístico que é bastante característico de uma certa tendência do vídeo experimental, o *olhar-câmera*, isto é, a posição do sujeito enunciador diante da própria objetiva, encarando-a (Fig. 1). Para o crítico, este comportamento parece mais "natural" no vídeo porque mesmo a vídeo-arte mais austera e intimista se remete, diretamente ou não, ao dispositivo da televisão, o que se traduziria tanto nas condições de gravação quanto nas de fruição espectral; ao passo que o olhar dirigido à câmera num filme continua a ser percebido um pouco como uma transgressão, "uma passagem no limite, apesar de todos os encavalamentos, que trabalham cada vez mais para apagar a diferença".²⁴

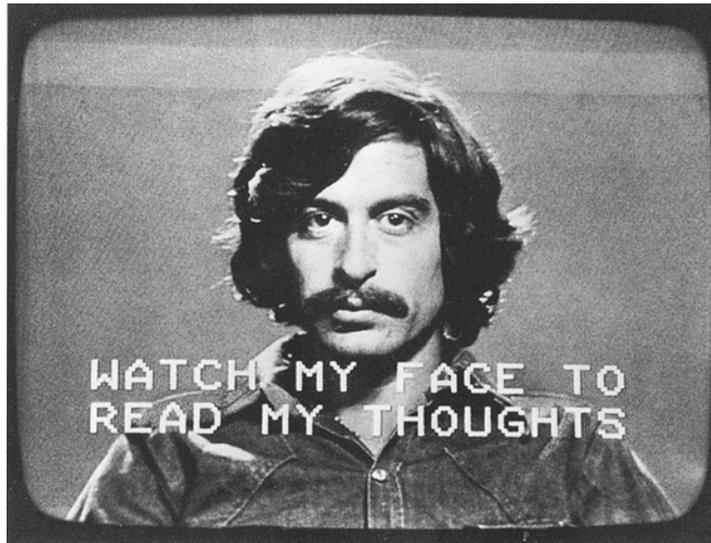


Fig.1. Roland Baladi. *Telepathy: Watch my face to read my thoughts* (1975).

Por sua vez, David Bordwell, ao analisar a estilística do cinema clássico hollywoodiano, observou que o olhar dirigido para a câmera, e a autoconsciência que à este ato pode estar associado, não é um procedimento estranho do filme musical, onde se dá com frequência este olhar-câmera; de modo que, na própria narrativa clássica, nem tudo é transparente e, às vezes, as marcas da enunciação são mostradas.²⁵ Ainda que neste caso trate-se de uma exceção (em virtude

²⁴ Raymond Bellour. Op. cit. p. 335.

²⁵ David Bordwell. "Classical Hollywood cinema: narrational principles and procedures". In: Philip Rosen, *Narrative, apparatus, ideology*. p. 23.

deste olhar-câmera ser um procedimento estilístico particular de um gênero cinematográfico), não é necessário muito esforço para constatar o quanto este e outros procedimentos "eminente" televisivos vêm sendo incorporados pela estilística fílmica contemporânea.

Em trabalhos experimentais, assim como na própria televisão comercial, o olhar-câmera é bastante utilizado enquanto procedimento retórico audiovisual, nem sempre convincente, mas geralmente eficaz quando o realizador busca o endereçamento direto de seu enunciado com o espectador. E é neste momento, do olho no olho, que o discurso pode se sentir mais a vontade para tomar a via e o tom da subjetividade. Vemos então que a auto-imagem assinala um território onde se dá a encenação do sujeito por ele mesmo. Essa instauração do *eu* pela figura-autor configura um campo de auto-referencialidade que vem sendo registrado pela história dos meios, e que, na atualidade, tem-se evidenciado, sobretudo, na produção audiovisual, em experiências enunciadas em primeira pessoa. Nos capítulos seguintes, apresentaremos um levantamento desta tendência no vídeo experimental brasileiro, buscando enfocar algumas questões e estratégias que pontuam diversos trabalhos. Em especial: as performances minimalistas para a câmera, nos anos 70; a atuação do autor como *persona*-repórter, nos anos 80; e a enunciação confessional e autobiográfica, a partir dos anos 90. Nestes três momentos (que não raras vezes se interpenetram) opera-se uma problematização da identidade e da memória, pois é na proximidade estabelecida com a própria imagem que as potencialidades indiciais da câmera entram em jogo e o autor torna-se o espectador de si mesmo.

HISTÓRICO DA AUTO-IMAGEM VIDEOGRÁFICA BRASILEIRA

Pode se dizer que a auto-imagem do autor, na década de 70, configura a primeira grande escola do vídeo experimental brasileiro, considerando que, além da questão conceitual propriamente dita (a discussão sobre gênero, identidade e política, que caracterizaram fortemente a produção deste período e que configuram uma estreita relação com o corpo), os reduzidos recursos técnicos que os artistas brasileiros dispunham na época para trabalhar com a imagem eletrônica acabaram por determinar uma certa estilística. Minimais e auto-referentes, boa parte dos vídeos realizados nos anos 70 explicitam na tela a presença de seus autores. Entre outras coisas, não havia a possibilidade de editar satisfatoriamente o material gravado, de modo que os processos de produção e pós-produção acabavam por se fundir, justificando a utilização predominante do plano-seqüência, tomado em tempo real para que não houvesse a necessidade de uma posterior edição. O depoimento da artista plástica Regina Silveira (1939) dá o tom da situação:

"Era muito difícil fazer vídeo nos anos 70. Na época, eram raros os equipamentos de vídeo no Brasil e o interesse dos artistas aparecia com o conhecimento do que se estava fazendo no exterior. Nós procurávamos um equipamento para nos juntarmos em torno e para poder fazer nossas experiências. Tudo era entendido como uma questão de experimentar arte. Naquele momento ninguém estava pensando em produtos de nada. Nós estávamos querendo estudar a linguagem daquele meio, o tempo, incluir aquilo dentro de nosso repertório que, na época, era ligado à manifestação gráfica conceitual. Então, a gente tinha que procurar equipamento. Procurou-se em muitos lugares, até o departamento de polícia tinha! Mas não esqueça que eram os anos 70, uma coisa muito difícil... e a gente tinha que escapar o máximo possível de instituições, de coisas que a gente não pudesse ter completo controle sobre o que queria dizer".²⁶

Os empecilhos técnicos, a sintonia com o panorama artístico internacional, a coletividade, a fascinação com a possibilidade de trabalhar com o tempo presente e a situação política ditatorial ajudam a esboçar um quadro deste período. Alia-se a isso o fato que a maioria dos trabalhos produzidos por essa primeira geração de realizadores consistia na ação performática do artista e no registro deste mesmo gesto. Uma performance potencializada pela câmera de vídeo e realizada em diálogo com as possibilidades técnicas propiciadas pela tecnologia de captação e difusão da imagem. É o caso, por exemplo, de *M 3x3*, trabalho pioneiro realizado por Analívia Cordeiro em 1973, com o apoio da TV Cultura de São Paulo. Trata-se de uma coreografia para as câmeras,

²⁶ Depoimento cedido pela artista. São Paulo, novembro de 2001.

baseada no método Laban, onde Analívia e outras dançarinas realizam movimentos que remetem ao ritmo repetitivo das máquinas.²⁷

Na década seguinte, a auto-representação do autor manifestou-se, por um lado, nos vídeos de Rafael França (1957-1991) - um dos poucos artistas que deram continuidade à tradição auto-referencial dos pioneiros ao longo dos anos 80 - e também, ainda que por uma outra via, na produção de grupos independentes como a TVDO e a Olhar Eletrônico, assim como em diversas *videocriaturas* de Otávio Donasci.

Já nos anos 90, com a crescente popularização das câmeras domésticas e, logo mais, da tecnologia digital, a auto-imagem videográfica irá proliferar em trabalhos de novos autores, como *Privacy invasion* (Inês Cardoso, 1995); *As Leis da Variação* (Fábio Carvalho, 1996); *Pica de borracha* (Ida Feldman, 1997); *Carlos Nader* (Carlos Nader, 1998); *Máscaras* (Lourdes Colombo, 1999); *Entrevista, Intervalo* (Neide Jallageas, 2000); *Fotográfica memória* (Clarissa Borges, 2000); *Máscara Branca* (Lourdes Colombo, 2000); *Concepção* (Carlos Nader, 2001); *Projeto Umidades* (Brígida Baltar, 2001); *Espelho Diário* (Rosangela Rennó, 2001); *33* (Kiko Goifman, 2002); entre tantos outros. Nestas produções mais recentes, percebe-se, por um lado, uma revisão da estilística formal minimalista, da carga conceitual e performática do vídeo da década de 70 (operada, agora, com recursos de edição não-linear); e, por outro, uma retomada das discussões acerca das relações de gênero, da auto-representação do autor e de sua própria identidade fragmentada na condição contemporânea, realçando as preocupações com o espaço e o tempo da tomada de cena, em especial nos modos de relacionamento que o sujeito estabelece com sua própria imagem mediada pela câmera.

²⁷ Além de *M 3x3*, Analívia Cordeiro realizou outros trabalhos neste período, sempre pesquisando as interseções entre dança e arte eletrônica, como em *Gestos* (1974) ou *Cambiantes* (1976). Estas obras foram originalmente captadas em 16 mm e posteriormente telecinadas. Cf. o catálogo da exposição *ARTE novos meios/multimeios - Brasil 70/80*, coordenada por Daisy V. M. Peccinini de Alvarado, realizada no Salão Cultural da FAAP, São Paulo, de 24 de outubro a 24 de novembro de 1985. Ver também o livro/vídeo de Analívia Cordeiro. *Nota-Anna: A escrita eletrônica dos movimentos do corpo baseada no método Laban*.

O vídeo como função metalingüística

O vídeo experimental brasileiro, desde seu surgimento no início dos anos 70, tem passado por rumos diversos e interesses distintos, mas, dentro desta variedade de propostas, destaca-se uma vertente auto-referencial. Esta tendência direcionou, e direciona ainda hoje, o vídeo para si mesmo em um duplo aspecto: o vídeo enquanto dispositivo metalingüístico; e o vídeo enquanto a(u)tor performatizado para a câmera. Antes de tudo, é justo definirmos o que estamos entendendo, aqui, por dispositivo metalingüístico, ou melhor, por função metalingüística. Conforme Joan Ferrés:

"Fala-se de função metalingüística quando, no ato comunicativo, o interesse centra-se fundamentalmente no próprio código. Quer dizer, quando se utiliza um código para fazer um discurso sobre o próprio código. No caso do vídeo, fala-se de função metalingüística quando se utiliza a imagem em movimento para fazer um discurso a respeito da linguagem audiovisual ou, simplesmente, para facilitar a aprendizagem dessa forma de expressão".²⁸

Esta função metalingüística, da qual Ferrés nos fala, é o que viria iluminar o aspecto processual da construção do texto audiovisual, aproximando-se assim das formulações de Bill Nichols acerca dos modos de representação do documentário, especificamente do modo "reflexivo",²⁹ no qual as marcas da enunciação são evidenciadas em contraposição ao projeto estético, e ideológico, da imagem renascentista "transparente." É a partir desta "estratégia reflexiva" que o autor pode inserir-se no discurso como o próprio sujeito da enunciação, a fim de colaborar para este efeito de desmascaramento do enunciado clássico, tal qual nos foi herdado pela narrativa griffithiana, no cinema ficcional, e pela retórica da persuasão do comentário "Voz-de-Deus", no documentário "expositivo".³⁰

No caso do vídeo, o comportamento do autor diante da própria câmera (do autor como personagem) já foi tomado como uma manifestação do narcisismo (isto é, do investimento do sujeito sobre a própria libido), o que hipoteticamente poderia, de fato, constituir uma matriz do próprio meio. Rosalind Krauss, em 1976, falará de uma "estética do narcisismo" ao referir-se à produção experimental norte-americana (Vito Acconci, Richard Serra, Nancy Holt, Bruce Nauman e Lynda Benglis), ao passo que dois anos depois, na França, Jean-Paul Fargier

²⁸ Joan Ferrés. "Funções do vídeo no ensino", in: *Vídeo e Educação*. p. 59.

²⁹ Falaremos mais sobre o modo de representação reflexivo a seguir. Ver Bill Nichols: "Documentary modes of representation", in: *Representing Reality*, pp. 56-75.

³⁰ Ibid. Op. cit. pp. 34-38.

reafirmará que "o narcisismo encontra um instrumento privilegiado no vídeo." Em maior ou menor grau, nota-se que essa reflexividade³¹ pela auto-imagem do autor é um dos principais modos de enunciação da imagem em movimento, em particular nas propostas que buscam problematizar questões referentes à identidade e memória individual ou social do sujeito.

Corpos performáticos

A auto-representação do corpo marca presença desde os primeiros tempos da vídeo-arte brasileira, um corpo que já vinha adquirindo cada vez mais visibilidade e resignificação através de propostas performáticas no cenário norte-americano e europeu dos anos 60. Um projeto estético e político toma, conforme Frederico Morais, "o corpo como motor da obra", a qual se dá (se é que se pode falar aqui de "obra") a partir de acontecimentos efêmeros, *happenings* que punham em crise o aspecto mercadológico da arte e situavam o autor em contato direto com o público. Estas ações eram performadas muitas vezes sobre o próprio corpo, como as realizadas pelo Grupo Acionista Vienense (Hermann Nitsch, Gunter Brus, Otto Muehl e Rudolph Schwartzkogler), e registradas em fotografias, filmes e vídeos.

É ainda nos anos 60 que o alemão Wolf Vostell (1932-1998) e o sul-coreano Nam June Paik (1932) realizam as primeiras experiências sobre o suporte videográfico. Experiências que, inicialmente, consistiam em intervenções sobre o próprio aparelho de TV. Vostell desde 1958 inseria o televisor ligado em suas *assemblages*; enquanto que Paik, cinco anos depois, apresentará na Galeria Parnass, em Wuppertal, treze televisores com a imagem do tubo catódico distorcida pelo contato com imãs.³² Os dois estavam sintonizados com as idéias do *Fluxus* (um grupo de artistas de várias nacionalidades, encabeçados por George Maciunas, que colaboravam entre si na Europa, Estados Unidos e Japão) e engajados, entre outras coisas, na aproximação entre a arte e a vida. Evidentemente, ainda não há auto-imagem aqui, pois as poéticas do vídeo não esperaram pela câmera para surgirem. É somente com o lançamento do *Portapack* (gravador de rolo de 1/2

³¹ Rosalind Krauss, considerando o aparato triangular da auto-imagem em vídeo (autor, câmera e monitor em circuito fechado), pergunta se não é esta "reflexão-espelho" uma variante do modo reflexivo, na qual a pintura, a escultura e o filme contemporâneo têm se colocado. Cf. "Video: the aesthetics of narcissism", publicado originalmente na revista *October* nº1, em 1976; ver ainda Jean-Paul Fargier, "Vidéo et Narcissisme", in: *Cahiers du Cinéma*, nº 292, 1978.

³² Nam June Paik intervém de forma renovadora sobre a imagem vídeo em Wuppertal, em 1963, e em 1965, em Nova Iorque. "Estas duas datas são importantes, ainda que seja da segunda que, em geral, se considera o surgimento da arte-vídeo". Vittorio Fagone. *Vídeo frente a vídeo*, in Guido e Teresa Aristarco. *O novo mundo das imagens eletrônicas*. p. 112.

polegada, da Sony), em 1965, que as imagens passarão a veicular com uma maior desenvoltura no cenário internacional. O vídeo passará então a registrar a já comentada movimentação dos corpos performáticos.

No Brasil, conforme as pesquisas de Walter Zanini, é o segundo semestre de 1974 que vai marcar o começo de uma atividade efetiva para a vídeo-arte nacional, ocasionado a "8ª JAC - Jovem Arte Contemporânea", a primeira exposição de vídeo-arte brasileira, realizada no MAC, Museu de Arte Contemporânea da USP, onde foram apresentados ao público os trabalhos de Anna Bella Geiger, Ângelo de Aquino, Sônia Andrade, Ivens Machado e Fernando Cocchiarale.³³ Um ano antes, a XII Bienal de São Paulo já trazia ao público os trabalhos de artistas suíços e franceses (como Jean Otth, Gerald Minkoff e Fred Forest), através do intermédio de Vilém Flusser; e norte-americanos (com curadoria de Regina Cornwell³⁴), denotando a legitimação do meio eletrônico como ferramenta poética no cenário das artes. Ainda assim, Zanini observa que a vídeo-arte no Brasil dos anos 70 foi "sem exagero, um ato de heroísmo diante da limitação de equipamentos, a frieza institucional e a oposição da crítica conservadora".³⁵ Então diretor do Museu de Arte Contemporânea da USP, Zanini foi um prestigiador das experiências com novos meios. Sua intervenção junto à já citada instituição contribuiu deveras para este primeiro tempo da vídeo-arte nacional.

Em 1974, Zanini recebe um convite do Instituto de Arte Contemporânea da Universidade da Pensilvânia (EUA) para selecionar alguns trabalhos para a exposição internacional "Video Art", organizada por Suzanne Delehanty, que seria realizada em Filadélfia, de 17 de janeiro a 28 de fevereiro, no ano seguinte. É neste momento que o crítico e historiador passa a organizar duas comitivas para representar o Brasil neste evento:

"Tinha-se vago conhecimento das pesquisas de Gabriel Borba e Artur Matuck na ECA-USP em 1971, de vídeos de Antonio Dias realizados no exterior nesse ano, de tentativas, nesse começo de década, na galeria Ralph Camargo, de Aguilar (que fez vídeos em Nova York, em 1975) e Gerchman. Devia-se partir do zero. Com certa rapidez, conseguiu-se articular dois grupos de artistas multimídia dispostos à tarefa. De um deles fazia parte Anna Bella Geiger, Sônia Andrade, Letícia Parente, Ivens Olinto Machado, Fernando Cocchiarale e, de outro, Regina Silveira, Donato Ferrari, Júlio Plaza e Gabriel Borba Filho. Mais feliz, tendo acesso ao equipamento Sony de 1/2 polegada em preto-e-branco e contando com os préstimos de Jom Tob Azulay, a equipe do Rio

³³ Walter Zanini. "Vídeo-arte: uma poética aberta". p. 90.

³⁴ Acerca dos trabalhos selecionados por Regina Cornwell consta, no catálogo da exposição, apenas o seguinte: "Memória: vídeo-tape de 17 artistas norte-americanos. Explorações em vídeo do concreto e do ilusionístico até o abstrato, isoladamente ou combinando esses elementos entre si". Cf. *XXII Bienal de São Paulo*. Catálogo da exposição realizada em outubro/novembro de 1973. p. 214.

³⁵ Walter Zanini. "Duas décadas difíceis: 60 e 70". p. 319.

pôde levar a termo seus projetos, exibidos pelo MAC na JAC-74 (o primeiro programa de videoarte visto publicamente no país) e a seguir no instituto de arte americano".³⁶

Conforme depoimento de Anna Bella Geiger:

"Ninguém sabia o que ia acontecer com aquilo tudo, era tudo uma dificuldade. O que houve foi seguinte, eu soube de uma pessoa que tinha vindo de Los Angeles naquele ano, 1974, que tinha estudado cinema lá, essa pessoa é o Jom Tob Azulay, e ele estava trazendo o que na época, não sei se era a última palavra, não sei dizer, mas era um *Portapack* da Sony, a máquina era de 1969, acredito que em 1974 já tinham outras máquinas, mas provavelmente não era tão simples. O *Portapack* pesava uns 40 kilos, então ele tinha que ser carregado uma noite inteira para poder dar meia hora de função externa. Ligado na eletricidade, tudo bem...mas se fosse função externa, nem meia hora agüentava. Então era uma série de dificuldades."³⁷



Fig. 2 - Anna Bella Geiger. *Passagens nº1* (1974).

Em 1977, Walter Zanini adquire a aparelhagem necessária para instalar o Setor de Vídeo do MAC, sob coordenação de Cacilda Teixeira da Costa, possibilitando finalmente a concretização dos projetos não realizados pelos artistas paulistas, assim como o desenvolvimento de novas experiências com a imagem eletrônica³⁸. Situados em um contexto social caracterizado pela sensibilidade às intensas transformações culturais e de padrões de comportamento, onde valores e conceitos são revistos e reformulados (e o próprio sistema de arte é questionado), os

³⁶ Ibid. Op. cit. p. 319.

³⁷ Anna Bella Geiger. Depoimento cedido pela artista em março de 2003, Rio de Janeiro.

³⁸ Sobre a produção desse período, ver o depoimento de Cacilda Teixeira da Costa, "Videoarte no MAC", in: Arlindo Machado (org.), *Made in Brasil: Três Décadas do Vídeo Brasileiro*. pp. 69-73.

autores fazem uso de seus corpos para "mudar as relações do artista consigo mesmo, com o objeto de arte e com o espectador",³⁹ de modo que a história da vídeo-arte brasileira coincide, e se confunde, com a própria história da auto-imagem na produção audiovisual.

Em dezembro de 1978, acontece no Museu da Imagem e do Som de São Paulo o "I Encontro Internacional de Vídeo-Arte", com organização de Marília Saboya de Albuquerque. São apresentados cerca de cem trabalhos, incluindo diversos vídeos habitados por seus autores, como os de Anna Bella Geiger (série *Mapas Elementares*, 1977), Gabriel Borba (*Me*, 1978), Gastão de Magalhães (*Tipology of my body*, 1977), Geraldo Anhaia Mello (*A situação*, 1978), José Roberto Aguilar (*Where is South America?* e *The trip*, ambos de 1975), e Paulo Herkenhoff (*Estômago embrulhado*, 1975).

No texto do catálogo, "Vídeo-arte: uma poética aberta", Walter Zanini observa que:

"No Brasil, a linguagem do vídeo tem sido geralmente uma ação programada pelo artista, valendo-se do sistema portátil de 1/2 polegada. Performances de auto-análise, intervenções na tela do televisor, análises das condições de vivências do meio e ainda registros de atividades conceptuais que exploram o espaço/tempo do vídeo assinalam uma parte essencial desse processo".⁴⁰

E reconhece que a vídeo-arte brasileira existe.

Os pioneiros

"Esse retorno aos valores da simplicidade significa ao mesmo tempo a mobilização do corpo como motor da obra".⁴¹

Da primeira geração, nota-se que, em muitos casos, o autor é deliberadamente posto em cena pela própria influência que a *body art* exercia no cenário artístico brasileiro, especificamente no eixo Rio de Janeiro e São Paulo. A arte corporal, ainda mais quando mediatizada pela máquina, fascinou, sobretudo, pela sua possibilidade de espelho; sendo que esta particularidade

³⁹ Stella Senra. *A tela e a pele*. p. 7.

⁴⁰ Walter Zanini. "Vídeo-arte: uma poética aberta". In: *I Encontro Internacional de Vídeo-arte de São Paulo*, catálogo da exposição realizada de 13 a 20 de setembro de 1978, no Museu da Imagem e do Som.

⁴¹ Frederico Morais. "Vídeo-arte: revolução cultural ou um título a mais no currículo dos artistas". *O Globo*, Rio de Janeiro, 29/01/76. Republicado em 1985, in: Daisy V. M. Peccinini (coord.). *Arte: novos meios-multimeios, Brasil 70/80*. p. 73.

do vídeo (a auto-imagem presentificada em relativo tempo real) aproximou muitos artistas da questão do corpo. E daí para o próprio corpo, foi um passo. Tem-se, então, um significativo corpo videográfico nos anos setenta: um corpo que, por exemplo, sobe escadas (Anna Bella Geiger, em *Passagens nº1*); toma um porre (Geraldo Anhaia Mello, em *A Situação*); xinga Nova Iorque (Tadeu Jungle e Walter Silveira, em *How do you do Nova Iorque?*); come feijão (Sonia Andrade, em *Feijão*); jornal (Paulo Herkenhoff, em *Estômago Embrulhado*); costura a sola do pé (Letícia Parente, em *Marca Registrada*); desenha (Gabriel Borba, em *Me, Nós e Gato acorrentado a um só traçado*); assina (Regina Silveira, em *Campo*); e que, enfim, se auto-representa na proximidade estabelecida com a objetiva da câmera. Um corpo que, ao falar de si, fala inevitavelmente de um corpo maior (ferido pela ditadura militar), no qual se insere.

Frederico Morais, em "Vídeo-arte: Revolução cultural ou um título a mais no currículo dos artistas?", artigo seminal publicado, em janeiro de 1976, no jornal *O Globo*, examina a transição do corpo ao meio eletrônico, e do caráter documental de ações efêmeras (*happening*) às expressões sobre o próprio meio. Para o crítico, o autor passa a usar o próprio corpo:

"Como suporte de seu trabalho, captando e ritualizando os gestos mínimos que constituem sua existência diária. Inquisitivas, essas novas proposições, por isso mesmo, punham em questão o caráter aquisitivo da arte (...). Como validar culturalmente toda essa atividade? A solução foi, temporariamente, apresentar não a obra original que, feita, é logo desfeita, mas o *documento*: fotografias, gravações, textos, filmes, etc. (...). Num certo momento, porém, o trabalho passou a ser realizado em função do próprio meio que o documenta (...). Hoje, a vídeo-arte surge como extensão natural do trabalho de artistas-do-corpo ou artistas conceituais."⁴²

Esta citação, se por um lado ressalta a inserção do cotidiano pessoal na obra como projeto estético, expõe, por outro, um movimento de retorno à materialidade em uma arte que vinha se tornando cada vez mais imaterial. Evidencia ainda que os vídeo-autores brasileiros da década de setenta não eram nem sequer *videomakers* ou videastas, no sentido em que hoje empregamos os termos: eles eram na sua maioria, como já observou Arlindo Machado, artistas plásticos preocupados com a busca de novos suportes para produção, sendo um tanto difícil compreender a primeira geração do vídeo fora do movimento de expansão das artes plásticas ou de reapropriação dos processos maquínicos (que já havia acumulando experiências através da utilização da fotografia, do xerox e do filme super 8 ou 16 mm). Para Zanini:

⁴² Ibid. Op. cit. p. 73.

"Quase todos trabalharam no decorrer desta década com elementos intersemióticos. Seja *grosso modo* nos limites da arte como linguagem ou em esferas de produção de campos emotivos individuais ou de análise crítica da realidade social, sua atuação tem partido de conhecimento epistemológico dos recursos instrumentais de sua operatividade, onde incluem a pesquisa do vídeo".⁴³

Se o vídeo nasceu, portanto, "como um meio entre outros",⁴⁴ num contexto de experimentação de suportes, é no cruzamento de duas plataformas essenciais para a constituição da auto-representação que opera-se a construção da auto-imagem eletrônica da década de setenta: o corpo e o vídeo; ou melhor, o corpo do artista mediado pela imagem videográfica ("posto em parêntesis", para Rosalind Krauss). Comentando esse dado, Arlindo Machado constata que:

"A experiência dos pioneiros brasileiros faz eco com uma certa ala do vídeo norte-americano do mesmo período, representada por gente como Vito Acconci, Joan Jonas e Peter Campus, cuja obra consistiu - como observou na época Rosalind Krauss - em colocar o corpo do artista entre duas máquinas (a câmera e o monitor), de modo a produzir uma imagem instantânea, como a de um Narciso mirando-se no espelho."⁴⁵

Frederico Morais foi contemporâneo de Krauss na consideração destas potencialidades especulares e auto-reflexivas da tecnologia videográfica:

"Uma câmera ligada a um monitor permite projetar a imagem ao mesmo tempo em que é captada, o que praticamente elimina a separação entre emissor e receptor, entre ideação e realização, criando alternativas de respostas imediatas e um diálogo que pode ter amplas implicações sócio-políticas".⁴⁶

Feitas estas observações preliminares, vamos nos deter agora nos procedimentos constitutivos da auto-imagem na produção pioneira, a partir da análise de alguns exemplos, a fim de pôr em discussão as características que permeiam esses trabalhos habitados pela representação que o sujeito realizador deliberadamente faz de si ou que deixa escapar para o campo da imagem através de seus gestos performáticos. Performances que, como veremos, são da ordem da

⁴³ Cf. Walter Zanini, "Vídeo-arte: uma poética aberta". In: Marília Saboya de Albuquerque (org.). Catálogo do "I Encontro Internacional de Vídeo-arte de São Paulo", Museu de Imagem e do Som, 13 a 20 de dezembro de 1978. Republicado in: Daisy V. M. Peccinini (coord.). Op. cit. p. 90.

⁴⁴ Cf. Arlindo Machado, "A arte do vídeo no Brasil". Esta idéia da nova tecnologia como um meio entre outros é também reforçada pelo depoimento do artista Ângelo de Aquino, que, ao lembrar-se do "espírito dos anos 70", diz: "como a tinta, a tela ou pincel, o cinema e o vídeo eram mais um instrumento". Apud in Maria Byington. Catálogo da Mostra "Videoarte Brasil: Os Pioneiros". Centro Cultural Banco do Brasil, Rio de Janeiro, 25 de fevereiro a 06 de março de 1994.

⁴⁵ Arlindo Machado. "Uma experiência radical de videoarte", in Helouise Costa (org.). *Rafael França: sem medo da vertigem*. p. 77.

⁴⁶ Frederico Morais. Op. cit. p. 74.

problematização da identidade da figura-autor, assim como uma reflexão introspectiva sobre o próprio meio.

José Roberto Aguilar e Regina Silveira: outras memórias das mãos

"A mão, destacada de qualquer voz, levada por um puro gesto de inscrição (e não de expressão), traça um campo sem origem - ou que, pelo menos, outra origem não tem senão a própria língua, isto é, aquilo mesmo que continuamente questiona toda origem".⁴⁷

Em *The Trip*, vídeo realizado em 1975, em Nova Iorque, por José Roberto Aguilar (1941), a câmera subjetiva e em movimento enquadra e persegue em primeiro plano a própria mão do autor, que percorre, em uma espécie de leitura tátil, vários objetos pessoais dispostos em uma sala: uma máquina de escrever, livros, desenhos, entre outros que, em comum, são acessíveis ao toque e à sua sensibilidade. Em determinado ponto do percurso, esta mão que passeia, esta mão curiosa que a câmera acompanha incessantemente, encontra em seu caminho um monitor de vídeo e, a partir daí, descobrimos que a câmera está conectada em circuito-fechado.

Neste momento, do vídeo frente ao vídeo (de efeito *feedback*), instaura-se uma espécie de experiência ontológica, como um primeiro encontro com a própria imagem refletida no espelho. A mão, ao explorar a tela do vídeo, e ver nela seu duplo reproduzido *ad infinitus*, parece fascinada com esta situação onde se dá a constatação de que o outro possa ser outro; a mão estabelece, um diálogo com este monitor, suscitando infalivelmente um sentimento estranho e inquietante em que "o sujeito mede simultaneamente a distância que o separa de si mesmo e do outro".⁴⁸ Aqui, neste ponto de embate, a banda sonora do vídeo evidencia-se como nunca: uma microfonia, conseqüente da proximidade entre a fonte de captação e o receptor, interfere violentamente no sinal de áudio. Este ruído, na verdade, já acompanhava as imagens desde o início de *The trip*, em segundo plano, mas é na contigüidade da mão com a tela do vídeo que ele vai se impor como a música deste momento particular.

Em contraposição à tradição do auto-retrato, pode se dizer que *The Trip* tensiona o sentido restrito que é dado ao termo (disposição, geralmente frontal, do rosto do representado para a câmera, enquadrado em primeiro plano), mas de certo é um trabalho em primeira pessoa, elaborado sob a ótica de uma câmera subjetiva que capta, em toda a extensão do trabalho, um

⁴⁷ Roland Barthes. "A morte do autor", em *O rumor da língua*. p. 68.

⁴⁸ Sami Ali. *Corpo real, corpo imaginário*. p. 124.

fragmento do próprio corpo do autor que perscruta um espaço íntimo. No entanto, não é somente esta instância indicial que assenta a presença de Aguilar, de si mesmo, no vídeo: há a deliberada (im)posição do ponto-de-vista do autor, instaurando o seu olhar de modo quase totalitário na utilização desta câmara subjetiva que, de fato, objetiva tudo que nos é mostrado, ali, junto com a sua mão (mesmo quando esta parece estranhar aquilo que deveria ser-lhe familiar).

Esta particularidade no vídeo de Aguilar ocorre pois, acima de tudo, *The Trip* é um trabalho eminentemente solitário e, por isso mesmo, uma exceção: primeiro, porque o autor era um dos poucos, na época, a dispor de equipamento próprio, ao contrário da maioria de seus colegas que produziram com a câmara, e a mediação, de outros; segundo, porque Aguilar está simultaneamente na frente e atrás da câmara (incidem para a mesma figura, o autor e o sujeito da câmara). Visto assim, o termo auto-imagem talvez não seja o mais apropriado para designar boa parte da produção videográfica da década de 70, se considerarmos que a maioria destes trabalhos, a despeito da presença e da assinatura de um autor, tinha, no momento de sua produção, a participação e a cumplicidade de um outro (o sujeito da câmara), o que, conseqüentemente, é um outro olhar que, queira-se ou não, poderá interferir, de algum modo, na construção de uma enunciação de caráter pessoal.

Terminologias à parte, o fato é que o vídeo dos anos 70 é fortemente marcado pela presença do autor diante da câmara,⁴⁹ mas não apenas em uma performance para a máquina: as propostas de auto-representação videográfica não se limitaram ao exercício de uma releitura do mito (e do risco) de Narciso, na contemplação que fizeram de si mesmas através da tela do vídeo. A auto-imagem, intrinsecamente relacionada aos conceitos de percepção corporal, vaidade e identidade pessoal, muitas vezes é emoldurada na figura do rosto, tomado como palco identitário e refletindo o legado do retrato nas culturas ocidentais; o que, por sua vez, não exclui a possibilidade de apresentar-se também como uma espécie de "memória da mão", memória esta que, segundo Maria Amélia Bulhões, percorre o processo de criação artística ao longo do século XX, pois:

⁴⁹ Aguilar atuou em outro trabalho, *Where is South America?* (1975). Em depoimento ao Instituto de Pesquisa FAAP, o artista relembra: "Fui para Nova York onde eu vivi um ano e pouco, e comprei um vídeo e fiquei em 74 e 75. Fiz um vídeo lindíssimo que se chamava *Where is South America?*, que foi um dos vídeos pioneiros. Começava em Nova York, era mais ou menos a história de um personagem que estava no Empire State e que perguntava: "Where is South America? Where is South America?" pra todo mundo - daí eu aparecia no vídeo e falava: South America is in that direction" e apontava com o meu dedo". Cf. Daisy V. M. Peccinini (coord.). Op. cit. p. 235.

"A impressão da mão identifica seu autor, abordando questionamentos do fazer manual e da autoria pessoal da obra (...). Como marca pessoal, a mão é símbolo de posse e autoria, exemplificada pela assinatura que garante a responsabilidade daquele que assina".⁵⁰

Deste modo, *The Trip* dissimula uma figura de identidade (o rosto) enquanto privilegia outra, fragmentando a mão pelo enquadramento da câmera e transfigurado-a através da linguagem, comportamento que será encontrado ainda no vídeo *Campo* (1977), de Regina Silveira. Neste trabalho, um quadro-negro é mostrado e, novamente, é a mão da autora que nos guia. A mão, somente ela no quadro estático, com um giz escolar, escrevendo o nome de sua "dona" e o título do vídeo. Aqui, a presença de Regina Silveira é duplicada através da palavra escrita pelo próprio punho, de sua assinatura, sendo nesta passagem, do estatuto analógico da auto-imagem do autor para a sua aparição enquanto símbolo (neste movimento de coabitação imagem/palavra), que se desdobra em uma metalinguagem da "função-autor" foucaultiana, função esta que, em relação ao nome, opera além da mera indicação, além da mera significação (é mais do que um dedo apontando para algo). Observando as diferenças entre um nome e o nome do autor, Foucault constatou que este último não é um nome entre outros, de modo que ele caracteriza uma particular maneira do discurso existir. Em nossa cultura ocidental, o nome de um autor é uma variável que acompanha somente certos textos, enquanto exclui outros, e, neste sentido, a função de um autor é caracterizar a circulação e a operação de um certo discurso na sociedade.⁵¹

Em *Campo*, o trabalho assinado diante da câmera opera a escritura deste discurso pelo viés da auto-reflexão: da autoconsciência de, simultaneamente, enunciar-se em primeira pessoa através da palavra escrita e afirmar-se enquanto sujeito que é explicitado como uma função do texto. E se o título é a evidência desta autoconsciência de estar no texto (e estar junto com o texto), os créditos do vídeo, conseqüentemente, serão de uma particular relevância no sentido de serem neles onde se alojará a duplicação do autor: na coabitação, no quadro, da figura (a mão) e da palavra escrita (o nome). Duas designações da autora dadas pela própria.

Corte para o próximo plano, e a imagem retorna para a lousa e para a mão da autora. O enquadramento continua o mesmo, onde vemos apenas a mão de Regina Silveira (agora sem o giz) e uma pequena parte de seu braço. Com o dedo indicador esticado, encostando (ou quase) na

⁵⁰ Cf. Maria Amélia Bulhões, "Memórias da mão". <http://www.casthalia.com.br/casthaliamagazine/mariaameliabulhoes/memoriasdamao.htm>.

⁵¹ Michel Foucault. "What is an author?", in: John Caughie, *Theories of authorship*. pp. 282-91.

lousa, ela vai perscrutando o espaço do quadro-negro lentamente, como se realizasse um desenho invisível ou o mapeamento de um território limitado (um "diagrama do *minimal*", conforme a artista), circunscrito pelo enquadramento que fragmenta e emoldura esta mão que, em nenhum momento, do "campo" escapa. Em ritmo regular, pacientemente, todo o espaço da tela é percorrido pelo dedo, e, ao fundo, pode-se perceber que pessoas dialogam esporadicamente na medida em que o vídeo é construído (som direto). *Campo* integrou uma série de vídeos realizados por Regina Silveira entre o final dos anos 70 e o início da década seguinte. Infelizmente, alguns deles se perderam definitivamente. Dos que restaram, e que são exibidos ainda hoje em mostras retrospectivas, destacamos *A Arte de Desenhar* (1981). Neste trabalho, a mão da artista replica um gesto desenhado: "era um comentário sobre o desenho, a cópia, a representação; e batia-se palma quando a mão real copiava o desenho, uma inversão".⁵²

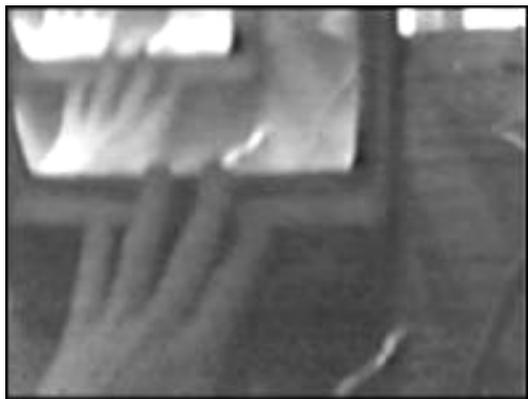


Fig. 3 - José Roberto Aguilar. *The Trip* (1975).

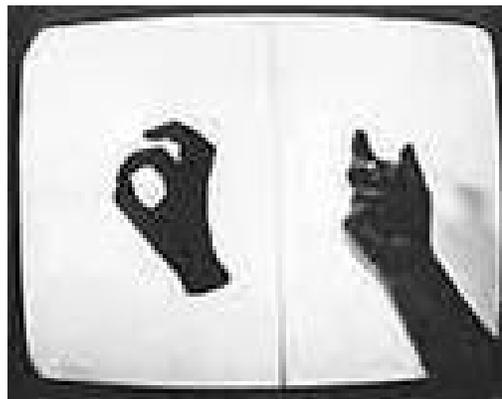


Fig. 4 - Regina Silveira. *A arte de desenhar* (1981).

A questão da fragmentação da representação do sujeito (que se evidencia em *The Trip*, *Campo*, *A Arte de Desenhar*, e nos trabalhos que se seguem) não deve ser reduzida estritamente ao enfoque formal. Por trás destas eleições, de ordem sintática, estão aspectos culturais que não somente determinam para onde o olhar se dirige, mas, ainda, como ele é dirigido. Abordar este sujeito apenas como um corpo retalhado através do recorte dado pela câmera é negar outros níveis do discurso. As experiências realizadas por artistas como

⁵² Depoimento cedido pela artista. São Paulo, novembro de 2001.

{PRIVATE}Letícia Parente, Sônia Andrade (nos anos 70) e Lourdes Colombo (mais recentemente), exemplificam as dimensões de ordem eminentemente conceituais e históricas que a auto-imagem em vídeo pode acarretar, em particular em sua relação com as discussões de gênero.

Letícia Parente, Sônia Andrade e Lourdes Colombo: discussões de gênero em vídeo

A crítica Maria Troy, ao analisar as interseções entre performance, vídeo e feminismo, na produção artística norte-americana dos anos 70, observou que a câmera expandiu a natureza da performance, possibilitando uma intimidade em que artistas pudessem materializar ações diante da máquina que não poderiam ser realizadas na presença de audiências ao vivo. Historicamente segregada dos tradicionais circuitos de arte, muitas mulheres encontraram no vídeo os meios de proclamar seu espaço através da performatização de suas subjetividades. É neste clima, de intensas transformações sociais, de questionamento das estruturas e dos modos de pensar e fazer arte, que as artistas farão uso de uma série de signos atrelados aos estereótipos do universo feminino, incitando a discussão sobre as relações de gênero.⁵³ No Brasil, não foi muito diferente. Conforme observação da pesquisadora Maria Byington, a produção pioneira, ao abordar temáticas sociais (como a questão feminista e *gay*), mantém a sua atualidade ainda hoje.⁵⁴ Nos vídeos de Letícia Parente (1930-1991) e Sônia Andrade, principalmente, podemos constatar a incidência destas tematizações do feminino em performances de auto-agressão.

Em *Marca Registrada* (1974), Letícia Parente costura na pele da palma do pé a frase "Made in Brasil". Realizado através de um único plano-sequência, este trabalho, em certa ocasião, já foi descrito como um "ritual de cruel ironia sobre a identidade da mulher (agulha e linha), do ser humano e da brasileira",⁵⁵ enfatizando, assim, a inserção do discurso deste trabalho em uma conjuntura de gênero; ao mesmo tempo em que tece uma crítica sobre a própria condição política do indivíduo em um país colonizado culturalmente e sob a sombra da ditadura militar.

Este ritual de cruel ironia sobre a identidade feminina será encenado em diversos outros vídeos de Letícia Parente, como em *Preparação* (1974), onde a artista se põe diante de um espelho, duplicando sua imagem, com os olhos e a boca cobertos por esparadrapos (sobre os quais ela desenha dois "novos" olhos e uma boca). Em *Pontos* (1975), "o desenho de uma caneta é costurado sobre o dedo indicador da mão da artista e, em seguida, a 'pena' artificial é imersa num tinteiro e com ela marca-se uma folha de papel". Em *Preparação II* (1975), "quatro vacinas são aplicadas na artista" e, "no final do processo, preenche-se uma ficha de controle sanitário

⁵³ "Diferentemente do sexo, o gênero é um produto social, aprendido, representado, institucionalizado e transmitido ao longo das gerações." Cf. Bila Sorj, "O feminismo na encruzilhada da modernidade e pós-modernidade." In: Albertina de Oliveira Costa e Cristina Bruschini (orgs.), *Uma questão de gênero*. pp. 15-23. Ver também Maria Troy. "I Say I Am: Women's Performance Video from the 1970s." <http://www.vdb.org/resources/isayiamessay.html>.

⁵⁴ Cf. "Mostra recupera os primórdios da produção de vídeo de arte no país". Folha de S. Paulo, 25/02/94, Ilustrada, p. 5. São Paulo.

⁵⁵ Catálogo da Mostra "Videoarte Brasil: Os Pioneiros", realizada no Centro Cultural Banco do Brasil, Rio de Janeiro, 25 de fevereiro a 06 de março de 1994.

internacional para a saída do país". Por fim, em *Chamada* (1978), a "artista conversa consigo mesma pelo telefone, colocando uma fita gravada do outro lado da linha".⁵⁶



Letícia Parente. *Preparação* (1974).



Fig. 6 - Lourdes Colombo. *Máscaras* (1998).

Fig.
5 -

Na atualidade, o debate sobre as questões de gênero está presente na produção de Lourdes Colombo (1959), artista que elege como material de trabalho diversos símbolos do universo feminino, entre eles o batom. Nas palavras da curadora Kátia Canton, a maquiagem, os véus e os enfeites, nas fotografias e vídeos de Lourdes Colombo, "tornam-se elementos de um jogo de adornos em que cores e formas sempre convergem para um único foco: o da auto-imagem".⁵⁷ É o caso de *Máscaras* (1998) e *Máscara Branca* (2001), onde a câmera funciona como uma espécie de espelho para o rosto da artista (maquiando-se no primeiro e gargalhando maquiada no segundo), fitando, sempre olho no olho, o espectador e instituindo uma reciprocidade do gesto *voyeurista*. Ver os vídeos de Lourdes Colombo é, em certo sentido, ser visto. Em depoimento cedido, a artista comenta este processo de auto-representação:

"Eu sempre coloco a máquina no tripé. Eu tenho uma boneca. Eu coloco ela na posição, penso em tudo, no lugar, no que quero fotografar, na luz, etc., daí em diante eu coloco a câmera no

⁵⁶ Cf. o banco de dados do Instituto Itaú Cultural, "Panorama de Arte e Tecnologia do Brasil". http://www.itaucultural.org.br/index.cfm?cd_pagina=1432.

⁵⁷ "Uma das instigantes estratégias utilizadas pelos artistas da geração 90/2000 na produção de sentido é a recriação e subversão da tradição do auto-retrato." Cf. Kátia Canton, "Auto-retrato e estranhamento", in: *Novíssima arte brasileira*, pp. 68-73.

automático, no *timmer*, e ela vai disparar. E eu vou ficar diante da máquina e vou representar. Normalmente eu vou fazer as poses. No começo eu até usava um espelho atrás da câmera, era o meu espectador e que não tinha, entre aspas, o olhar do fotógrafo (...). São dois momentos: o momento de eu, Lourdes Colombo, fotógrafa, artista plástica que trabalha com fotografia; e a Lourdes Colombo que é atriz. São dois momentos no processo. Então, quando estou de frente, quando estou falando com você, é como se eu estivesse falando com a minha máquina. Então a minha máquina pode ser você, é o outro, para quem eu estou representando. O vídeo veio no mesmo processo, de colocar a câmera no tripé, focar... lógico que vai ter o diretor atrás que sou eu, faço todo o cenário, a iluminação, eu vou ter todo esse controle, mas a partir do momento que eu estou na frente da câmera não existe mais o diretor, só vai existir a atriz. Eu vou estar representando para aquela máquina.⁵⁸

Voltando para os anos 70, cabe ressaltar ainda a produção videográfica de Sônia Andrade, particularmente dois trabalhos de 1977: *Feijão* e *Fio* (na realidade, o título destes vídeos é *Sem título*, mas utilizaremos aqui a nomeação dada pelo MAC-USP para as cópias que tivemos acesso). No primeiro, a câmera fixa enquadra, em plano de conjunto, a artista sentada com a mesa posta, tendo à suas costas um aparelho televisor transmitindo um filme dublado. Novamente, o vídeo é construído em um único plano-seqüência, onde Sônia Andrade faz sua refeição: paulatinamente, ela se serve e come sem pressa, aparentemente alheia ao programa televisivo que passa ao fundo (o áudio da TV é bem perceptível o vídeo todo); a autora repete o prato, bebe, e aos poucos vai invertendo seu comportamento, até então polido e obedecendo as usuais normas de etiqueta, para transmutar o gesto de um almoço em uma performance de violência e revolta desenfreada, jogando a comida sobre o próprio corpo, destituindo o alimento de seu estatuto convencional e atribuindo um novo significado ao gesto. O vídeo culmina com Sônia Andrade atirando a comida em direção ao espectador, momento em que se percebe que há um vidro entre ela e a câmera. A imagem ao final some, em um *fade out*, soterrado pelo feijão.

Já em *Fio*, a câmera focaliza em close a autora, que passa a registrar a ação de enrolar no próprio rosto um fio de nylon transparente. Aqui, Sônia Andrade efetua uma espécie de mumificação auto-flagelante, rodeando a linha na face até deformá-la totalmente, resultando em uma inquietante e disforme máscara. Há ainda diversos outros vídeos, do mesmo período, nos quais a artista realiza gestos performáticos intensos: como a sua tentativa de caminhar com uma gaiola na cabeça, uma em cada mão e pé; ou fixar a mão em uma mesa através de pregos e fios;

⁵⁸ Depoimento cedido pela artista. São Paulo, maio de 2002. Para maiores informações sobre sua produção, ver Mariana Meloni, "Lourdes Colombo: a pin-up do kitsch". http://www.jallageas.art.br/PUBLICACOES/m_meloni/lourdes_colombo.htm.

cortar os cabelos, os cílios e os pêlos da sobrancelha; ou ainda convidar, com monotonia, o espectador para que este *desligue a televisão*.

A partir da junção de signos/estereótipos do feminino (agulha, linha, espelho, cozinha) com ações auto-agressivas, estes vídeos inserem-se na gama de registros de performances violentas, de imagens arrebatadoras, como as do grupo acionista vienense, e remetem (ainda mais pela questão de gênero) ao trabalho de Ana Mendieta, Gina Pane, Marina Abramovick, entre outras artistas do corpo.⁵⁹

Notas sobre três vídeos de Gabriel Borba

Gabriel Borba (1942) foi outro autor que desenvolveu, em 1977, uma série de trabalhos auto-referenciais tendo o próprio corpo como "motor da obra": *Me, Nós e Gato acorrentado a um só traçado*. Em *Me*, um plano-sequência mostra o rosto de Borba, refletido no espelho. O primeiro gesto do autor, após entrar no quadro, é circunscrever este campo videográfico com uma caneta (formando um novo retângulo na imagem), para, a seguir, espalhar com a mão uma tinta sobre o espaço delimitado, de modo que a sua face vai sumindo progressivamente do suporte refletor. Ao final, resta somente uma forma branca, espessa, onde é inserida, uma após a outra, as letras "M" e "E", configurando a palavra que dá título ao vídeo. Aqui, não podemos deixar de ressaltar esta singular utilização do espelho para refletir a imagem do autor e operar uma interferência sobre ela.

O espelho será reutilizado, de modo distinto, em *Nós*. Neste vídeo, diversas fotografias mostram uma pessoa com as mãos atadas, de costas para a câmera e rente à uma parede. Estas imagens vão sucedendo-se em sequência como uma projeção de *slides* (de fato, ouve-se durante a cena o ruído de um aparelho projetor). As imagens são borradas, denotando o registro de um corpo em movimento que foi congelado, e desfocado, pela câmera. Este corpo inicialmente é enquadrado de modo que só nos é permitido vê-lo das pernas para baixo, com as mãos para trás, sendo que, aos poucos, ele é revelado em sua totalidade: é o corpo de um homem semi-vestido, caído no chão. Há um corte e, no próximo plano, vemos o rosto do autor duplicado no espelho:

⁵⁹ Sobre essa questão, cf. Martha Gever, "The Feminism Factor: Video and its Relation to Feminism", in: Doug Hall e Sally Jo Fiffer (eds.), *Illuminating Video: An Essential Guide to Videoart*. pp. 226-241; ver ainda o ensaio de Laura Kipnis, "Female Transgression", in: Michael Renov e Erika Suderburg (eds.), *Resolutions: Contemporary Video Practices*. pp. 333-345.

ele está de perfil para a câmera, mas a sua imagem refletida é frontal. Temos, portanto, duas imagens de Gabriel Borba no mesmo quadro. Um novo corte dá passagem ao retorno da cena das projeções de *slides*, no entanto, o corpo borrado que outrora víamos sumiu: restando, apenas, a calça e o par de sapatos que o homem amarrado vestia.

Por fim, no *Gato acorrentado a um só traçado*, em comum com *Me*, há a auto-representação do autor em pleno processo de ação, mais especificamente no gesto de desenhar diante da câmera. Contudo, este vídeo difere-se dos trabalhos anteriores de Gabriel Borba por ocultar a sua visibilidade propriamente dita. Se antes o autor aparecia, em um momento ou outro, diante da câmera (mesmo rebatido através do espelho, como em *Me* e *Nós*), aqui ele ficará "escondido" atrás de um suporte branco translúcido (muito mais próximo da opacidade do que da transparência), que preenche todo o plano e se interpõe entre os dois. Assim, a presença do autor é constatada pela trajetória de uma linha contínua, que surge inesperadamente por trás da tela e a rasga, como um desenho gestual realizado com o dedo sobre um vidro embaçado. Estas imagens são animadas através de um dispositivo simples: elas se "auto-desenham" acompanhadas por um ruído que, simultaneamente, remete ao rosnado de um gato e ao ronco de um automóvel em alta velocidade. Em momento algum vemos o autor e, ainda assim, a sua ação é registrada em quatro tentativas de fazer este desenho "a um só traçado". No final do vídeo, esta linha contínua é substituída por pequenos pontos que marcam o suporte.

Considerações parciais sobre a produção dos pioneiros

Ainda que os diversos códigos que constituem a imagem em movimento não dependam necessariamente da palavra para formar uma enunciação em primeira pessoa, esta será, de fato, um dos recursos habituais de que se utilizará o autor (vide o uso da voz *off* no cinema subjetivo). No caso da produção dos pioneiros, a auto-imagem do autor fragmenta-se da apropriação de procedimentos estilísticos herdados do cinema de vanguarda do pós-guerra; nas influências que advém do campo das artes plásticas (em suas diversas propostas de negação dos suportes tradicionais); e da releitura que faz própria TV, ora pela total negação da voracidade temporal das imagens televisivas; ora pela elegibilidade do primeiro plano que a caracteriza. Acrescenta-se à isso a predominância do plano seqüência, como uma conseqüência das próprias dificuldades de editar o material captado em gravador *portapack*, fortalecendo caráter *minimal* destas produções.

Se por um lado, o vídeo-arte da década de 70 é formalmente minimalista e auto-referente em sua constituição, é também bastante perceptível a importância que desempenha a palavra escrita na constituição destes trabalhos. É através dela que o autor, muitas vezes, duplica-se, assina-se e efetua a inscrição do próprio "eu" no vídeo que faz.

A produção audiovisual dos anos 70 é repleta de peculiaridades pois se situa em um contexto histórico particular, e a posição do autor, assim como sua auto-imagem, já sofreu modificações desde então. Atualmente, a produção em primeira pessoa, através de câmeras de vídeo, reflete um fato de ordem econômico-cultural que é distinto da conjuntura da década de 70. Em primeiro lugar, a maior acessibilidade e miniaturização dos aparatos imagéticos domésticos (câmeras, microcomputadores, periféricos, etc.) tem, de fato, propiciado uma produção e difusão de imagens infinitamente mais larga do que nos anos 70, de modo que a casa tem se tornado, cada vez mais, o efetivo espaço da criação e da fruição audiovisual. Estas facilidades operacionais (que incluem o relativo barateamento dos equipamentos, a imediatividade e a independência na produção) podem instaurar o tão desejado circuito alternativo, onde já é possível "fazer tevê, fora da tevê", sem sair do quarto.

O outro fator, de ordem cultural, diz respeito a este retorno (ou permanência) do sujeito na própria imagem e narrativa. Mas não somente aquele mesmo sujeito que se enunciava na década de 70. Atentemos aqui para uma diferença fundamental: Anna Bella Geiger, Regina Silveira, José Roberto Aguilar, Letícia Parente, Gabriel Borba, Sônia Andrade e tantos outros que "conhecemos" pelas auto-imagens que deixaram formam, pelo pioneirismo de suas produções, um panteão artístico. Isto é, eles estão inseridos em um sistema que os legitima enquanto artistas: o que lhes dá uma certa autoridade para construir sua auto-representação e exercerem a sua função-autor. À produção deles, atribui-se uma noção de valor (econômico, ético e estético) e de conservação, pois o trabalho destes autores, tido como *obra*, já faz parte de um acervo cultural. Ao mesmo tempo, não devemos esquecer que essa noção de obra do passado, não raras vezes, é um tanto ilusória, e o que tem sido preservado pode representar uma mínima seleção específica, baseada em movimentos que prevalecem nos interesses das classes dominantes, isto é, na esfera cultural do sistema de arte. A auto-imagem em vídeo estende-se para as décadas seguintes, ampliando seu campo de atuação e circuito de exibição.

Auto-referencialidade nos vídeos de Rafael França

"Ninguém melhor do Rafael França deu continuidade ao projeto estético dos pioneiros (simplicidade formal, uso moderado de tecnologia, inserção 'narcísica' do próprio realizador na imagem, auto-exposição pública). Como acontecia em quase toda a obra da primeira geração, o personagem principal dos vídeos de França é quase sempre ele mesmo, seja figurando pessoalmente como protagonista, seja se fazendo projetar num outro".⁶⁰

Nos anos 80, os resquícios da tendência auto-referencial dos pioneiros são visíveis, sobretudo, nos vídeos de Rafael França. Fazendo a ponte entre a produção das origens e a chamada geração do vídeo independente, destacam-se diversas "autofilmagens", realizadas em Chicago, que denotam o interesse do autor tanto pelo vídeo de ficção quanto pela narrativa confessional em primeira pessoa.

O artista iniciou seu trabalho em Porto Alegre, no Atelier Livre da Prefeitura (sob orientação de Danúbio Gonçalves), sofrendo um impacto, no final da década de 70, com a exposição da obra gráfica de sua futura professora Regina Silveira. Mudando-se para São Paulo, estuda artes plásticas e produz experimentações em *offset* e máquina de xerox. Nesta mesma época, forma com Mario Ramiro e Hudnilson Jr. o grupo 3NÓS3,⁶¹ que buscava novos meios de atingir diretamente o público através de intervenções no espaço urbano. Entre 1980 e 81, França desenvolve suas primeiras experiências com vídeo-instalações, e com sua mudança para Chicago, no ano seguinte, suas preocupações serão direcionadas sistematicamente para a arte em vídeo, tanto no plano prático quanto teórico.

O trabalho de Rafael França constitui um caso singular dentro da videografia experimental dos anos 80, visto que a década é fortemente caracterizada pela saída da câmera às ruas (como veremos adiante, ao nos debruçarmos sobre a produção de grupos independentes), ao passo que sua produção se dá na esfera do privado, do entre quatro paredes (curiosamente, sua

⁶⁰ Arlindo Machado, "Uma experiência radical em vídeoarte". In: Helouise Costa (org.), *Rafael França: Sem Medo da Vertigem*. p.78.

⁶¹ Em abril de 1979 Rafael França, Hudnilson Jr. e Mario Ramiro iniciam as atividades do grupo 3NÓS3, com a proposta de "realizar uma ação conjunta, dirigida ao espaço urbano". As radicais "interversões"(sic) do trio (como os ensacamentos de 69 cabeças de monumentos públicos ou os lacramentos, com um X de fita crepe, de portas de galerias) encontraram no período repercussão na grande mídia impressa, conformando as idéias do grupo como ações de vandalismo. Sobre o trabalho do 3NÓS3, cf. Helouise Costa (org.). *Rafael França: sem medo da vertigem*. p. 104. Ver também o artigo "Anarquismo Construtivo (?!)", de Taísa Helena P. Palhares, na revista *Número* nº1, maio/junho de 2003. pp. 15-16.

investigação poética anterior, junto com o grupo 3NÓS3, era predominantemente urbana e pública).

Em *Reencontro* (1984), primeiro vídeo de uma trilogia⁶² que explora a narrativa não linear, o autor confronta-se consigo mesmo: o algoz, após alvejar seu duplo, suicida-se, gerando assim uma espécie de auto-imagem da morte. Este trabalho, que foi exibido no 2º Festival Fotóptica – MIS de Vídeo Brasil (realizado de 20 a 26 de Agosto de 1984 no Museu da Imagem e do Som de São Paulo), demonstra o interesse de Rafael França por temas mórbidos, referentes ao suicídio e a morte. Esta representação da imagem intensa é freqüente em seus vídeos, como em *Without Fear of Vertigo* (1987):

"Documentário *fake* sobre um acusado de cumplicidade no suicídio de um amigo em estado terminal. A narrativa mistura essa intriga principal com cenas fragmentárias de um homem que filma sua própria morte, passeios selvagens de motocicleta pela paisagem urbana e entrevistas informais sobre o tema da morte".⁶³



Fig. 7 e 8 - Rafael França. *Reencontro* (1984).

Rafael França foi, conforme Arlindo Machado, um dos poucos artistas que deram continuidade à tradição auto-referencial dos pioneiros ao longo dos anos 80.⁶⁴ Seu trabalho, no entanto, se distingue da produção predecessora por situar-se já em um contexto caracterizado pela mudança do circuito de exibição (das galerias e museus para as nascentes mostras, festivais de

⁶² Completam essa tríade, os vídeos *Getting Out* (1984) e *As If Exiled in Paradise* (1986).

⁶³ Cf. banco de dados do Itaú Cultural, "Panorama de Arte e tecnologia do Brasil", disponível para consultas on line: http://www.itaucultural.org.br/index.cfm?cd_pagina=1432.

⁶⁴ Arlindo Machado. Op. cit. p. 78.

vídeo, e emissoras televisivas de pequeno e médio porte), assim como pela acessibilidade aos equipamentos técnicos de edição e manipulação da imagem eletrônica. Enquanto a primeira geração do vídeo brasileiro foi constituída de nomes em geral já consagrados no campo das artes plásticas (ou em via de consagração), a chamada geração do vídeo independente era constituída basicamente por estudantes das Universidades de Comunicação, Rádio e TV que buscavam a inserção no meio televisivo e a revitalização de seu próprio conteúdo, ocasionando uma tendência ao vídeo documentário e de temática social. Rafael França tinha plena ciência desta nova conjuntura, quando escreveu:

"A volta à narrativa acontece, entre outros fatores, por um esgotamento da estética estruturalista e por uma mudança nos mecanismos controladores da produção artística. Essa mudança também colabora para uma aproximação maior entre a videoarte e a televisão comercial".⁶⁵



Fig. 9 e 10 - Rafael França. *Prelude to an announced death* (1991).

Ainda assim, seu trabalho ocupa uma posição deslocada dentro do cenário videográfico da década de 80, primeiro pela sua procedência fora do eixo São Paulo/Rio de Janeiro, como também pela produção realizada predominantemente em Chicago, onde estudou e, mais tarde, lecionou. Os vídeos de Rafael França, de cunho confessional, estão fortemente centrados na questão pessoal da homossexualidade e da morte, sendo o próprio autor vitimado pela AIDS em 1991. Em seu último vídeo, *Prelude to an announced death*, finalizado dias antes de sua morte, o artista troca carícias com seu companheiro, enquanto vão surgindo na tela nomes de amigos brasileiros e norte-americanos que foram infectados pelo vírus do HIV. Este trabalho é um

⁶⁵ Rafael França, "Videoarte". In: Helouise Costa (org.). Op. cit. p. 99.

memorial. Um exemplo manifesto da interpenetração recíproca entre arte e vida, de uma autobiografia escrita através do vídeo.

Em 2001, uma série de acontecimentos marca os 10 anos de falecimento do artista. Além da homenagem na III Bienal do Mercosul, sua trajetória foi o tema do documentário *Rafael França - Obra como Testamento*, dirigido por Alex Gabassi e Marco Del Fiol, e lançado no 13º Videobrasil (que também exibiu uma retrospectiva da produção em vídeo do autor).⁶⁶

Dono de uma produção com forte carga autobiográfica, Rafael França chegou ao vídeo pelo caminho da auto-reflexão. Procedimento este que, por sua vez, têm duas vias: a primeira, diz respeito à continuidade de suas pesquisas no campo gráfico, explorando as potencialidades do espaço e do tempo, agora, com a imagem eletrônica. A outra via é o já mencionado seguimento da tradição auto-referencial do vídeo pioneiro. Em relação aos seus predecessores, a produção de França é transcendente, não somente pela utilização de uma tecnologia de ponta, mas por uma preocupação com a linguagem (isto é, que diz respeito a uma consciência das potencialidades singulares do meio), além da condição existencial escrita em vídeo, onde acentua-se a questão autobiográfica quando o artista descobre que é portador do vírus do HIV. A partir daí, vida e morte tornam-se seus temas centrais.

⁶⁶ Não poderíamos deixar de mencionar aqui outra importante exposição póstuma de Rafael França, *Sem Medo da Vertigem*, realizada no Paço das Artes (São Paulo), em 1997, e que gerou o livro/catálogo homônimo editado por Helouise Costa. Op. cit.

Otávio Donasci: o pai das videocriaturas

"A maioria das vezes eu fiz papéis, o *Palhaço* era eu que fazia, era o meu rosto. Vários rostos de cabeça para baixo eram laboratorizações do meu rosto, mas talvez não fosse a minha personalidade. Hoje eu tento analisar se cada rosto daqueles não era a minha personalidade. Mas digo para vocês, com certeza, todas as videocriaturas eram eu".⁶⁷

Em 1983, já na primeira edição do Festival Videobrasil, realizado de 8 a 14 de agosto no MIS - Museu da Imagem e do Som de São Paulo, Otávio Donasci (1952) apresentava *O Cavaleiro do Apocalipse*, performance hoje clássica da *videocriatura*, na qual "um ser com face de vídeo, montado em um cavalo, partia da Avenida Paulista e percorria as ruas de São Paulo até o MIS". Mas o que é uma videocriatura? Nas palavras do próprio autor, uma videocriatura nada mais é do que uma espécie de ser híbrido montado a partir de máscaras eletrônicas, criadas com monitores de vídeo *low-tech*, e acopladas ao corpo de *performers* através de próteses ortopédicas. Trata-se de:

"Uma terceira pessoa que resulta da intersecção de dois seres. {PRIVATE}A partir do momento em que uma cabeça-máscara eletrônica é colocada em outro corpo, a face do corpo que recebeu a máscara é apagada e a personalidade dilui-se ao perder a base de sua expressão. A questão central é a mutação da identidade que se assenta na diferença entre corpo e cabeça."⁶⁸

As videocriaturas são os personagens do *videoteatro*, um projeto original e bem-humorado que Donasci vem desenvolvendo há mais de 20 anos e apresentado em diversos festivais de vídeo e arte eletrônica do país e do exterior, assim como em programas de televisão e em comerciais. Para os fins do presente estudo, nos deteremos na experiência de Donasci com aquelas videocriaturas nas quais ele utiliza-se de seu próprio rosto, gesto este que é recorrente, ainda que se apresente de modo distinto, em sua trajetória.

Há de se considerar, em primeiro lugar, a presença física do autor em muitas performances como sujeito em cena, que participa da ação em tempo real e que sustenta a videocriatura, mesmo quando a cabeça do *ser* é de outra pessoa. Há ainda o inverso: o rosto de Donasci veiculado em uma videocriatura que é corporificada por outrem. De todos os modos,

⁶⁷ Depoimento cedido pelo autor. São Paulo, dez. 2001.

⁶⁸ Cf. o website de Otávio Donasci: <http://www.videocriaturas.hpg.com.br>. Ver ainda: http://www.itaucultural.org.br/exposicoes/arte_tecnologia/expo_09.htm. Para maiores informações sobre o *videoteatro* e as videocriaturas, ver: Candido José Mendes de Almeida, *O que é vídeo*, 1984; Renato Cohen, *A performance como linguagem*, 1989; e Arlindo Machado, *A arte do vídeo*, 1988; e *Máquina e Imaginário*, 1993.

percebe-se que nas videocriaturas o que está em jogo é o primeiro plano frontal do rosto, e quando a auto-imagem do autor surge, ela aparece como alteridade. Um *eu* como *outro*. Em depoimento cedido, de fato, o autor comentou que as videocriaturas começaram "como uma pesquisa de imagem de rosto".

"Quando criei a vídeo-criatura, eu dividi em laboratórios: o laboratório número um é o de criação da criatura, do aparelho, a máscara eletrônica; em seguida, baseado na máscara eletrônica, eu vou criar o rosto, aí eu uso o meu ou de outras pessoas. E era indistinto, não tinha nada de especial. Quando usava o meu rosto eu fazia papéis, então era como se eu fosse um ator, não o Otávio. Há pouco tempo, comecei a fazer do meu rosto o rosto do Otávio. Um rosto performático que faz coisas minhas".⁶⁹

Essa utilização do próprio rosto nas videocriaturas ocorre de modo enviesado, não somente pelo processo de hibridização que as performances podem acarretar (imagem do autor no corpo do outro e vice-versa), mas ainda pela disposição e composição em grupos de videocriaturas atuando no quadro videográfico, instaurando uma diluição/fragmentação da intensidade da presença, como em um comercial dos dias dos pais, veiculado na TV nos anos 80, protagonizado por diversas videocriaturas que cantam enquanto os filhos dançam com seus progenitores. Tudo isso gera uma colagem multimídia, ou, conforme Donasci, "uma coisa *frankensteiniana*":

"As vídeo-criaturas nasceram, basicamente, de eu querer misturar minha vivência de teatro com a linguagem do vídeo, que estava começando para mim. O vídeo me dava um monte de coisas maravilhosas; e o teatro me dava a presença física, que é uma coisa que me apaixonava. Com essa paixão pela presença física, pelo corporal; e com a paixão pela linguagem da imagem, que era toda inconsútil, solta, feita de luz, que podia ser manipulável, essas coisas todas... eu me apaixonei pelas duas! Então, fiquei um bom tempo tentando fazer uma coisa *frankensteiniana*: eu vou criar um Frankenstein, vou costurar o vídeo no teatro. Aí eu lancei uma linguagem, o vídeo-teatro, que tem uma série de propostas e as vídeo-criaturas nasceram dessa vontade".

Mas ao contrário do Frankenstein de Mary Shelley, as criaturas de Donasci, a despeito do inicial estranhamento gerado na fruição, sempre trazem algo de hilário, tanto pelo tom burlesco e *non sense* das situações performadas como pela própria configuração inusitada destes estranhos seres:

⁶⁹ Depoimento cedido pelo autor. São Paulo, dez. 2001.



Fig. 11 e 12 - Otávio Donasci. Videocriaturas.

"A vídeo-criatura foi uma coisa que assustava, mas sempre o pessoal ria só de olhar para ela, pois achava um absurdo um bicho daqueles se mexendo... as pessoas sabiam que era eu e ficavam assustadas, então eu explorava isso. Eu estava dentro de um bicho e, de repente, eu avanço para uma pessoa que conheço e ela se assusta! Eu falo: "Está assustada por que? Sou eu". E ela fala: "Não sei, não tenho certeza". Aí eu comecei ver que a vídeo-criatura fica, realmente, uma terceira pessoa. Daí, desenvolvi a tese que ela é um ser híbrido, que é a mistura de duas pessoas: não é nenhuma das duas, é uma terceira. Ou os dois componentes não se reconhecem no resultado final: quem faz o rosto, quem faz o corpo... eu não me reconheço com aquele corpo, nem a pessoa se reconhece com aquele rosto: o conjunto vira uma outra coisa."

No horizonte sobre o qual estamos trabalhando, o trabalho de Donasci adquire uma importância singular, pois sua produção exemplifica um caso singular, um modo de auto-representação bem distinto daqueles que foram apresentados aqui até então. A auto-imagem nas videocriaturas é de outra intensidade, marcada pela fragmentação da figura-autor através do estranhamento e do distanciamento que as próprias performances do artista acarretam. Curiosamente, há até mesmo um vídeo, e aqui não se trata mais de uma videocriatura tradicional, onde a auto-representação, ainda que fragmentada, se dá de um modo mais intenso. Em *Repórter* (1990) há a duplicação da presença do autor no estilo diálogo consigo mesmo: Donasci interpreta o entrevistador e o entrevistado, este último com uma "máscara" de *chromakey*.⁷⁰ É evidentemente uma outra "espécie" de videocriatura, já num estado intermediário (apontando para as posteriores pesquisas do autor com máscaras de cristal líquido), performando agora no interior da cena. Criador e criatura se encontram no campo videográfico, formatado com o habitual humor, ampliando o leque de experimentações com as potencialidades especulares da imagem eletrônica.

⁷⁰ A cena em questão pode ser conferida no documentário *Arte e tecnologia no Brasil*, dirigido por Walter Silveira e exibido na TV Cultura em 2002.

O autor como entrevistador-*persona*: o caso TVDO e Olhar Eletrônico

"Como autênticos Beatles e Rolling Stones do vídeo tupiniquim, Olhar Eletrônico e TVDO sempre alimentaram um confronto estético e artístico. A ousadia de uma era combustível para o avanço da outra".⁷¹

A posição de presença do autor, entendida enquanto inscrição corporificada do sujeito realizador (figura-autor auto-representada), no interior do próprio trabalho, passa por mudanças significativas no decorrer dos anos 80, e algumas experiências operadas por duas produtoras paulistas que integraram a chamada *geração do vídeo independente* brasileiro,⁷² a TVDO ("tevé tudo") e a Olhar Eletrônico, nos servirão de exemplo aqui. Ambos os grupos produziram uma série de trabalhos que foram veiculados em festivais de vídeo (onde, não raras vezes, eram premiados), em emissoras de pequeno porte (como a TV Gazeta, de São Paulo), e até mesmo distribuídos em VHS para o mercado do *home video* (no caso da Olhar Eletrônico).⁷³ Estes produtores, diferentemente dos pioneiros, tinham no horizonte o desejo de "estar na televisão" (o que de fato conseguiram), e introduziram à linguagem do telejornalismo uma vitalidade e um grau de reflexividade ao vídeo, sobretudo pela instauração de um sujeito enunciador interventor, um entrevistador/repórter, muitas vezes irônico, senão provocativo e surpreendente, em suas incidências sobre os "sujeitos sociais" que são trazidos por eles para diante da câmera.

No caso dos vídeos da Olhar Eletrônico, especificamente naqueles protagonizados pelo repórter Ernesto Varela, criação de Marcelo Tas com a colaboração de outros integrantes do grupo (como Fernando Meirelles, Renato Barbieri e Paulo Morelli), o caráter de reportagem é mais forte. Podemos ver diversos destes trabalhos (*Ernesto Varela na Serra Pelada*, no *Congresso Nacional* ou em *Nova York*) como uma variação do *documentário interativo*, para utilizarmos a nomenclatura, de um dos modos de representação do documentário, proposta por

⁷¹ Marcelo Tas, "A minha história da Olhar Eletrônico". In: Arlindo Machado (org.), *Made in Brasil: Três Décadas do Vídeo Brasileiro*. p. 219.

⁷² "O termo independente, cunhado ao longo dos anos 60 e 70 nas mesas de bares e meios culturais engajados, relaciona-se com um produto que é elaborado à margem (ou quase à margem) do sistema comercial que lhe diz respeito. É um artigo cultural de resistência, a exemplo das poesias mimeografadas, dos discos alternativos e do teatro cooperativo. Nesta proposta, insere implicitamente uma qualidade vanguardista que visa, além da revisão da linguagem, a abertura de um novo espaço de trânsito como oposição direta aos tradicionais, já estabelecidos." Cf. Candido José Mendes de Almeida. "Os independentes no Brasil", in: *O que é Vídeo*. pp. 85-86.

⁷³ Temos conhecimento de duas fitas que foram lançadas no final dos anos 80, reunindo algumas das produções mais significativas da Olhar Eletrônico, e que ainda podem ser encontradas em boas locadoras: uma é a coletânea "Olhar Eletrônico" (Globo Vídeo) e a outra é "Ernesto Varela: De Serra Pelada a New York" (Videocast/Abril Vídeo).

Bill Nichols. Para este autor, o "modo interativo" enfatiza a intervenção do sujeito realizador, de modo que o processo e as negociações, equipe e os atores sociais, ficam muitas vezes em primeiro plano, seja através de entrevistas ou de depoimentos.⁷⁴

A estratégia de participação do sujeito realizador (ou de um dos autores, que assume a função de interventor, considerando o caráter coletivo das produções) através da situação de encontro com o outro, é um modo de auto-representação recorrente na produção desses grupos independentes, e a própria encarnação dessa *persona-reporter*, onde a auto-imagem do autor surge pela via da performance e da alteridade (o "sou eu mas não sou eu"), fica evidente no seguinte depoimento de Marcelo Tas: "Era muito mais gostoso interpretar um personagem do que ser eu mesmo naquele momento insuportável que é ficar diante da maldita arma de destruir espontaneidade que se chama câmera de TV."⁷⁵ Em todos os casos, tanto na produção da Olhar Eletrônico quanto na da TVDO (que veremos adiante), é a sensação de presença corporal, em vez da ausência, que situa o realizador na cena.⁷⁶



Fig. 13 e 14 - Marcelo Tas (Olhar Eletrônico). Ernesto Varela na Serra Pelada e em Nova York (1985).

⁷⁴ *Expositivo, observacional, interativo e reflexivo* são os quatro modos de representação do documentário propostos por Bill Nichols. Posteriormente, o autor revisou esses conceitos introduzindo uma outra modalidade, derivada principalmente do modo reflexivo, que ele chamará de *documentário performativo* e, em outros momentos, de *documentário auto-reflexivo*. Cf. "Documentary modes of representation", in: *Representing reality: issues and concepts in documentary*. pp. 32-75. Ver também "Performing Documentary", in: *Blurred Boundaries: Questions of Meaning in Contemporary Culture*. pp. 92-106; e "A voz do documentário", in: Fernão Ramos (org.). *Teoria Contemporânea do Cinema*. São Paulo: Ed. SENAC (no prelo).

⁷⁵ Marcelo Tas. Op. cit. p. 221.

⁷⁶ Bill Nichols. "Documentary modes of representation". p. 56.

Além do aspecto interativo, percebe-se no trabalho destes grupos (em menor grau) uma reflexividade. Isto é, há ainda um "modo reflexivo" sendo operado. Ou seja, "o texto desloca sua atenção do âmbito da referência histórica para as propriedades do próprio texto".⁷⁷ Surge então a auto-referencialidade como expressão da crença na impossibilidade de representar o mundo de forma objetiva, o que levará os autores para o questionamento das convenções que regem o processo de representação, tradicionalmente marcadas pelo véu que obscurece o ato da enunciação. Em uma comunicação recente, Michael Renov observou que:

"Historicamente, o documentário se caracterizou pela proposta dos cineastas de apontar a câmera para o mundo *lá fora*, descobrir e interpretar eventos significativos, conflitos interpessoais e sociais sem chamar muita atenção para si mesmos. Entretanto, as mesas foram viradas nas últimas décadas (...). O sujeito, o realizador que autoriza e inicia o olhar da câmera, tem se tornado, cada vez mais, objeto do mesmo olhar. Este é o terreno tradicional da autobiografia, a escrita de uma história do *eu* que tem sido a matéria-prima da literatura mundial durante séculos. Mas nas mãos de cineastas e videomakers contemporâneos o ato autobiográfico tem tomado uma nova força e pertinência política que vão bem além dos limites do narcisismo e da auto-absorção, fardos frequentemente dirigidos contra a autobiografia".⁷⁸

Os filmes reflexivos apresentam, assim como os interativos, o produtor e sua equipe, que podem fazer uso da paródia e da ironia ao invés de transmitirem um julgamento supostamente abalizado sobre o mundo histórico. As palavras de Tadeu Jungle refletem um pouco o espírito dessa reflexividade, muitas vezes colocada em prática nos vídeos da TVDO:

"Eu estou interessado na criação, estou interessado em manipular o real em busca de alguma coisa que me excite ou que, intuitivamente, eu ache que aí tem alguma coisa que eu tenha vontade de manipular. 'Mas isso não é real'. Não é essa a questão".⁷⁹

Estes dois modos de representação do documentário (o interativo e o reflexivo, que são, em certo sentido, modos de auto-representação dos sujeitos realizadores) derivam de experiências com aquilo que se convencionou chamar de *cinéma vérité* (cinema verdade), na Europa, e de *direct cinema* (cinema direto), na América do Norte. Um dos representantes do cinema verdade, proposta viabilizada através do uso de som e imagens sincronizadas, é *Chronique d'un Été*

⁷⁷ Ibid. Op. cit. p. 57.

⁷⁸ Michael Renov. "Representando o sujeito: uma pesquisa sobre o filme e o vídeo autobiográficos nos anos 80 e 90". Comunicação apresentada durante o 3º Congresso Internacional de Documentários *É tudo Verdade - Imagens da Subjetividade*, em 10 de abril de 2003, no Instituto Itaú Cultural, São Paulo. <http://planeta.terra.com.br/artefetice/videoarte/etudoverdade.htm>.

⁷⁹ Os trechos dos depoimentos de Tadeu Jungle e Walter Silveira, aqui transcritos, foram capturados durante *O Grande Diorama - 1ª Mostra de Vídeo do Instituto de Artes da UNESP*, em São Paulo, nos dias 18 e 19 de outubro de 2001.

("Crônica de um verão"), realizado em 1960 por Jean Rouch e Edgar Morin, considerado o trabalho paradigmático do modo interativo de representação documental. No documentário brasileiro, algumas experiências com esta estilística são recorrentes a partir dos anos 60, como no primeiro longa-metragem de Arnaldo Jabor ("A opinião pública", 1967). Na TV, passa pelas intervenções anárquicas de Glauber Rocha (1939-1981) no "Abertura", programa veiculado na extinta Rede Tupi de Televisão, de fevereiro de 1979 a julho de 1980.⁸⁰ Outro importante momento interativo é operado por Eduardo Coutinho, em "Cabra Marcado para Morrer" (1964/84), assim como nos seus trabalhos posteriores. Ao indagar-se sobre a importância do *Cabra*, Eduardo Coutinho é direto:

"Não é só porque se passaram 20 anos, tem uma história dramática e tal... É porque o diretor está presente no filme, coisa que desde que eu fiz o *Cabra* vai estar sempre. Eu não concebo um documentário que não apareça seu processo de produção e que não apareça um cara que tem um ponto de vista. A câmera não tem um ponto de vista como uma máquina. Eu tenho um ponto de vista e tenho uma relação com o outro. O que é importante para mim é o encontro extraordinário de duas culturas, duas classes, dois grupos sociais. Uma é o diretor com sua equipe e a outra é o cara que está do outro lado, que é outra classe, outro grupo, que pode ser índio, proletário ou camponês. Então o filme tem isso e eu estou no campo, tem o cara do som, tem duas câmeras muitas vezes... E uma das forças do *Cabra* é essa - além da história política - a presença do diretor".⁸¹

Voltamos para a TVDO: produtora de Tadeu Jungle, Walter Silveira, Ney Marcondes, Paulo Priolli e Pedro Vieira, marcada, tanto quanto a Olhar Eletrônico, pelo caráter experimental, pelo tom de paródia e de desconstrução do discurso televisivo, mas já com um horizonte de referências mais nitidamente próximo das artes plásticas (*VT Preparado AC/DC*, 1986) e da cultura pop (*Quem Kiss TV*, 1983). Em comum, ambos os grupos, trazem a retórica de renovação da linguagem, a vontade de fazer/mudar a TV, o humor crítico ao *establishment*; assim como a auto-referencialidade, a autoconsciência formal, a produção documental performativa e híbrida.

É o caso de um vídeo com quase três minutos, que pode ser considerado uma espécie de embrião da TVDO, trata-se de *How do you do Nova Iorque?*, realizado por Tadeu Jungle e Walter Silveira em 1979. O vídeo tem início com o primeiro plano de um despacho realizado em um estúdio de TV. Após o corte, uma panorâmica exhibe o ambiente, sendo em seguida, depois de um novo corte, mostrado os dois realizadores diante da câmera. Eles

⁸⁰ Sobre a participação de cineasta baiano no programa "Abertura", ver o livro de Regina Mota, "A Épica Eletrônica de Glauber: Um Estudo sobre Cinema e TV". Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2001.

⁸¹ Eduardo Coutinho. "A verdade da filmagem", entrevista cedida para Thiago Altafini. Disponível na internet em: <http://www.baraoemrevista.org/cinema/default.asp?ncont=409>.

conversam entre si, ao som de uma marchinha de carnaval, e finalizam o vídeo dirigindo-se para a objetiva e mandando um provocativo recado para Nova Iorque. Tadeu Jungle comenta: "Vocês perguntaram para o Walter Silveira sobre o *How do you do Nova Iorque?*. Ele fala assim: 'Pô, Tadeu, pena que os caras não sumiram com esse vídeo... esse vídeo ainda existe, não é?'. É, Silveira, você fez... agora... (risos)." De fato, nas palavras de Walter Silveira:

"Este vídeo me surpreende por existir ainda. Ele foi feito quando estudávamos na Escola de Comunicações (ECA, Universidade de São Paulo). Foi numa dessas tardes em que faltou o professor, e pensamos: 'vamos fazer um vídeo'. Ele era para participar de uma mostra de vídeo-arte, que era o artista em seu ambiente de trabalho. Basicamente, esse era o eixo da coisa. E a gente estava naquela tarde: 'o que nós vamos fazer?'. E aí, a gente viu aquele estúdio, 1979 na ECA, aquele estúdio de televisão antiquíssimo, com equipamento caindo aos pedaços, aquele cenário, tudo decadente, tudo fim de linha... e a gente: 'pô, vamos participar de uma mostra em Nova Iorque'... com um vídeo preto e branco, que era o que tinha na época... Então vamos mostrar o que é isso: como é fazer um vídeo? Qual é o seu ambiente de trabalho dentro de uma escola? Aí colocamos uma musiquinha, uma vitrola com o disco arranhado de propósito chiando pra cacete, e fomos mostrando o estúdio. É uma panorâmica sobre o estúdio inteiro até que chega na gente e nós estamos olhando para a câmera: 'How do you do Nova Iorque? Vão tomar no cu, seus gringos de merda'. E acaba. Era uma provocação, porque os trabalhos na época tinham essa coisa da provocação. Nos anos 70 não tinha nenhum efeito, a câmera era preto e branco, era um negócio muito precário de fato. Não tinha edição, então tinha que ser tudo meio plano-seqüência. Então, a gente criou um clima, que é engraçado, e essa provocação toda que está embutida".

O vídeo no Brasil, durante os anos 80, passa portanto por uma reviravolta. A ampliação do contexto de fruição e a chegada ao mercado de equipamentos miniaturados reconstitui uma história já conhecida do cinema verdade, do direto ou do *guerrilla video*, de modo que o equipamento portátil e leve permitirá a mobilidade e a produção de documentários/reportagens para veiculação em pequenas emissoras de televisão. Walter Silveira relembra:

"A partir dos anos 80, com os equipamentos de vídeo, você já tem a possibilidade de edição e aí você já parte muito mais para a questão de uma televisão mais segmentada, de uma possibilidade de comunicação entre as minorias. Quer dizer, o processo de realização audiovisual sai das mãos das grandes empresas, das grandes televisões, e começa entrar nas minorias — ao ponto de termos hoje, aqui, quatro câmeras —, e ter várias possibilidades, vários ângulos do mesmo assunto e você poder documentar várias manifestações independente das redes de televisão. Esse foi o grande estouro dos anos 80, essa possibilidade do vídeo independente, que tanto pode ser mostrado dentro da televisão tradicional, quanto em mostras como essa, para salas fechadas, museus, mostras itinerantes, festivais, etc. Sempre vai ter uma platéia interessada nesse assunto, nesse segmento. Então aí tem uma outra possibilidade, que começa a correr uma televisão menor, ou, como eles chamam, *small TV*, uma televisão segmentada, para platéias direcionadas."

A auto-imagem do autor já é menos obscura para o público maior, graças, em boa parte, ao trabalho desenvolvido pelos grupos independentes assim como à ampliação da difusão, através

dos festivais de vídeo. Quem não lembra das investidas sarcásticas de um Tadeu Jungle ou de um Marcelo Tas (através do "repórter trapalhão" Ernesto Varela)? Talvez essas imagens não sejam familiares, sua "fonte original", mas a sua estilística, ao menos o verniz dela, já foi digerido e apropriado, como renovação da linguagem, em diversos programas atuais, assunto extenso que não vamos nos deter aqui.

Para os fins do presente estudo, vale ressaltar que estes trabalhos, ao utilizarem a persona-repórter como meio de intervenção com o mundo, nos fazem pensar nos modos de representação do documentário (interativo/reflexivo) como modos de auto-representação do próprio sujeito realizador, e colocam em questão a dicotomia sujeito realizador/objeto representado. A concepção de documentário como representação objetiva do mundo é deslocada ao considerarmos a representação do outro como reflexo do próprio sujeito realizador. Na busca pela representação da realidade, o realizador transparece sobretudo em estratégias auto-referenciais, vide o modo interativo que coloca em foco a própria inserção da câmera no mundo, no momento da tomada.

Uma cena representativa das propostas auto-referenciais do período pode ser encontrada no vídeo *Heróis da Decadensia*⁸² (sic), realizado pela TVDO em 1987. A cena (ou "quadro", se preferirmos um jargão mais próximo da tevê) é a do "repórter mudo", personificado por Tadeu Jungle, que pega transeuntes, tirados de seu fluxo habitual, de seu corre-corre pelo centro de São Paulo, para posicioná-los diante do *camera man*. Auto-imagem em dupla? O autor, diante da câmera (que ele não segura, mas que dirige em uma auto-imagem em terceira pessoa) encarna uma outra *persona*, a do entrevistador/repórter que, no caso de *Heróis da Decadensia*, substitui a euforia que caracteriza a "estratégia interpelativa"⁸³ do sujeito enunciador televisivo pelo silêncio. Um entrevistador que não pergunta absolutamente nada, um nada que ainda assim é dito, exposto, e sentido pelos transeuntes que são parados para posar para a câmera; constituindo, por aí, um estranhamento que surge quando a televisão se cala e suas linhas de varredura são, em um certo sentido (não do dispositivo propriamente dito) imobilizadas (Fig. 15 e 16).

⁸² "Heróis da Decadensia" (35 min. Tadeu Jungle/Walter Silveira/TVDO, 1987) recebeu o Grande Prêmio U-MATIC no *V Festival Fotóptica Videobrasil*, realizado de 9 a 14 de Setembro de 1987, no MIS - Museu da Imagem e do Som de São Paulo.

⁸³ "O próprio modelo enunciativo interpelativo na TV, ao reconhecer um interlocutor do outro lado da tela, revela a natureza do seu discurso midiático (...) que se mostra como tal." Cf. Yvana C. F. de Brito, "Cinema, televisão e vídeo: uma proposta de abordagem semiótica da recepção". <http://www.eca.usp.br/associa/alaic/Congreso1999/5gt/Yvana%20Carla%20.rtf>.



Fig. 15 e 16 - Tadeu Jungle (TVDO). *Heróis da Decadência* (1987).

Tadeu Jungle desenvolveu essa persona-repórter em diversos trabalhos em conjunto com a TVDO, e, mesmo depois da dissolução do grupo, esse "projeto" terá continuidade em sua produção, no que concerne à questão da situação da tomada, do aqui e agora da câmera no mundo. Se o Ernesto Varela radicalizou a participação da câmera através do seu "fiel escudeiro" Valdeci, a intensificação da presença do autor na situação da tomada será evidenciada em um projeto recente de Tadeu Jungle, "Kamerazman - Um homem e nove câmeras" (2001), vídeo-performance que, entre outras coisas, problematiza essa posição dicotômica que é a diferença entre estar na frente e atrás da câmera.

"Sempre achei que o meu barato era atrás as câmeras. Hoje as coisas já mudaram, já não vejo diferença nenhuma estar atrás ou na frente, ou, eventualmente, até na frente e atrás ao mesmo tempo. Que é o caso do meu projeto novíssimo: "Kamerazman, Um Homem e Nove Câmeras". É um homem — sou eu, não poderia ser outra pessoa — com uma estrutura, que trabalhei seis meses, e que carrega seis câmeras aqui em cima, uma câmera presa em cada perna, e uma câmera na mão. E sou eu falando aí, sou eu segurando isso, sou eu animando isso: um personagem completamente maluco, com câmera na mão, câmera presa na perna... Ou seja, eu estou na frente e atrás da câmera ao mesmo tempo. Essa presença para mim hoje é inalienável e ela é indiferenciável, entendeu?"

Aqui, a referência ao homem-câmera vertoviano é imediata. É o sujeito/ciborgue em interação com o mundo, performance híbrida e midiática, transformando as próprias concepções do documentário.

A INSCRIÇÃO DA MEMÓRIA EM VÍDEO

"Pode-se dizer que os artistas do vídeo no Brasil motivaram-se sobretudo pelo desenvolvimento de diferentes ações de natureza crítica diante da câmera".⁸⁴

A citação acima assinala um fato: que um olhar sobre a trajetória do vídeo experimental permite notar, entre a diversidade de propostas, uma tendência que se destaca. Esta vertente, como antevê a passagem de Walter Zanini, caracteriza-se por um deslocamento da posição do autor (de trás para frente da câmera), que se utiliza, muitas vezes, da estratégia confessional para pôr em funcionamento a memória pessoal e acionar uma inscrição autobiográfica através de suas próprias imagens. Um termo tem aparecido, esporadicamente, nos escritos sobre arte e imagem em movimento para designar esse comportamento, auto-imagem. Flexionando a acepção tradicionalmente psicanalítica do termo para um sentido semiótico, ele pode ser empregado para designar essa representação que é gerada pelo próprio representado. Ainda assim, a auto-imagem não está sozinha. Outros termos vêm a ela juntar-se (auto-referencialidade, reflexividade e autobiografia) e parecem inserir as discussões em um quadro maior: o de uma cultura e política preocupada com aquilo que Andreas Huyssen chamou de "passados presentes".⁸⁵ Dentro desta lógica, a imagem desempenha um papel primordial, senão inextricável, pois é através dela que se instaura um confronto com aquilo que foi deixado pelo sujeito para a posteridade lembrar. Sobre esta questão, Marita Sturken, em "The politics of video memory: electronic erasures and inscriptions", observou que a câmera, desde sua invenção, tem figurado no desejo de lembrar, chamar de volta o passado, ou, para usar um velho axioma, tornar o ausente presente. A imagem maquínica, em suas diversas ordens (fotográfica, cinematográfica, eletrônica ou numérica), tem, de fato, fomentado a construção de histórias pessoais.⁸⁶

Até agora, as imagens eletrônicas têm um relacionamento em constante mudança com a história. O vídeo é tomado como um paradigma da imediaticidade e o tempo real é um aspecto central dessa conjuntura toda. Consequentemente, a imagem videográfica muitas vezes não é concebida em termos de preservação, e os videoteipes deterioram-se rapidamente: os acervos bem sabem o quanto definitivamente se perdeu da produção pioneira do vídeo brasileiro,

⁸⁴ Cf. Walter Zanini. "Processos intermediários". In: *História Geral da Arte no Brasil*. p. 788.

⁸⁵ Cf. Andreas Huyssen, *Passados presentes: mídia, política e amnésia*, in: "Seduzidos pela Memória". Rio de Janeiro: Aeroplano Editora, Universidade Cândido Mendes e MAM-RJ, 2000. pp. 9-40.

⁸⁶ Marita Sturken. "The politics of video memory: electronic erasures and inscriptions". In: Michael Renov e Erika SUDERBURG (Eds). Op. cit. pp. 1-12.

enquanto outra boa parte já se encontra irrecuperável. Até neste duplo papel, de retenção e perda da imagem, o vídeo tem crescentemente tornado-se um meio em que questões da memória coletiva e individual vêm sendo examinadas. As políticas da identidade, os artifícios da memória pessoal, e o relacionamento da imagem-câmera com a memória nacional e cultural tornaram-se tópicos explorados pelos artistas do vídeo.

Apesar desta problemática relação com a preservação, a televisão/vídeo tem inevitavelmente tornado-se um meio em que memória e história são recordadas, a despeito de uma descrença nesta mesmas potencialidades por parte de certos autores. Fredrick Jameson, em "Surrealismo sem inconsciente, observou que a memória “parece não desempenhar nenhum papel na televisão, seja ela comercial ou não (...): nada aqui nos assombra a mente e nos faz conservar imagens como nos grandes momentos do cinema”. Jameson lamenta o “enfraquecimento da história, tanto em nosso relacionamento com a História pública e nas novas formatações de nossa temporalidade particular”.⁸⁷ Todavia, observa-se cada vez mais uma inscrição memorialista através do vídeo, inclusive no cenário audiovisual brasileiro (principalmente, a partir dos anos 90), incluindo-se aí o circuito de mostras e festivais, assim como o âmbito das artes plásticas.

Como vem sendo visto, o vídeo tem sido utilizado por artistas plásticos, cineastas, *videomakers* e documentaristas como uma importante tecnologia da memória. Ainda que o vídeo muitas vezes seja tomado como um paradigma da imediaticidade, onde o tempo real é tido como um aspecto central da imagem videográfica, esquematicamente apontaríamos, já na produção pioneira, esse desejo de lembrar: mesmo que a inscrição seja de uma memória do presente; no caso, uma espécie de trauma da conjuntura ditatorial dos anos 70, ou da "situação", como indica o próprio vídeo homônimo de Geraldo Anhaia Mello, realizado em 1978 (Fig. 17 e 18).

⁸⁷ Cf. Fredric Jameson. "Surrealismo sem inconsciente", in: *Pós-Modernismo: A Lógica Cultural do Capitalismo Tardio*. p. 94. Ver ainda essa passagem de Bellour: "Ignoremos esses jogos perversos do direto e da vida que fazem do vídeo um dos instrumentos mais fidedignos do nosso sentimento de dissolução da história". "O vídeo utopia", in: *Entre-imagens*. p. 62.



Fig. 17 e 18 - Geraldo Anhaia Mello. *A Situação* (1978).

Conforme depoimento do autor:

"Eu fiz essa fita tomando dois litros de pinga. Eu falava sempre o mesmo discurso: a situação política, econômica, cultural, brasileira. Que era só o que se falava na época! Todo mundo se sentava nas mesas para falar mal do governo, ou para falar da situação, para se lamentar em geral."⁸⁸

Vimos também que na década de 80 as produções, flertando com a linguagem do telejornalismo, retrabalharam essa idéia de presentificação através do autor *persona*-repórter (vide a produção da TVDO e da Olhar Eletrônico, por exemplo). Em todos esses trabalhos, o papel do vídeo como uma tecnologia da memória é evidente: lembrando, esquecendo e contendo histórias, sejam pessoais ou coletivas.

A partir daqui, é oportuno integrar às nossas observações a análise de alguns trabalhos mais recentes, detendo-se nos modos de presença dos autores, que, na proximidade estabelecida com a objetiva da câmera efetuam uma narrativa confessional (*Privacy Invasion*, de Inês Cardoso, *Pica de Borracha*, de Ida Feldman; *Carlos Nader e Conceção*, de Carlos Nader); e ainda naqueles que, ao contrário, isto é, na distância temporal do contato com suas imagens, tensionam o conceito de auto-retrato através da manipulação de suas representações (*As Leis da Variação e Espelho Mnêmico*, de Fábio Carvalho; *Fotográfica Memória*, de Clarissa Borges).

⁸⁸ Entrevista cedida pelo autor. São Paulo, novembro de 2001.

Dormindo na frente da câmera

Privacy Invasion (1995), de Inês Cardoso, é uma série de cinco cartões postais em vídeo, cada qual com um minuto de duração, relacionando as viagens da autora à terras estrangeiras com eventos pessoais. Neste trabalho, a inscrição da memória pessoal é acionada não tanto pela utilização que se faz da tomada de cena quanto pela deliberada conceitualização do formato do vídeo (cartão postal). Comentaremos aqui o primeiro episódio, *Dreaming*, onde imagens de Nova Iorque são projetadas em super 8 sobre o corpo da autora, que encontra-se deitada em uma cama. Esta imagem, que emoldura seu rosto de perfil e parte da mão, nos remete de imediato à outros trabalhos, onde a auto-imagem do autor, supostamente dormindo/inconsciente na frente de sua câmera, configura um campo de significados bastante sugestivos no que concerne a tomada de cena. Vide, por exemplo, *7 horas de sono* (1986), onde a câmera fixa registra, como o título indica, o casal Sandra Kogut e Jorge Barrão dormindo.⁸⁹ Mais recentemente, *Concepção* (2001), de Carlos Nader, nos apresentará mais um exemplo deste comportamento de auto-imagem (nos deteremos neste trabalho adiante).

A cama, relativamente tida como utensílio constituinte de um espaço privado, é o suporte para o descanso do corpo, que em *Dreaming* é iluminado (ou tem a sua corporalidade desvelada) pela projeção de imagens de prédios arranha-céus. Uma imagem indicativa, entre outras coisas, do poderio das megacidades globalizadas. Assim, este corpo iluminado encontra-se, em certo sentido, em trânsito, a despeito de sua fixidez e do ronco simulado que configura o áudio do vídeo. Este corpo joga com as definições de espaço íntimo e espaço público, pois é um corpo que se dá ao olhar em um momento de suspensão, que é, neste caso, o sono. No entanto, é como se essa projeção que assistimos não fosse apenas isso, o corpo não é somente um suporte; o corpo é a própria imagem, emanada tal qual um iconoscópio. Isto é, o corpo não é a tela, é um canhão de luz, exteriorizando memórias deliberadamente construídas (e preservadas) justamente por serem memórias alimentada através da imagem maquínica. Se na produção videográfica pioneira a inscrição costumava ser efetuada sobre o próprio corpo do artista – um corpo em ação que era responsável pelo movimento da inscrição (como em *Marca Registrada*, de Letícia Parente) – em *Dreaming* o corpo já vem sendo inscrito, ou, antes, vem se escrevendo, pulsando as imagens em

⁸⁹ Aqui podemos perceber tanto uma referência aos filmes experimentais de Andy Warhol, no que concerne ao uso do tempo expandido (*Sleep, Smoke*), quanto uma citação ao próprio ato auto-referencial que caracterizou o cinema de vanguarda do pós-guerra, em especial na produção de autores como Jonas Mekas, Stan Brakhage, Joris Ivens, Maya Deren, entre outros.

um único plano-seqüência onde, ao final, o "suporte" escapa às imagens. Levanta-se da cama e sai de campo.

A enunciação como procedimento autobiográfico

O vídeo de Ida Feldman, *Pica de Borracha* (1997), ambienta-se em um conflito existencial, e pessoal, da autora: que é a expectativa de seu trigésimo aniversário. Mesmo não tendo ainda completado seus trinta anos, o espaço retrospectivo é mais forte do que a evidência de um futuro próximo, e a lembrança da festa de aniversário que antecipou-se à data, e precede as gravações, dá à esta mulher insone (que não consegue dormir pois "tomou um ácido") a tônica da discussão do vídeo. Aqui, a presença diante da câmera é praticamente absoluta, salvo em dois breves planos: um *zoom out* em uma pequena boneca de brinquedo (que abre o vídeo e constitui o único plano onde a autora se encontra atrás da câmera); e a entrada no quadro (dançando) em certo momento. Nas demais cenas, ela está sentada na cama, em seu quarto.

Pica de Borracha traz consigo uma série de referências ao tempo e à uma complexidade temporal que se dá através de diversos modos: da discussão que se desenrola a partir das lembranças desta festa de aniversário antecipada; ao plano de fundo que exhibe, em toda a extensão do vídeo, parte de uma parede (atrás da cama) repleta de fotografias pessoais: este painel de imagens é indefinível devido a dificuldade técnica que uma câmera VHS-C encontra para apreender a profundidade de campo com uma boa resolução, ainda assim, elas estão lá, lavadas, inscrevendo a intimidade deste espaço privado onde o vídeo se passa.⁹⁰ Outra referência ao tempo é dada através da menção do passar das horas (em mais de um momento), o que acaba por eleger o relógio como um dos objetos que vão constituir o inventário de companhia e de coabitação no vídeo.

⁹⁰ "Os adultos e as crianças têm, por vezes, no quarto, ou na sala de estar, painéis onde pregam recortes de papel, cartas, fotografias, reproduções de quadros, recortes de jornal, desenhos originais, postais, etc. Em cada painel, todas as imagens pertencem à mesma linguagem e todas possuem, no conjunto, mais ou menos o mesmo valor, porque foram escolhidas de modo extremamente pessoal para condizerem com a experiência de quem ali mora ou para a exprimir." John Berger. *Modos de ver*. p. 34.

O inventário de objetos como presença em "Pica de Borracha"

"Objetos que percebemos ao mesmo tempo como muito íntimos e carregados de um intenso poder ficcional."⁹¹

Os procedimentos de auto-referência não se limitam ao solipsismo dos autores. Talvez o termo apropriado, neste sentido, seja autoconsciência: pois existe a deliberada intenção de apresentar-se diante da câmera, e, a partir daí, a linguagem deixa de se guiar por uma desenvoltura que busca por um fim (a resolução do *plot*), para correr livremente no fluxo de um processo. O vídeo é, neste sentido, como um *work in progress*: a sua construção vai se dando na mesma medida em que ele vai sendo gravado, sem edição posterior, e não se apresenta nenhum tempo anterior ao vídeo senão o tempo da própria enunciação: é o estado e a sensação da imagem-vídeo já estar lá, antes do autor, que nos fala Bellour ao falar do trabalho do videoasta norte-americano Bill Viola.⁹²

Assim, a auto-referência em *Pica de Borracha* é evidenciada, também, através desta noção de si mesmo como sujeito diante da câmera, sujeito que nos fala e, portanto, antevê um espectador ausente que é presentificado na virtualidade da imagem: "vou desligar para ver se está gravando", ela nos diz; ou ainda, "não sei se minha voz está boa, essa câmera não tem fone de ouvido...". Há uma preocupação em ser vista e ouvida; há um monólogo para a câmera; há um vazio (este ócio, de onde nasce a enunciação autobiográfica e o auto-retrato...) neste discurso do cotidiano pessoal, da banalidade, onde se pode ter nada para dizer ("eu estou pensando aqui há horas, o que eu podia falar para a câmera, não tenho idéia..."). Um nada que, ainda assim, é dito.

O pequeno controle remoto que é manipulado e registrado em seu próprio funcionamento, também constitui outro procedimento de auto-reflexão: "Vamos puxar o negócio para ver se rola". E sucedem-se um *zoom in*, um *zoom out* e outro *zoom in*. Mas, além do controle remoto, outros objetos em sua participação, e em sua presença, vão configurar um particular inventário em *Pica de Borracha*. São seis objetos que circunscrevem um território da solidude: a própria "pica de borracha" (um vibrador, que é apresentado em uma paródia à propaganda); o bicho de pelúcia; a lista telefônica ("a bíblia da pessoa que não consegue dormir" e, também, o mapa para encontrar alguém com quem se possa falar na desterritorialização dos contatos); o próprio telefone (com o qual, a autora vai aproximar-se da câmera); a "coroa de palhaça"; e o já citado

⁹¹ Raymond Bellour. Op. cit. 348.

⁹² Ibid. Op. cit. p. 335.

relógio. Excetuando a lista telefônica, todos os demais objetos são apresentados em conjunto em uma cena do vídeo, que, neste momento, já está próximo de seu final. Eles, ao serem apresentados, representam objetos companheiros e próximos que, nesta eleição, entram para a trama íntima do vídeo.



Fig. 19 e 20 - Ida Feldman. *Pica de Borracha* (1997).

Os agradecimentos aos pais ("que me fizeram quem eu sou"), mergulham o vídeo em um passado mais remoto do que a lembrança da festa de aniversário. E a utilização desta câmera, emprestada, também é mencionada, reafirmando o quanto a máquina tem uma presença marcante no vídeo, além do que à ela é atribuída uma função de catarse: a câmera é tida como um recurso que permite a autora consumir, em sua habitual ironia, essa "necessidade de falar e me expressar... como eu não tenho dinheiro para pagar um psicólogo e, muito menos, uma terapia de grupo, eu falo com a câmera". A câmera como testemunha, como companheira.

Carlos Nader por Carlos Nader

Em *Carlos Nader* (1998), o próprio não se encontra presente o tempo todo enquanto imagem visível, isto é, enquanto "corpo-vídeo".⁹³ Ainda assim, o autor é onipresente no trabalho que faz e a sua inserção, como imagem de si mesmo, configura o vídeo como auto-referencial. Mas não pelo corpo que o habita, ou não só por isso. A linguagem aqui é auto-reflexiva, "performática", pois Carlos Nader propõe contar-nos um segredo (ele se dirige à câmera, mas seu discurso atravessa-a), e, em suas fugas, "é a linguagem que fala, não o autor",⁹⁴ gerando assim um movimento de aparição da linguagem e desaparecimento do autor. Mas, na verdade, o autor não desaparece (e como desaparecer em um vídeo que tem como título seu nome próprio?): ele continua presente, submerso nos depoimentos dos outros, nas imagens dos outros (as gêmeas, os gêmeos, o transexual, Antônio Cícero e Waly Salomão). Aliás, são os outros que configuram o Eu do autor? São os outros que, em suas observações, seus questionamentos e suas histórias pessoais, constituem este, como o próprio Carlos Nader define, "auto-retrato em negativo"?⁹⁵

Este movimento oscilante, entre a aparição e a (quase)desaparição, evidencia-se em quatro momentos distintos: nos créditos (o título e a palavra escrita); na confissão (a palavra falada); na imagem isolada do autor; e na imagem deste entre a multidão. Sendo que cada um destes momentos, por sua vez, possuem suas ramificações internas.

Começaremos pelo crédito inicial, o título do vídeo, que nesta simultânea função de nome do trabalho e do autor (tal como o "Roland Barthes por Roland Barthes"⁹⁶) abre-o, estranhamente, como uma espécie de assinatura⁹⁷ que é dada antes do início de um trabalho (como um pintor que assina a tela antes de pintá-la ou o escritor que começa o próprio livro autografando-o); procedimento este que vem instaurar uma temporalidade, na relação que se estabelece entre autor e escritura, característica do escritor moderno, o qual, conforme Barthes, "nasce ao mesmo tempo

⁹³ Ibid. Op. cit. p. 347.

⁹⁴ Roland Barthes, à respeito de Mallarmé, observa que "escrever é, através de uma impessoalidade prévia (...), atingir esse ponto onde só a linguagem age, "performa", e não "eu". "A morte do autor". p. 66.

⁹⁵ Na realidade, a sinopse de *Carlos Nader* diz: "Um auto-retrato negativo. Um vídeo sobre o autor. Um vídeo sobre nada". Programa do "XII Videobrasil - Festival Internacional de Arte Eletrônica". p. 10.

⁹⁶ *Roland Barthes by Roland Barthes*. New York: Hill and Wang, 1977.

⁹⁷ Dudley Andrew se refere à assinatura "como sendo sempre um signo muito especial e problemático", pois "a assinatura do autor é uma marca na superfície do texto que indica sua origem". Ainda que nesta referência não se trate de um caso específico como o nosso (a assinatura que se confunde com o título do trabalho), expressa-se aqui esta relação da temporalidade do texto com a escritura do próprio nome. Cf. "O desautorizado autor, hoje". *Revista Imagens* nº 3. p. 67.

que seu texto", e "outro tempo não há senão o da enunciação".⁹⁸ Esta eleição do nome do autor, enquanto nome da obra, acaba, inevitavelmente, reiterando o sujeito no exercício de sua função, isto é, o sujeito em pleno exercício da função-autor foucaultiana, que já observamos ao comentar o vídeo *Campo*, de Regina Silveira. Exemplos deste singular modo de auto-referencialidade, calcado no jogo com o nome do autor não faltam dentro da videografia brasileira, e incluem desde produções caseiras, como o *Banheiro de Ida Feldman* (1998), até vídeo-instalações recentes, como *Espelho Diário* (2001), de Rosângela Rennó, onde a própria artista encena fragmentos de vida de outras "Rosângelas". Sobre este trabalho, escrito em conjunto com Alicia Penna, o crítico Agnaldo Farias observou o seguinte:

"Esse diário imaginário é construído a partir de relatos verdadeiros, colhidos em jornais, de 133 Rosângelas. 133 mulheres reais fundem-se numa só, imaginária. Suas histórias, dramas, delírios, vozes, inflexões, trejeitos, meneios, olhares, jogos fisionômicos confluem para um só rosto, ou melhor, para a imagem caleidoscópica de um rosto."⁹⁹

Voltamos para *Carlos Nader*, para o crédito inicial do vídeo, onde há um instante em que estas duas instâncias (nome/realizador) tornam-se evidentes e a função-autor transparece, nesta espécie de carimbo que cataloga, e coincide, a figura do ator com o nome do autor (Fig. 21). É este o momento em que Carlos Nader apresenta-se pela primeira vez (ele voltará em intervalos irregulares, no meio e ao final do vídeo): o autor surge, pressupõem-se pelo movimento, vindo de trás da câmera a qual ele mesmo se prostrará diante, para começar, a partir daí, a sua enunciação em primeira pessoa (nova duplicidade, agora, pela palavra falada). Por conseguinte, o crédito final operará o movimento inverso: o de proximidade com a objetiva, para desligar a câmera e findar o vídeo; movimento que será constatado também, ainda em *Privacy Invasion* e *Pica de Borracha*: parece até que os momentos onde se dá uma maior proximidade do autor com a objetiva da câmera, curiosamente, coincidem com o final do vídeo, ou com premonição de seu término.

⁹⁸ Roland Barthes. Op. cit. p. 68.

⁹⁹ Agnaldo Farias. "Rosângela Rennó". *Folder* da exposição realizada no Instituto Tomie Ohtake. São Paulo, nov. 2001/mar. 2002.

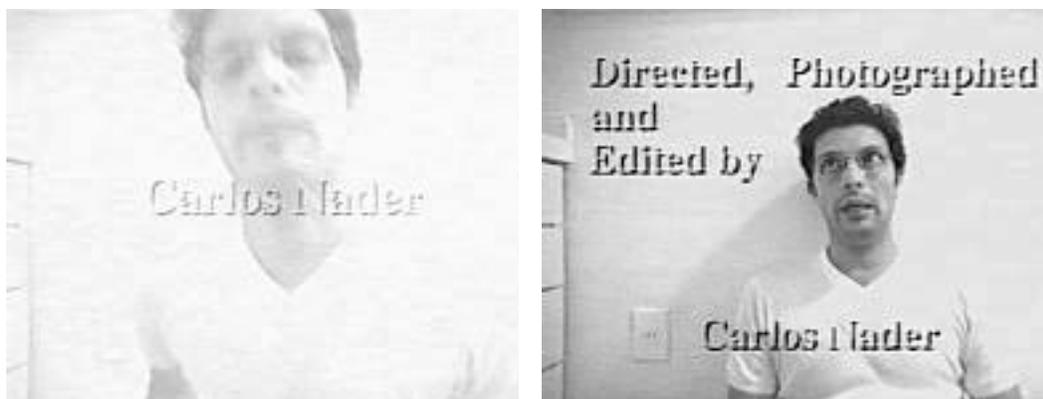


Fig. 21 e 22 - Carlos Nader. *Carlos Nader* (1998).

Mas se nos créditos de *Carlos Nader* há esta duplicidade do autor, através da coabitação figura/nome, no vídeo de Ida Feldman este procedimento de multiplicação do sujeito tomará outro caminho. Os créditos de *Pica de Borracha*, ao explicitarem a autonomia e a independência que geralmente circunscrevem a produção de um trabalho de cunho autobiográfico, evidenciam a autora no desempenho de suas diversas funcionalidades e modos de presença, isto é, a autora como responsável por todos os processos de construção do vídeo; procedimento este que, por sua vez, acaba expondo também uma espécie de redundância da função-autor. No entanto, nos parece que os créditos no vídeo de Ida Feldman constituem antes um recurso que deixam "transparecer a vontade expressiva, e excessiva, de um sujeito",¹⁰⁰ do que propriamente um dispositivo para validar o discurso (Fig. 23 e 24).



Fig. 23 e 24 - Ida Feldman. *Pica de Borracha* (1997).

¹⁰⁰ Raymond Bellour. Op. cit. p. 36.

A confissão de um segredo

Outro procedimento que caracteriza estes vídeos diz respeito ao espaço autobiográfico que é construído. Considerando as observações de Raymond Bellour, em particular suas diferenciações entre a autobiografia e o auto-retrato, nos parece que *Privacy Invasion* e *Carlos Nader* estariam mais próximo deste último, ao passo que *Pica de Borracha* constituiria um exemplo de autobiografia videográfica, de modo que os procedimentos de enunciação nestes vídeos, a despeito da similaridade desta primeira pessoa que enuncia-se, são distintos em si. Nas palavras de Bellour:

"O auto-retratista parte de uma questão que evidencia uma ausência em si mesmo, à qual qualquer coisa pode acabar por responder; ele passa, pois, sem transição, de um vazio a um excesso, sem saber claramente nem para onde vai nem o que faz, ao passo que a autobiografia é contada por uma plenitude limitada, que prende o autor ao programa de sua própria vida".¹⁰¹

Em *Carlos Nader* há um pequeno paradoxo neste autor que ausenta-se enquanto imagem visível mas que, ainda assim, mantém-se onipresente através do jogo de projetar-se nos outros. Deste modo, há um espaço de subjetividade que é manipulado através da edição e da conseqüente narrativa que aí se forma. E a estrutura narrativa deste espaço, resumidamente, assim se apresenta: há uma confissão (que é a tentativa do autor contar-nos um segredo); há a interrupção deste enunciado pelo fluxo de depoimentos (onde a figura do autor é, momentaneamente, abandonada); e há, por fim, o retorno para o movimento inicial do vídeo (este confessional que não se realiza plenamente, ou que se realiza através dos depoimentos).

Este procedimento de manipulação da escritura autobiográfica instaura o vídeo para o domínio da ficção, isto é, da autobiografia como uma deliberada construção do próprio sujeito. O vídeo, no modo como se apresenta, não poderia deixar de ser outra coisa. Há toda uma preparação, uma *mise-en-scène*, neste ato de prostrar-se diante da câmera, entrar estrategicamente no campo da imagem e justificar-se enquanto um sujeito que, sozinho, tem uma confissão para fazer. A necessidade de estar só, com a câmera, acaba soando como um convite à cumplicidade, pois é no espaço íntimo onde surge a defloração de um segredo que Carlos Nader se propõe contar. Eis a sua confissão:

¹⁰¹ Ibid. Op. cit. p. 331.

"Eu tenho um segredo que é o segredo mais íntimo que eu tenho. É o maior segredo da minha vida. Eu nunca contei este segredo para ninguém e eu queria contar agora, aqui para a câmera, no quarto, sozinho. Eu queria contar este segredo. No dia que eu tiver coragem, eu vou mostrar a fita para alguém".

Segredo este que surge a partir do momento em que o autor é silenciado pelo fluxo de sons e imagens que o invadem? Suspendendo esta questão, e antes de passar para a observação do vídeo *Concepção*, gostaríamos de chamar a atenção para um outro momento em que o autor aparece e onde se dá a mudança de ambiente: não mais no quarto, sozinho. Ao contrário, agora o autor emerge de uma multidão de rostos anônimos, na rua. Rostos que, em um momento ou outro, lançam o seu próprio olhar para a câmera e descobrem-na. O que parece se ter, neste salto do espaço privado para o espaço público, é a surpresa do olhar do transeunte, que, num instante, é tirado de seu caminho, de sua rota interna, por este pequeno confronto que é a troca de olhares; ainda mais neste caso específico: onde um dos lados é olhado (vem sendo olhado) antes que este mesmo lado nos olhe. Nesta cena, todos os olhares, cada qual ao seu modo, carregam uma indefinível tonalidade, situada entre o brilho e a opacidade. Olhares, em certo sentido, inocentes. Exceto, "naturalmente", o de Carlos Nader, que sabe que uma câmera o espera.

"Um vídeo concebido/uma vida concebida"

Em *Concepção* (2001), Nader retoma as discussões sobre o espaço confessional e a auto-imagem, que já se renunciavam em *Trovoada* (1995), em uma breve tomada, e que vai se evidenciar em seu trabalho a partir de *Carlos Nader*. Não só pelas preocupações veiculadas, mas também estruturalmente, *Concepção* nos remete ao vídeo *Carlos Nader*. Ambos se iniciam e terminam com a mesma imagem do autor. No primeiro Nader "dormindo" ao som da cidade, e no outro uma confissão que não se realiza, atribuindo uma espécie de circularidade aos seus vídeos. Detendo-se em *Concepção*, apontaríamos algumas cenas que demonstram as já citadas preocupações do autor.

Ao auto-representar-se e representar aqueles que lhe são próximos, Nader parece, através da edição e dos enquadramentos escolhidos, submeter esses corpos a uma fragmentação clínica,

onde a câmera, neste contexto de "iluminismo visionário",¹⁰² viaja ao centro do corpo. A câmera adentrando o invólucro de carne, uma auto-representação do eu biológico que parece procurar sua matéria prima, como bem demonstra a vertiginosa cena da endoscopia (Fig. 25). Em *Concepção* há essa conjunção do corpo do autor, da câmera e da máquina clínica, configuradas numa espécie de tríplice aliança, como no vídeo de Paulo Bruscky, *Registros* (1979), que apresenta o autor conectado em um eletroencefalógrafo, obtendo uma escritura altamente gráfica através da oscilação da energia elétrica sobre o próprio corpo: trabalhando direto do cérebro para o papel sem usar a mão como intermediária (Fig. 26).

Em *Concepção*, o corpo-vídeo de Nader é repartido em partes e o olhar de sua câmera mostra-se bastante interessado em outros olhos: "os olhos da minha mãe, os meus olhos, os olhos da mãe do meu filho, e os olhos do meu filho". O vídeo é assim uma espécie de celebração de sua árvore genealógica, do primeiro filho que nasceu, uma árvore que é dada pelos olhares, em suas semelhanças e alteridades. As relações de parentesco, e a história pessoal, tornam-se uma digressão que o vídeo persegue em todo o seu decorrer, especificamente nessa relação que se estabelece com o próprio olhar da câmera de vídeo.

Em uma das cenas, os olhos da mãe do autor efetuam esse jogo de olhar para si, e olhar para o vidro/vídeo, questionando a sua própria espectadorialidade enquanto auto-imagem: "É diferente olhar", diz ela. E prossegue neste ato de auto-examinação: "É outra coisa, olhar para mim, olhar para o vidro... 'tô olhando pra mim", isto é, ela estabelece uma relação reflexiva com sua própria imagem, dada ao olhar desta frontalidade especular, como nessa passagem de Jean-Pierre Vernant, que, ao revisar os estudos de Françoise Frontisi, observa que "no espelho em que olho para mim, vejo a mim mesmo como rosto e olho que me vê".¹⁰³ É o que os gregos já reconheciam como uma figura retórica (*apostrophé*) das imagens figuradas, na qual o desvio dos rostos representados, do usual perfil para a posição frontal, projeta a face, e o olho, em direção ao olho do espectador fora de campo (olhar-câmera).

Por fim, ressalta-se um outro momento, no qual a TV desligada funciona como suporte especular para a auto-imagem, um auto-retrato na superfície do écran, externo a ele e refletido em sua materialidade de suporte. Essa referência nos remete, em uma primeira análise, à metáfora do mundo dado ao olhar como uma tela, uma lente de contato colada ao olho que veicula as suas

¹⁰² Cf. André Parente, "Os paradoxos da imagem-máquina". In: *Imagem-Máquina: A Era das Tecnologias do Virtual*. pp. 7-33.

¹⁰³ Jean-Pierre Vernant, "Visto de frente". In: *Entre mito e política*. p. 337.

imagens, uma vida pelo vídeo, ou, no caso, uma vida concebida (e se concebendo), acompanhada pela imagem eletrônica. Portanto, "um vídeo concebido, uma vida concebida", para utilizar uma passagem do próprio *Concepção*.



Fig. 25- Carlos Nader. *Concepção* (2002).



Fig. 26 - Paulo Bruscky. *Registros* (1979).

A proximidade da câmera em relação ao corpo do sujeito que a sustenta, será constatada ainda nos vídeos de Neide Jallageas. É o caso de *Entrevista* (2000), vídeo realizado com a câmera sobre o corpo da artista. O resultado é uma auto-imagem que causa estranhamento, na medida em que a objetiva da máquina está tão rente ao rosto que percebemos a textura da pele. A câmera, em seu desvelamento, aproxima-se assim de uma máquina clínica, de um microscópio, a câmera parece que pode, a qualquer momento, romper a carne e adentrar/atraversar aquele corpo.

Em depoimento cedido, a artista, que também desenvolve auto-retratos fotográficos com câmeras artesanais (*pinhole*), observa:

“Desde criança eu tenho uma aflição medonha, pois acho um absurdo que a gente não consiga se ver, que a gente tenha somente uma visão subjetiva da gente. Eu estou vendo, mas eu não estou me vendo. Sempre me deu uma aflição muito grande o fato de eu não me enxergar, de eu ver só esse ângulo de mim mesma e não ver meu próprio rosto, de não conseguir ver nunca o rosto. E o vídeo ou a câmera fotográfica é uma forma de completar essa visão que eu não tenho, mas nunca é a visão propriamente dita. E aí quando você se vê frente ao espelho, que já é a visão invertida, que já tem um outro material atravessando a sua imagem eu penso: 'bom, mas eu sou como?', 'quando eu sorrio, como é que é?'. Então você vai buscando como você é”.

A foto-autobiografia e o auto-retrato digital de Clarissa Borges e Fábio Carvalho

*Algumas pessoas não se lembram do que aconteceu,
mas do retrato do que aconteceu.*¹⁰⁴

Observaremos algumas interseções entre memória, auto-representação, fotografia e vídeo no trabalho de dois artistas contemporâneos, Clarissa Borges e Fábio Carvalho. Ambos trazem a auto-referencialidade como traço marcante de sua produção, e recorrem – nos casos analisados – à apropriação de fotografias pessoais, levantando questões concernentes à reconstrução da memória e da identidade através da manipulação de suas imagens. As similaridades entre a produção dos dois artistas têm continuidade no processamento digital de suas auto-representações: animação e atualização da fotografia remota (muitas vezes de infância) para uma outra ordem; uma poética da subjetividade que rescreve a memória em vídeo.

A câmera vem fomentando, por diversas vias, a criação de histórias pessoais. Desde seu surgimento, ela tem figurado no desejo de lembrar: recordações geradas porque imagens foram preservadas; situações recriadas pela presença e persistência de uma representação de si mesmo. Esta reconstrução da memória e da identidade, mediatizada pela auto-imagem maquínica, parece estar entre os tópicos explorados pelos artistas contemporâneos. Vamos observar três trabalhos em particular que nos permitem essa aproximação: *Fotográfica Memória* (2000), de Clarissa Borges;¹⁰⁵ *Espelho Mnêmico* (1998-2002) e *As Leis da Variação* (1996), de Fábio Carvalho.¹⁰⁶

Como pode-se perceber, os dois primeiros trabalhos referenciam diretamente, já em seus títulos, essa problematização da memória pessoal através da imagem. Tanto *Fotográfica Memória* quanto *Espelho Mnêmico* integraram a exposição *Deslocamentos do Eu: O Auto-Retrato Digital e Pré-Digital na Arte Brasileira (1976-2001)*, com curadoria de Tadeu Chiarelli e curadoria adjunta de Ricardo Resende. Essa mostra reuniu no Itaú Cultural, em Campinas (mais tarde, a exposição seguiu para o Paço das Artes, em São Paulo), cerca de 50 auto-retratos produzidos por 21 artistas. Conforme Tadeu Chiarelli:

¹⁰⁴ Miriam Moreira Leite. *Retratos de família: leitura da fotografia histórica*. p.18.

¹⁰⁵ Clarissa Borges nasceu em 1976, em Tallahassee, estado da Florida, EUA. Vive e trabalha em Brasília, onde concluiu seu Mestrado em Arte.

¹⁰⁶ Fábio Carvalho nasceu em 1965, no Rio de Janeiro, onde vive e trabalha.

"Essas obras têm em comum o fato de, na maioria dos casos, os autores se utilizarem de registros (fotográficos ou fílmicos) dos próprios corpos, realizados por terceiros, para produzirem seus *auto-retratos*".¹⁰⁷

Assim, estes trabalhos situam-se numa posição limítrofe da auto-representação, e evidenciam uma estratégia bastante recorrente na produção artística e audiovisual contemporânea: partindo de referenciais biográficos, de registros familiares, eles põem em operação um gesto da apropriação do arquivo íntimo, no qual *os autores buscam nas fotos que lhe foram feitas no decorrer de suas vidas a base para seus auto-retratos de adultos*. A fotografia trucada (e que desemboca, após o processamento digital, no monitor de vídeo), surge então como um modo de deslocar a identidade estável das coisas, propiciando, nesta atualização do acervo imagético pessoal, uma recriação memorial que é tornada pública ao ser veiculada nos circuitos de difusão. A produção de Clarissa Borges e Fábio Carvalho possui ainda uma dimensão intermediária, como as *foto-autobiografias* que Philippe Dubois observa ao deter-se sobre a emergência da fotografia no cinema de vanguarda (Raymond Depardon, Agnès Varda, Robert Frank, Chris Marker e Hollis Frampton), esse *cinema do Eu*, enunciado em primeira pessoa, que passa sempre *pela encenação da fotografia*. Um *Eu autobiográfico* que existe por meio da mediação da imagem-foto. Por que a foto representa um objeto transicional privilegiado da inscrição autobiográfica no cinema? É a questão que Dubois nos coloca.¹⁰⁸

Contudo, os vídeos aqui comentados não são propriamente narrativos, não no sentido de propor uma diegese linear e retrospectiva sobre a vida dos sujeitos auto-representados. O caráter minimalista (circular, reiterativo) destas produções nos remete à estilística formal do vídeo pioneiro, aproximando-se mais do formato do auto-retrato do que da autobiografia propriamente dita. Para Bellour:

"Contrariamente à autobiografia, que narra uma vida, o auto-retrato narra apenas um Eu; o fato é que ele não depende propriamente dos eventos, e sua progressão se identifica apenas com seu movimento em torno da questão interminavelmente retomada: 'Quem sou eu?' (...) No auto-retrato,

¹⁰⁷ Tadeu Chiarelli, "O auto-retrato na (da) Arte Contemporânea", in: *Deslocamentos do Eu: O Auto-retrato Digital e Pré-Digital na Arte Brasileira (1976-2001)*. Catálogo da exposição realizada, de 17 de agosto a 5 de outubro de 2001, no Itaú Cultural Campinas. Além de Clarissa Borges e Fábio Carvalho, três outros artistas apresentaram seus auto-retratos a partir da imagem em movimento: Marcelo Nitsch, Simone Michelin e Ely Sudbrack.

¹⁰⁸ Philippe Dubois. "A *foto-autobiografia*: a fotografia como imagem-memória no cinema documental moderno". In: *Revista Imagens* nº4. p. 66.

tudo isso refluí em direção a quem escreve para se conhecer melhor, descobrindo, porém, no ato de escrever, apenas uma prova fugidia de sua identidade".¹⁰⁹

Ao referir-se à sua produção, Fábio Carvalho comenta que seus vídeos:

"São todos pensados para serem exibidos em loop, o que acentua ainda mais a ausência de uma narrativa linear. Eles podem ser assistidos a partir de qualquer ponto, quantas vezes a pessoa desejar, ou mesmo, nem é necessário assisti-los por inteiro. O tempo de duração é determinado por quem o vê, e não tanto pelo autor. (...) São séries de imagens ou séries de curtas seqüências gravadas, apresentadas em sucessão, sem constituir uma única e fechada ordem ou narrativa".¹¹⁰

Nos enquadramentos, por sua vez, percebe-se a vigência de uma certa tradição do retrato: a fotografia da criança de bruços, em *Fotográfica Memória* (Fig. 28); ou o primeiro plano de identificação pessoal, o 3 por 4, em *Espelho Mnêmico* e *As Leis da Variação*.



Fig. 27 e 28 - Clarissa Borges. *Fotográfica Memória* (2002).

O contato espectral com a própria representação, feita pelo outro, pode trazer, no mínimo, lembranças. Mas pode iluminar ainda uma outra face complementar, a do esquecimento. É o caso de *Fotográfica Memória*: trata-se de uma animação digital realizada a partir de fotografias de infância de Clarissa Borges. Neste trabalho, uma "bolinha de imagem" (Fig. 28) percorre a tela negra, remetendo, entre outras coisas, ao foco de um olhar *voyeur*. Esta espécie de janela circular passeia por pequenas dobras e volumes, que, aos poucos, se revelam como

¹⁰⁹ Cf. Raymond Bellour, "A forma em que passa o meu olhar", in: *Entre-imagens: Foto, cinema, vídeo*. p.288. Sobre as diferenças entre o auto-retrato e a autobiografia, ver também o ensaio "Auto-retratos", op. cit. pp. 312-385.

¹¹⁰ Depoimento cedido pelo autor através de e-mail, em 2002.

fragmentos do corpo fotográfico da artista infante. Ao comentar o processo de construção de *Fotográfica Memória*, e a rememoração daí advinda, a artista observa que:

"A lembrança pessoal surgiu no vídeo, a lembrança das fotografias não da época. A proposta era trabalhar com uma época que eu não me lembro visualmente. A única coisa que eu lembro da época era daquela música que tem no fundo, *The small world*, da Disney. Quando eu era criança eu ouvia essa música e me lembrava desse momento até uns três anos, que eu não tinha imagem mesmo".¹¹¹

A produção que Clarissa Borges vem apresentando, no circuito de artes plásticas, caracteriza-se pela utilização de sua própria imagem. A artista lida com a auto-representação de seu corpo, sintonizando-se com uma certa tendência da produção artística/audiovisual. Ainda assim:

"Eu não digo muito que (o trabalho) é na linha auto-referencial porque a partir do momento que eu estou trabalhando com o corpo, é o meu corpo mas você só pode dizer que é meu por características mínimas, uma pinta ou outra coisa. O vídeo *Fotográfica Memória* eu considero um auto-retrato, que foi uma coisa da história da minha vida mesmo, mas os outros trabalhos eu não considero na linha do auto-retrato. São mais fotografias de corpo mesmo, que eu prefiro fazer com o meu porque é mais fácil de manipular, eu sei qual é a posição que eu quero e eu me dou bem com essa maneira de trabalhar."

O auto-retrato deixa então de cumprir sua função tradicional, de marca identitária individual, para abrir-se à referenciação coletiva. Processo que se dá através do trânsito transversal entre diversos meios. Ao comentar essa passagem, da fotografia para o vídeo, a artista observa que:

"Na verdade, eu não cheguei a trabalhar com vídeo, com edição em vídeo, o *Fotográfica Memória* é uma edição de fotografias animadas. Então, esse envolvimento surgiu a partir da fotografia. Vejo que foi uma saída. Animar fotografias seria uma saída para a proposta que eu tinha, que era trabalhar imagens de uma época em que eu não tinha lembranças, de uma época que eu só tinha registros fotográficos. A minha memória foi construída a partir desses registros fotográficos. Era uma coisa que eu já estava querendo fazer, eu já trabalhava com fotografia do corpo humano, e quando fui passar para construir um trabalho a partir desse momento em que eu não tenho memória, eu procurei fotografias de até uns três anos de idade e comecei a fazer essa animação. A passagem foi mais ou menos por aí, uma vontade de ter uma coisa em movimento a partir de fotografias para explicar um pouco a construção da memória."

A preocupação com a construção da memória está presente também em *Espelho Mnêmico*, uma sobreposição de quatro retratos de Fábio Carvalho - aos 3, 20, 28 e 33 anos. Este

¹¹¹ Depoimento cedido pela autora através de video-tape, em 2002.

trabalho surge como fotografia em 1998 e depois, em 2002, desdobra-se para a imagem em movimento (procedimento, aliás, característico dos artistas contemporâneos: passagem entre diversas mídias, principalmente nesta interface entre fotografia/vídeo e vice-versa), evidenciando a hibridez que faz parte da "natureza" do vídeo. Conforme Fábio Carvalho:

"O vídeo me serviu durante alguns anos como um suporte a mais para meus trabalhos, especialmente quando estava lidando com imagens trabalhadas no computador, sobre questões de identidade. A maioria dos vídeos que produzi entre 1995 e 1997 sequer teve uma 'câmera' na sua origem; *As leis da variação*, de 1996, é um destes. Bem, até houve uma câmera, várias na verdade, mas câmeras fotográficas, para a obtenção das imagens originais usadas para criar as variações fenotípicas. Para ser totalmente exato, cheguei a usar uma câmera de vídeo, mas para obter stills de algumas das imagens de pessoas usadas no trabalho."

Em *As Leis da Variação* (Fig. 29 e 30), a referência às mudanças de paradigma do corpo através das atuais políticas biotecnológicas (vide o Projeto Genoma), inscrevem esse trabalho para um campo de preocupações concernentes com a vida, a morte e a reprodutibilidade. Se em *Espelho Mnêmico* persiste ainda uma unidade auto-referencial (na junção dos quatro retratos de Fábio Carvalho), o vídeo *As Leis da Variação*, por sua vez, incluirá outros sujeitos nesta trama. Aqui, o autor funde sua auto-imagem com fotografias de outras pessoas (a partir da "fusão fenotípica digital", como ele mesmo diz), gerando assim retratos fidedignos de sujeitos inexistentes, mas que carregam um traço de similaridade com as feições do artista. Estas auto-imagens híbridas são intercaladas com trechos de "As Origens das Espécies", de Charles Darwin, denotando a influência que a formação em biologia apresenta na produção do autor. Fábio Carvalho alia as estratégias auto-referenciais a uma preocupação com os mistérios da origem.



Fig. 29 e 30 - Fábio Carvalho. *As Leis da Variação* (1996).

As estratégias de enunciação auto-reflexivas criam condições para a inserção do sujeito enunciador no interior do próprio texto, onde a figura-autor comparece como agente e personagem principal de tramas que - ainda que endossadas pela referência à própria vida, e, por conseguinte, à uma idéia de verdade - não escondem suas dívidas com as tênues bordas da ficção. Historicamente, este movimento moderno manifesta-se através do campo autobiográfico, o qual tem persistido e se modificado através do tempo e das conseqüentes mudanças de suporte para a sua escritura. Rompendo com alguns aspectos de sua tradição, a autobiografia perpassa os diversos meios imagéticos. Transterritorial, ela reatualiza sua configuração na interface com outros meios. Retomando Dubois:

"A autobiografia implica um olhar auto-reflexivo, isto é , permite de uma certa maneira, um autoquestionamento do dispositivo: centrado sobre si mesmo, o sujeito não tem outra exterioridade a não ser a de encenar-se, conseqüentemente de tornar presentes suas próprias condições de existência enquanto imagem (...). A questão da autobiografia coloca a problemática das imagens na ordem explícita da subjetividade, na ordem da vida psíquica e dos processos de memória".¹¹²

A memória pessoal, isto é, a que diz respeito aos atos de recordação que tomam como objeto a história de vida de cada um, é mais do que um tópico explorado pelas produções aqui comentadas. O papel do vídeo como uma tecnologia da memória é sempre presente: lembrando, esquecendo e contendo memórias. Recordar é duplicar-se, e são estas manifestações mnêmicas, operadas através da imagem maquínica, que configuram uma poética da subjetividade contemporânea.

¹¹² Op. cit. p.66.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O que foi exposto aqui constitui um mapeamento histórico de uma das vertentes predominantes da produção em vídeo (vertente esta que não é um apanágio do cenário brasileiro). Nos anos 70, notamos que o autor foi, muitas vezes, deliberadamente posto em cena pela própria influência que a *body art* e os conceitualismos exerciam no circuito artístico local, principalmente no eixo Rio de Janeiro e São Paulo. A arte corporal, ainda mais quando mediatizada pela máquina, fascinou sobretudo pela sua possibilidade de espelho, permitindo um "diálogo" mais direto com o público. Esta particularidade do vídeo (a imagem presentificada em relativo tempo real) aproximou muitos artistas da questão da fruição da imagem do corpo. E daí para a imagem do próprio corpo, foi um passo. Há um corpo performático, presente na produção videográfica pioneira, que se mantém em evidência, instituindo a figura do autor em primeira pessoa.

O próprio realizador se expondo enquanto imagem, e som e fazendo uso da história pessoal como recurso de criação, aproxima, por vezes, o vídeo de uma dimensão autobiográfica e do cotidiano íntimo. Na interface com a máquina, o corpo do sujeito que a sustenta pode facilmente tornar-se auto-representado. Suas ações, até então marcadas pelo aspecto efêmero e contemplativo (o ver uma vez e o não se ver no momento do fazer), passam agora pela entrada e saída da câmera, configurando a performance da realização (e de sua fruição simultânea, em caso de circuito-fechado). Sua auto-imagem videográfica pode ainda ser manipulada, em função das possibilidades técnicas proporcionadas pelo próprio meio em dado período.

Nos anos 80, observamos que o vídeo em primeira pessoa manifestou-se, sobretudo, nas obras de Rafael França, um dos poucos artistas que deram continuidade à tradição auto-referencial dos pioneiros ao longo da década; e também, ainda que com outra intensidade e de modo distinto, na produção documental reflexiva dos grupos independentes (que, flertando com a linguagem televisiva, tomaram emprestado desta diversos elementos, entre os quais o interlocutor); assim como nas vídeo-performances (como em algumas *videocriaturas*, de Otávio Donasci).

Por fim, a partir dos anos 90 tem-se uma retomada do trabalho individual, do vídeo de autor, através da utilização de um infindável leque de recursos, do caseiro ao digital. Nestes trabalhos mais recentes, a auto-representação evidencia uma preocupação enfatizada com a fragmentação do sujeito contemporâneo e é sintomática de uma familiaridade maior com as imagens eletrônicas. Através de procedimentos autobiográficos (eminente construídos como tais), questões referentes à identidade e memória do sujeito realizador podem emergir em narrativas documentais pessoais, como nos vídeos de busca (vide o projeto 33, realizado em 2001 por Kiko Goifman¹¹³). Por sua vez, o apogeu e o processo de popularização das câmeras de vídeos, além da própria Internet, trazem novas potencialidades de experimentação com a própria imagem.

Diante da diversidade de propostas, que são apresentadas e fruídas nos circuitos de difusão, percebe-se que o vídeo em primeira pessoa forma um conjunto significativo de obras que discutem, no mínimo, o estatuto do corpo e do sujeito imerso no cenário audiovisual contemporânea. A representação do corpo, elemento fundamental na arte brasileira enquanto forma, tema ou conceito, é posto em primeira pessoa na imagem eletrônica. Ao lançar nosso olhar sobre a auto-imagem videográfica, rondamos o aspecto narcisista que envolve a representação de si mesmo. A questão da auto-exposição do autor está inserida em um contexto das poéticas contemporâneas, onde, conforme Gilles Neret, "Narciso está mais vivo do que nunca".¹¹⁴ No entanto, as propostas com a auto-imagem videográfica não se limitam ao exercício de uma releitura do mito (e do risco) de Narciso, na contemplação de si mesmo através da tela eletrônica. A auto-imagem, intrinsecamente ligada ao corpo, vaidade, identidade e memória pessoal, pode apresentar-se também como a exposição de uma espécie de dissimulação de uma existência onde o corpo é fragmentado pelo enquadramento da câmera, desconstruído em narrativas pretensamente autobiográficas ou escondido entre o entorno doméstico, como no vídeo *Hiding* (1997), de Anne-Marie Copestake.¹¹⁵

¹¹³ "Essa etnografia experimental sobre si mesmo, metaantropologia, ganha com o vídeo digital um fôlego novo (...). Em 33, Kiko Goifman faz uma investigação para tentar localizar a própria mãe, desconhecida, e passa do vídeo-diário a um diálogo com o filme *noir* e de detetive, numa proposta de documentário como performance e acontecimento, laboratório e auto-investigação". Ivana Bentes, "Vídeo e Cinema: Rupturas, Reações e Hibridismo". In: Arlindo Machado (org.), *Made in Brasil: Três Décadas do Vídeo Brasileiro*. p. 127.

¹¹⁴ Gilles Néret. *Arte Erótica*. p. 92.

¹¹⁵ Em *Hiding*, a artista apresenta-se através de vidros envidraçados ou cortinas, trabalhando a auto-representação ao aspecto de silhueta. Este trabalho, entre outros de auto-imagem, foi exibido na mostra *Novo vídeo britânico*, realizada no Paço das Artes, de 15 de março a 02 de abril de 2000.

Hoje, com o crescente investimento da indústria do vídeo no mercado/consumidor caseiro (suprindo o usuário amador com equipamentos cada vez mais acessíveis e miniaturados), presencia-se, de fato, uma nova sensibilidade e uma maior intimidade com a auto-representação, abrindo o campo para uma série de questões pertinentes que ainda estão por merecer um estudo mais aprofundado. Há de se considerar em futuras pesquisas, por exemplo, o papel das tecnologias de vigilância, operadas por câmeras em circuito-fechado e que intensificam o contato, mesmo involuntário, do sujeito com sua auto-imagem. E há, evidentemente, a Internet, esse novo espaço confessional e de construção autobiográfica, onde *web-cams*, *blogs* e *web-sites* pessoais confirmam o ciberespaço como um grande espelho digital. São pesquisas ainda porvir, mas que devem apontar para outros rumos do vídeo em primeira pessoa, realizando a radiografia dessas poéticas auto-referenciais, mapeando os momentos em que a sedução das imagens, pelas imagens, atinge até aqueles que as produzem.

ANEXO 1 - RELAÇÃO DE VÍDEOS LEVANTADOS

1. *M 3x3* (Analívia Cordeiro, 1973, 11')
2. *Gestos* (Analívia Cordeiro, 1974, 2'40")
3. *Passagens nº1* (Anna Bella Geiger, 1974, 9'50")
4. *Versus* (Ivens Machado, 1974, 4')
5. *Declaração em Retrato nº1* (Anna Bella Geiger, 1974, duração: não disponível)
6. *Marca Registrada* (Letícia Parente, 1974, 11'40")
7. *Preparação* (Letícia Parente, 1974, 3'30")
8. *Preparação II* (Letícia Parente, 1975, 7')
9. *Pontos* (Letícia Parente, 1975, 6')
10. *Declaração em Retrato nº2* (Anna Bella Geiger, 1975, 5'35")
11. *Estômago Embrulhado* (Paulo Herkenhoff, 1975, 9'50")
12. *The Trip* (José Roberto Aguilar, 1975, 5'35")
13. *Where is South America* (José Roberto Aguilar, 1975, 40')
14. *Mapas Elementares nº1* (Anna Bella Geiger, 1977, 3')
15. *Mapas Elementares nº2* (Anna Bella Geiger, 1977, 3')
16. *Mapas Elementares nº3* (Anna Bella Geiger, 1977, 3'20")
17. *Campo* (Regina Silveira, 1977, 2')
18. *Sem título (Feijão)* (Sônia Andrade, 1977, 8'10")
19. *Sem título (Fio)* (Sônia Andrade, 1977, 2'30")
20. *Sem título (Televisão)* (Sônia Andrade, 1977, duração: não disponível)
21. *Gato acorrentado a um só traçado* (Gabriel Borba, 1977, 1'40")
22. *Me* (Gabriel Borba, 1977, 3'40")
23. *Nós* (Gabriel Borba, 1977, 1'40")
24. *O Medo* (Regina Vater, 1977, duração: não disponível)
25. *Typology of my Body* (Gastão de Magalhães, 1977, 5')
26. *Chamada* (Letícia Parente, 1978, 10')
27. *A Situação* (Geraldo Anhaia Mello, 1978, 9')
28. *A Performance da Santa* (Marco do Valle, 1979, 3')
29. *How do you do Nova Iorque?* (Tadeu Jungle e Walter Silveira, 1979, 3'05")
30. *Registros* (Paulo Bruscky, 1979, 3'50")
31. *A Arte de Desenhar* (Regina Silveira, 1981, 2')
32. *Sobre a Mão* (Regina Silveira, 1981, 3'40")
33. *Quimanguinada* (Ruth Slinger, 1982, 6')
34. *Frau* (TVDO, 1983, 18')
35. *Reencontro* (Rafael França, 1984, 7')
36. *Nom Plus Ultra* (TVDO, 1985, 32'40")
37. *Ernesto Varela na Serra Pelada* (Olhar Eletrônico, 1985, 19')
38. *Ernesto Varela no Congresso Nacional* (Olhar Eletrônico, 1985, 15')
39. *Ernesto Varela em New York* (Olhar Eletrônico, 1985, 35')
40. *O Mundo no Ar* (Olhar Eletrônico, 1985, 23'50")
41. *As if Exiled in Paradise* (Rafael França, 1986, 7')
42. *7 Horas de Sono* (Sandra Kogut e Jorge Barrão, 1986, 420')
43. *Heróis da Decadência* (TVDO, 1987, 35')
44. *Repórter* (Otávio Donasci, 1990, duração não disponível)
45. *Ego ou só mesmo vendo como é que dói* (Adilson Ruiz, 1990, 3'40")
46. *Prelude to an Announced Death* (Rafael França, 1991, 5')
47. *En Français* (Sandra Kogut, 1993, 22')
48. *Privacy Invasion* (Inês Cardoso, 1995, 5')
49. *Trovoada* (Carlos Nader, 1995, 17')

50. *Vovó Rita* (Kiko Mollica, 1996, 6'20")
51. *Bocas literadas* (Pedro Augusto, 1996, duração: não disponível)
52. *15 Filhos* (Maria Oliveira e Marta Nehring, 1996, 18')
53. *As Leis da Variação* (Fábio Carvalho, 1996, 4')
54. *Pica de Borracha* (Ida Feldman, 1997, 15'20")
55. *Tecendo o tempo* (Del Pilar Salum, 1997, duração: não disponível)
56. *Sem título* (Fernando Lindote, 1997, duração: não disponível)
57. *O banheiro de Ida Feldman* (Ida Feldman, 1998, 25')
58. *Carlos Nader* (Carlos Nader, 1998, 15'30")
59. *In Cômodo* (Brócolis VHS, 1998, 1')
60. *Leirner não é culpado* (Brócolis VHS, 1998, 5')
61. *O intervalo entre as coisas* (Simone Michelin, 1998, 3'12")
62. *Vídeo-cabeça* (Kiko Mollica, 1998, 40')
63. *Vídeo-diálogo* (Brócolis VHS, 1999, vídeo-instalação)
64. *Máscaras* (Lourdes Colombo, 1999, vídeo-instalação com três monitores)
65. *Entrevista* (Neide Jallageas, 2000, 4'30")
66. *Intervalo* (Neide Jallageas, 2000, 6')
67. *Fotográfica memória* (Clarissa Borges, 2000, 3'25")
68. *Just like a movie star* (Eli Sudbrack, 2000, 4')
69. *Máscara Branca* (Lourdes Colombo, 2000, 3' 30")
70. *Ontologia de um universo obscuro pessoal* (Brócolis VHS, 2000, 2')
71. *Une idée que j'ai mais que j'ai oublié* (Vitor Freire, 2000, 1'40")
72. *Papou La* (Fanny Feigenson, 2000, vídeo-instalação)
73. *Ceia* (Sara Ramo, 2001, 12')
74. *Diálogo com Narciso* (Cássia Kallenah, 2001, 4' 07")
75. *Concepção* (Carlos Nader, 2001, 17')
76. *Espelho Diário* (Rosângela Rennó, 2001, instalação com duas projeções de vídeo, 120')
77. *A coleta da neblina* (Brígida Baltar, 2001, vídeo integrante da instalação *projeto umidades*)
78. *A coleta do orvalho* (Brígida Baltar, 2001, vídeo integrante da instalação *projeto umidades*)
79. *A coleta da maresia* (Brígida Baltar, 2001, vídeo integrante da instalação *projeto umidades*)
80. *33* (Kiko Goifman, 2001, 74')
81. *Summer Collection* (Brócolis VHS, 2002, 1')
82. *Solo tu* (Sara Ramo, 2002, 5')
83. *Oceano possível* (Sara Ramo, 2002, 4')
84. *Espelho Mnêmico* (Fábio Carvalho, 2002, 1')
85. *Hic et Nunc* (Marilá Dardot, 2002, 10'20")
86. *Nó do bastão da Cabeça* (Beatriz Ferreira Pires, 2002, 5')
87. *Confissões* (Daniela Lemos de Moraes, 2002, 2'50")
88. *Série Pronomes - "Pessoal"* (Fábio Luchiari, 2002, instalação com três monitores)
89. *Desenho-Corpo* (Lia Chaia, 2002, 54')
90. *Rituais Cotidianos de Feminidade* (Brócolis VHS, 2003, 4'15")

ANEXO 2 - CD-ROM "PROJETO AUTO-IMAGEM EM VÍDEO"



O CD-ROM que acompanha a Dissertação é uma versão para navegação off-line do website **Projeto Auto-imagem em Vídeo**. Trata-se de um banco de dados com informações referentes ao nosso estudo, onde o usuário poderá acessar a relação de vídeos levantados (com sinopses e fichas técnicas), ler textos teóricos e críticos, depoimentos de realizadores, bibliografia, além de assistir diversos vídeos.* O site está na Internet desde o segundo semestre de 2001 e já participou dos seguintes eventos:

- 3º FILE – Festival Internacional de Linguagem Eletrônica (Paço das Artes, São Paulo, 2002)
- 14º Videobrasil – Festival Internacional de Arte Eletrônica (SESC Pompéia, São Paulo, 2003)

A idéia é manter esse banco de dados em constante atualização. Visite o site para conferir as novidades, o **Projeto Auto-imagem em Vídeo** está on-line nos seguintes endereços:

<http://www.iar.unicamp.br/pesquisas>
<http://videoarte.cjb.net>
<http://videoarte0.tripod.com>

Procedimentos para a leitura do CD-ROM:

1. Insira o disco no drive de CD-ROM do seu computador
2. Abra a pasta <projeto auto-imagem em vídeo>
3. Clique em <index.htm>

Em caso de dúvidas, entre em contato com: brocolisvhs@terra.com.br.

.....
* Para assistir os vídeos você precisará ter instalado em seu computador o Real Player ou qualquer outro mídia player que rode arquivos .RM. Uma versão do Real Player se encontra no CD-ROM, na pasta <mídia>. Basta clicar no arquivo <realplayer.exe> e seguir as instruções.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALBUQUERQUE, Marília Saboya de. "I Encontro Internacional de Vídeo-Arte de São Paulo". Catálogo. Museu da Imagem e do Som, São Paulo, 1978.
- ALMEIDA, Cândido José Mendes de. "Os independentes no Brasil". In: *O que é vídeo*. São Paulo: Brasiliense, 1985. pp. 85-96.
- ANDREW, Dudley. "O desautorizado autor, hoje". In: *Revistas Imagens* nº3. Campinas, dezembro, 1994. pp. 63-68.
- ARISTARCO, Guido e Teresa. *O novo mundo das imagens eletrônicas*. Rio de Janeiro: Edições 70, 1985.
- ARMES, Roy. *On video: o significado do vídeo nos meios de comunicação*. São Paulo: Summus, 1999.
- AUMONT, Jacques, *A imagem*. Campinas: Papirus, 1995.
- AZZI, Francesca. "Vídeo-arte e experimentalismos: o surgimento de uma estética nos anos 60 e 70". Dissertação (Mestrado em Comunicação e Semiótica) - Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 1997.
- BALTAR, Brígida. *Neblina, orvalho e maresia*. Rio de Janeiro: Petrobras Artes Visuais, 2001.
- BAMBOZZI, Lucas. "O vídeo em questão". In: *Revista Imagens* nº1. Campinas, abril, 1994. pp. 82-95.
- BARBOSA, Andréa. "Trajetória do vídeo independente: os pioneiros". In: *Revista Videomaker* nº19. São Paulo, abril, 1998, pp.38-39.
- BARTHES, Roland. "A morte do autor". In: *O rumor da língua*. São Paulo: Brasiliense, 1988. pp. 65-70.
- BELLOUR, Raymond. *Entre-imagens*. Campinas: Papirus, 1997.
- _____. (Ed.) *Eye for I: Video Self-portraits*. New York: Independent Curators Incorporated, 1989.
- BENTES, Ivana. "Vídeo e Cinema: Rupturas, Reações e Hibridismo". In: MACHADO, Arlindo (org.), *Made in Brasil: Três Décadas do Vídeo Brasileiro*. pp. 113-132.
- BODE, Steven. "Novo Vídeo Britânico". Catálogo. Paço das Artes, São Paulo, 2000.
- BONET, Eugeni *et al.* *En torno ao vídeo*. Barcelona: Gustavo Gilli, 1980.
- BORDWELL, David. "Classical Hollywood cinema: narrational principles and procedures". In: ROSEN, Philip. *Narrative, apparatus, ideology*. Nova York: Columbia University Press, 1986. pp. 17-34.
- BRITO, Yvana Carla Fachine de. "A enunciação no discurso videográfico: um estudo exploratório a partir de vídeos do Festival Mundial do Minuto". Dissertação (Mestrado em Comunicação e Semiótica) - Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 1997.

_____. *L'ombre de moi-même*: notas sobre a auto-referencialidade no vídeo de criação". Disponível em: <http://www.intercom.org.br/papers/xxi-ci/gt01/GT0110.PDF>.

BRUSCKY, Paulo. "Laudo Artístico". In: *Revista Item* nº 3. Rio de Janeiro, fevereiro, 1996. pp. 38-39.

BULHÕES, Maria Amélia, "Memórias da mão". Disponível em: <http://www.casthalia.com.br/casthaliamagazine/mariaameliabulhoes/memoriasdamao.htm>.

BYINGTON, Maria. "Videoarte Brasil: Os Pioneiros". Catálogo. Centro Cultural Banco do Brasil, Rio de Janeiro, 1994.

CANONGIA, Ligia e FERREIRA Glória. "Anos 60-70: Arte Cinema". Catálogo. Centro Cultural Banco do Brasil, Rio de Janeiro, 1997.

CANTON, Katia. "Auto-retrato, Espelho de Artista". Catálogo. MAC/FIESP, São Paulo, 2001.

_____. *Novíssima arte brasileira: um guia de tendências*. São Paulo: Iluminuras, 2001.

CHIARELLI, Tadeu. "A fotografia contaminada", in: *Arte internacional brasileira*. São Paulo: Lemos, 1999. pp. 115-120.

_____. "O auto-retrato na (da) Arte Contemporânea", in: *Deslocamentos do Eu: O Auto-retrato Digital e Pré-Digital na Arte Brasileira (1976-2001)*. Catálogo. Campinas: Itaú Cultural, 2001. Disponível em: http://www.itaucultural.org.br/exposicoes/deslocamentos_do_eu/index.htm.

COCCHIARALE, Fernando. *Forma e Imagem Técnicas na Arte do Rio de Janeiro: 1950-1975*. Catálogo. São Paulo: Paço das Artes, 2002.

COELHO, Teixeira. "O autor, ainda". In: *Revista Imagens* nº 3. Campinas, dezembro, 1994. pp. 69-73.

COHEN, Renato. *A performance como linguagem*. São Paulo: Perspectiva, 1989.

CORDEIRO, Analivia. "Nota-Anna: A escrita eletrônica dos movimentos do corpo baseada no método Laban". São Paulo: Annablume/FAPESP, 1998.

COSTA, Cacilda Teixeira da. "Videoarte no MAC". In: MACHADO, Arlindo (org.). *Made in Brasil: Três Décadas do Vídeo Brasileiro*. São Paulo: Itaú Cultural, 2003. pp. 69-73.

DUBOIS, Philippe. "A foto-autobiografia: a fotografia como imagem-memória no cinema documental moderno". In: *Revista Imagens* nº 4. Campinas, abril, 1995. pp. 64-76.

_____. "A linha geral (as máquinas de imagens)". In: *Cadernos de Antropologia e Imagem* nº9. Rio de Janeiro: UERJ, 1999. pp. 65-85.

_____. "Histórias de sombras e mitologias de espelhos". In: *O ato fotográfico*. Campinas: Papirus, 1993. pp. 109-157.

DUBUFFET, Jean. *Cultura asfixiante*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor, 1970.

- ECO, Umberto. "Sobre os espelhos". In: *Sobre espelhos e outros ensaios*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989. pp. 11-37.
- FABRIS, Annateresa. "O corpo acéfalo como auto-retrato: John Coplans". In: LYRA, Bernadette e GARCIA, Wilton (orgs.). *Corpo e Cultura*. São Paulo: Xamã, ECA/USP, 2001. pp. 19-25.
- FABRIS, Annateresa e FABRIS, Mariarosaria. "Passagens cariocas". In: SOCINE (org.). *Estudos de Cinema: Socine II e III*. São Paulo: Annablume, 2000. pp. 21-25.
- FARIAS, Agnaldo. "Rosângela Rennó". *Folder da exposição realizada no Instituto Tomie Ohtake*. São Paulo, nov. 2001/mar. 2002.
- FERRÉS, Joan. "Funções do vídeo no ensino". In: *Vídeo e Educação*. Porto Alegre: Artes Médicas, 1996. pp.45-62.
- FOUCAULT, Michel. "Scientia sexualis". In: *História da Sexualidade I - A vontade de saber*. Graal: Rio de Janeiro, 1993. pp. 51-71.
- _____. "What is an author?". In: CAUGHIE, John (ed.). *Theories of Authorship*. New York: Routledge, 1996. pp. 282-291.
- FREIRE, Cristina. "Arte Conceitual e Conceitualismos: Anos 70 no Acervo do MAC USP". Catálogo. São Paulo: MAC/FIESP, 2000.
- FUNDAÇÃO BIENAL. *XII Bienal de São Paulo*. Catálogo. Fundação Bienal de São Paulo, 1973.
- _____. *XIII Bienal de São Paulo*. Catálogo. Fundação Bienal de São Paulo, 1975.
- GIDDENS, Anthony. "A trajetória do eu", in: *Modernidade e identidade*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed. 2002. p. 71-103.
- HALL, Doug e FIFER, Sally Jo (eds.). *Illuminating Video: An Essential Guide to Video Art*. New York: Aperture/BAVC, 1991.
- HANASHIRO, Carolina e SOUZA, Jeferson de. "Os ego-sites". In: *Revista da Web* nº 10. São Paulo, julho, 2000. pp. 52-60.
- HILL, Chris. "Performing Video in the First Decade, 1968-1980". Disponível em: <http://www.vdb.org/resources/chrishill.html> .
- HUCHET, Stéphane. "Pequena filosofia da tela". In: *Revista Fórum BHZ Vídeo* nº 0. Belo Horizonte, dezembro, 1994. pp. 9-15.
- HUTCHEON, Linda. "Modes and forms of narrative narcissism: introduction of a typology". In: *Narcissistic narrative: the metafictional paradox*. New York: Routledge, 1991. pp. 17-35.
- HUYSSSEN, Andreas. "Passados presentes: mídia, política e amnésia." In: *Seduzidos pela memória*. Rio de Janeiro: Aeroplano Editora, Universidade Cândido Mendes e MAM-RJ, 2000. pp. 9-40.
- JAMESON, Fredric. "Surrealismo sem inconsciente." In: *Pós-modernismo: a lógica cultural do Capitalismo Tardio*. São Paulo: Ática, 1996. pp.91-118.

- JOLY, Martine. "Imagem protótipo". In: *Introdução à análise da imagem*. Campinas: Papyrus, 1996. pp. 69-114.
- KRAUSS, Rosalind. "Video: the aesthetics of narcissism." In: JONES, Amelia e WARR, Tracey (eds.). *The artist's body*. London: Phaidon, 2000. pp. 277-280.
- LACOMBE, Octavio Lima Mendes. "O espaço em camadas de Parabolic People". Dissertação (Mestrado em Multimeios) - Universidade Estadual de Campinas, 1998.
- LASCH, Christopher. *A cultura do narcisismo: a vida americana numa era de esperanças em declínio*. Rio de Janeiro: Imago, 1983.
- LEITE, Miriam Moreira. *Retratos de família: leitura da fotografia histórica*. São Paulo: Edusp, 2000.
- MACHADO, Arlindo. *A arte do vídeo*. São Paulo: Brasiliense, 1990.
- _____. "A arte do vídeo no Brasil". Disponível em: <http://planeta.terra.com.br/arte/fetichismo/videoarte/machado.htm>.
- _____. "A experiência do vídeo no Brasil". In: *Máquina e imaginário: o desafio das poéticas tecnológicas*. São Paulo: Edusp, 1993. pp. 253-274.
- _____. *Made in Brasil: Três décadas do vídeo brasileiro*. São Paulo: Itaú Cultural, 2003.
- _____. "Notas sobre uma televisão secreta". In: *Televisão e vídeo - Brasil: os anos de autoritarismo*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985. pp. 53-75.
- _____. *Pré-cinemas e pós-cinemas*. Campinas: Papyrus, 1997.
- _____. "Uma experiência radical de videoarte". In: COSTA, Helouise (org.). *Sem medo da vertigem: Rafael França*. São Paulo: Marca d'Água, 1997. pp. 75-81.
- MÁXIMO, João. "Mostra recupera os primórdios da produção de vídeo de arte no país". Folha de S. Paulo, 25/02/94, Ilustrada, p. 5. São Paulo.
- MELONI, Mariana. "Neide Jallageas: A artista fala de seu trabalho". Entrevista publicada no *Magazine Philips Art Expression*. Disponível em: http://200.155.2.114/artephilips/a_entrevista04.asp.
- MILLEN, Mánya. "Os pioneiros do vídeo-cabeça". O Globo, 25/02/94, p. 22. Rio de Janeiro.
- MOLFETTA, Andrea. "Iván Marino: um diário de viagem eletrônico". In: *Cadernos da Pós-Graduação* nº 2, volume 2, Campinas, Instituto de Artes/UNICAMP, pp. 113-7. 1998.
- MORAIS, Frederico. "Vídeo-arte: revolução cultural ou um título a mais no currículo dos artistas?" In: PECCININI, Daisy V. M. (coord.). *Arte: novos meios-multimeios, Brasil 70/80*. São Paulo: Fundação Armando Álvares Penteado, 1985. pp. 73-75.
- MOTA, Regina. *A épica eletrônica de Glauber: um estudo sobre cinema e TV*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2001.
- NICHOLS, Bill. "A voz do documentário", in: RAMOS, Fernão Pessoa (org.). *Teoria Contemporânea do Cinema*. São Paulo: Ed. SENAC (no prelo).

- _____. "Documentary modes of representation". In: *Representing reality: issues and concepts in documentary*. Indianapolis: Indiana University Press. 1991. pp. 32-75.
- _____. "Performing Documentary", in: *Blurred Boundaries: Questions of Meaning in Contemporary Culture*. Indianapolis: Indiana University Press, 1994. pp. 92-106.
- PARENTE, André. "Os paradoxos da imagem-máquina". In: *Imagem-máquina: a era das tecnologias do virtual*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1993. pp. 7-33.
- POPPER, Frank. *Art of the electronic age*. Singapura: Thames and Hudson, 1993.
- RAMOS, Fernão Pessoa. "Falácias e deslumbre face à imagem digital". In: *Revista Imagens* nº 3. Campinas, dezembro de 1994. pp. 28-33.
- _____. "Imagem traumática e sensacionalismo: a intensidade da imagem-câmera em sua adesão ao transcorrer e sua tematização ética". In: *Revista Imagens* nº 2. Campinas, agosto de 1994. pp. 18-19.
- _____. "Panorama da teoria de cinema hoje". In: *Revista Cinemais* nº 14. Rio de Janeiro, novembro, 1998. pp. 33-56.
- _____. "Sobre a divergência dos meios e as imagens maquínicas". In: *Cadernos da Pós-Graduação* nº 1, volume 5, Campinas, Instituto de Artes/UNICAMP, pp. 23-30. 2001. Disponível para download no site da *Revista Studium*, nº 8: <http://www.studium.iar.unicamp.br/oito/download/diverg.zip>.
- REGO, Marinho. "História da videoarte no CCBB". *Tribuna da Imprensa*, 01/03/94, p. 6. Rio de Janeiro.
- REIS, Paulo. "Bandeirantes de câmera na mão". *Jornal do Brasil*, 25/02/94, Rio de Janeiro.
- RENOV, Michael. "Digital Identities: Autobiography in the Age of the Internet". Resumo da comunicação apresentada na conferência *Visible Evidence*, 1999. Disponível em: <http://www.cinema.ucla.edu/visible/renov.html>.
- _____. "Representando o sujeito: uma pesquisa sobre o filme e o vídeo autobiográficos nos anos 80 e 90". Comunicação apresentada durante o *3º Congresso Internacional de Documentários É tudo Verdade - Imagens da Subjetividade*, em março de 2003. Instituto Itaú Cultural, São Paulo. Disponível em: <http://planeta.terra.com.br/arte/fetich/videoarte/etudoverdade.htm>.
- _____. "Surveying the subject: an introduction". Disponível em: <http://planeta.terra.com.br/arte/fetich/videoarte/renov.htm>.
- _____. "Toward a Poetics of Documentary". In: *Theorizing Documentary*. Nova York: Routledge, 1993.
- _____. "The end of autobiography or the new beginnings?". Disponível em: <http://www.wv.nl/homepage/history/seminars/99renov.htm>.
- _____. "The subject in history: the new autobiography in film and video". In: *After Images* nº1, vol. 17. New York: Visual Studies Workshop, 1989. pp. 04-07.

- _____. "Video confessions". In: RENOV, Michael e SUDERBURG, Erika (Eds.). *Resolutions: contemporary video practices*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1996. pp. 78-101.
- ROGATTO, Marcos Ernesto. "Produção independente de vídeo no Brasil: desafios e perspectivas". Dissertação (Mestrado em Multimeios) - Universidade Estadual de Campinas, 1995.
- RUBY, Jay. "The celluloid self". In: KATZ, John (Ed.). *Autobiography: Film/Video/Photography*. Art Gallery of Ontario, 1978, pp. 7-9.
- RUSH, Michael. "Personal narratives". In: *New media in late 20th Century Art*. London: Thames & Hudson, 1999. pp. 107-113.
- SAMI-ALI. "Corpo e narcisismo: uma teoria do rosto". In: *Corpo real, corpo imaginário*. Porto Alegre: Artes Médicas, 1993. pp. 108-137.
- SANTORO, Luiz Fernando. *A imagem nas mãos*. São Paulo: Summus, 1989.
- SCHNEIDER, Ira. *Video art: an anthology*. New York: Raindance Foundation, 1976.
- SENRA, Stella. "A tela e a pele". Folha de S. Paulo, 30/04/2000. Caderno Mais, nº 429, pp. 04-09.
- SORJ, Bila. "O feminismo na encruzilhada da modernidade e pós-modernidade." In: Albertina de Oliveira COSTA e Cristina BRUSCHINI (orgs.), *Uma questão de gênero*, São Paulo: Rosa dos Tempos, Fundação Carlos Chagas. 1992. pp. 15-23.
- SOUZA, Rosângela da Silva Leote de. "Da performance ao vídeo". Dissertação (Mestrado em Multimeios) - Universidade Estadual de Campinas, 1994.
- _____. "Videoperformance". Disponível em: <http://www.geocities.com/ResearchTriangle/Lab/9044/Videop.htm>.
- STEFANIA, Alice. "Corpo presente". Comunicação apresentada no XI Encontro da ANPAP - Associação Nacional dos Pesquisadores de Artes Plásticas, 1999. Disponível em: <http://wawrwt.iar.unicamp.br/anpap/anais99/linguag1.htm>.
- STURKEN, Marita. "The politics of video memory: electronic erasures and inscriptions". In: RENOV, Michael e SUDERBURG, Erika (Eds.). *Resolutions: contemporary video practices*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1996. pp. 1-12.
- TAS, Marcelo. "A minha história da Olhar Eletrônico". In: MACHADO, Arlindo (org.), *Made in Brazil: Três décadas do vídeo brasileiro*. São Paulo: Itaú Cultural, 2003. p. 217-226.
- TROY, Maria. "I Say I Am: Women's Performance Video from the 1970s." Disponível em: <http://www.vdb.org/resources/isayiamessay.html>.
- VALENTE, Telma Elita Juliano. "Olhar feminino: uma década de produção videográfica feminista no Brasil (1983/1993)". Dissertação (Mestrado em Multimeios) - Universidade Estadual de Campinas, 1995.
- VERNANT, Jean-Pierre. "Visto de frente". In: *Entre mito e política*. São Paulo: Edusp, 2001. pp. 337-341.

- VIDEOBRASIL. "12º Videobrasil - Festival Internacional de Arte Eletrônica". Catálogo. SESC, São Paulo, 1998.
- VIEIRA, Leandro Garcia. "A correspondência videográfica entre Mariana e Leandro: um discurso sobre a ausência na passagem da vídeo-carta ao vídeo-diálogo". Monografia (Graduação em Educação Artística) - Fundação Universidade Federal de Rio Grande, 1999.
- _____. "Fábio Carvalho: Os Mistérios da Origem". Entrevista publicada no *Magazine Philips Art Expression*. Disponível em: http://200.155.2.114/artephilips/a_entrevista08.asp.
- _____ e MELONI, Mariana. "Carlos Nader". Entrevista publicada no *Magazine Philips Art Expression*. Disponível em: http://200.155.2.114/artephilips/a_entrevista06.asp.
- _____. "Otávio Donaschi: O pai das vídeo-criaturas". Entrevista publicada no *Magazine Philips Art Expression*. Disponível em: http://200.155.2.114/artephilips/a_entrevista05.asp.
- ZANINI, Walter. "Duas décadas difíceis: 60 e 70". In: AGUILAR, Nelson (org.). *Bienal Brasil Século XX*. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1994. pp. 306-321.
- _____. "Primeiros tempos da arte/tecnologia no Brasil". In: DOMINGUES, Diana (org.). *A arte no século XXI: a humanização das tecnologias*. São Paulo: Editora da UNESP, 1997. pp.233-242.
- _____. "Processos intermediais". In: ZANINI, Walter (Org.) *História geral da arte no Brasil*. São Paulo: Instituto Walther Moreira Salles, 1983. 2 v. pp. 785-801.
- _____. "Vídeo-arte: uma poética aberta". In: ALBUQUERQUE, Marília Saboya de (org.). Catálogo do *I Encontro Internacional de Vídeo-arte de São Paulo*, Museu de Imagem e do Som, 13 a 20 de dezembro de 1978; e in: PECCININI, Daisy V. M. (coord.) *Arte: novos meios-multimeios, Brasil 70/80*. São Paulo: Fundação Armando Álvares Penteado, 1985. pp. 87-92.

INDICE REMISSIVO

3NÓS3 – 32,33

Abramovick, Marina – 28

Acconci, Vito – 14,20

Agostinho, Aurélio – 3

Aguilar, José Roberto – 16,18,21-23,25,31

Albuquerque, Marília Saboya de – 18

Ali, Sami – 22

Almeida, Candido José Mendes de – 36,39

Altafini, Thiago – 42

Andrade, Sonia – 16,19,25,27,28,31

Andrew, Dudley – 53

Aquino, Ângelo de – 16,20

Aristarco, Guido e Teresa – 15

Azulay, Jom Tob – 16,17

Baladi, Roland – 10

Baltar, Brígida – 13

Barbieri, Renato – 39

Barrão, Jorge – 49

Barthes, Roland – 4,9,21,53

Beajour, Michel – 9

Beatles – 39

Bellour, Raymond – 4,6,8-10,47,51,55,56,61,62

Benglis, Lynda – 14

Bentes, Ivana – 67

Berger, John – 50

Borba, Gabriel – 16,18,19,29,31

Bordwell, David – 10

Borges, Clarissa – 13,48,60-63

Brakhage, Stan – 49

Brito, Yvana C. F. de – 44

Brus, Gunter – 15

Bruschini, Cristina – 25

Bruscky, Paulo – 58,59

Bruss, Elisabeth – 7,8

Bulhões, Maria Amélia – 23

Byington, Maria – 20

Camargo, Ralph – 16

Campus, Peter – 20

Canton, Katia – 27

Cardoso, Inês – 13,48,49

Carvalho, Fábio – 13,48,60-64

Caughie, John – 24

Chiarelli, Tadeu – 60,61

Cícero, Antônio – 53

Cocchiarale, Fernando – 16

Cohen, Renato – 36

Colombo, Lourdes – 13,25-27

Copstake, Anne-Marie – 67

Cordeiro, Analívia – 12,13

Cornwell, Regina – 16

Costa, Albertina de Oliveira – 25

Costa, Cacilda Teixeira da – 17

Costa, Helouise – 20,32,34,35

Coutinho, Eduardo – 42

Darwin, Charles – 64

Delehanty, Suzanne – 16

Depardon, Raymond – 61

Deren, Maya – 49

Disney – 63
 Donasci, Otávio – 13,36-38,66
 Dubois, Philippe – 1,2,4,61,65

 Eletrônico, Olhar – 13,39,40,48

 Fagone, Vittorio – 15
 Fargier, Jean-Paul – 14,15
 Farias, Agnaldo – 53
 Feldman, Ida – 13,48,50,52,53,55
 Ferrari, Donato – 16
 Ferrés, Joan – 1,14
 Fiffer, Jo – 28
 Fiol, Marco Del – 35
 Flusser, Vilém – 16
 Fluxus – 15
 Forest, Fred – 16
 Foucault, Michel – 3,4,23,24
 Frampton, Hollis – 61
 Frank, Robert – 61
 Frontisi, Françoise – 58

 Gabassi, Alex – 35
 Gazeta, TV – 39
 Geiger, Anna Bella – 16-19,31
 Gerchman, Rubens – 16
 Gever, Martha – 28
 Giddens, Anthony – 6
 Goifman, Kiko – 13,67
 Gonçalves, Danúbio – 32

 Hall, Doug – 28
 Hanashiro, Carolina – 3
 Herkenhoff, Paulo – 18,19
 Holt, Nancy – 14

 Huysen, Andreas – 46

 Ivens, Joris – 49

 Jabor, Arnaldo – 42
 Jallageas, Neide – 13,59
 Jameson, Fredrick – 47
 Jonas, Joan – 20
 Jr., Hudnilson – 32
 Jungle, Tadeu – 19,41-45

 Kipnis, Laura – 28
 Kogut, Sandra – 49
 Krauss, Rosalind – 14,15,20

 Leite, Miriam Moreira – 60
 Lejeune, Philippe – 7,8

 Machado, Arlindo – 4,17,20,32,33,36,39,67
 Machado, Ivens – 16
 Maciunas, George – 15
 Magalhães, Gastão de – 18
 Mallarmé – 53
 Marcondes, Ney – 42
 Marin, Louis – 9
 Marker, Chris – 61
 Matuck, Artur – 16
 Meirelles, Fernando – 39
 Mekas, Jonas – 49
 Mello, Geraldo Anhaia – 18,19,47,48
 Meloni, Mariana – 27
 Mendieta, Ana – 28
 Michelin, Simone – 61
 Minkoff, Gerald – 16

Miranda, Danilo Santos de – 5
Morais, Frederico – 15,19,21
Morelli, Paulo – 39
Morin, Edgar – 42
Mota, Regina – 42
Muehl, Otto – 15

Nader, Carlos – 13,48,49,53-59
Nauman, Bruce – 14
Neret, Gilles – 67
Nichols, Bill – 4,14,40
Nitsch, Hermann – 15
Nitsch, Marcelo – 61

Otth, Jean – 16

Paik, Nam June – 15
Palhares, Taísa Helena P. – 32
Pane, Gina – 28
Parente, André – 57
Parente, Letícia – 16,19,25,26,31,49
Peccinini, Daisy V. M. – 13,19,20,23
Penna, Alicia – 54
Plaza, Júlio – 16
Priolli, Paulo – 42

Ramiro, Mario – 32
Ramos, Fernão Pessoa – 3,40
Rennó, Rosângela – 13,53
Renov, Michael – 1-4,6,8,28,41,46
Resende, Ricardo – 60
Rocha, Glauber – 42
Rosen, Philip – 10
Rouch, Jean – 42

Salomão, Waly – 53
Schwartzkogler, Rudolph – 15
Senra, Stella – 18
Serra, Richard – 14
Shelley, Mary – 37
Silveira, Regina – 12,16,19,21-25,31,53
Silveira, Walter – 19,38,41,43
Sorj, Bila – 25
Souza, Jeferson de – 3
Stones, Rolling – 39
Sturken, Marita – 46
Sudbrack, Ely – 61
Suderburg, Erika – 2,28,46

Tas, Marcelo – 39,40,44
Troy, Maria – 25

Tupi, Rede de Televisão – 42
TVDO – 13,39-42,44,45,48

Valdeci – 45
Varda, Agnés – 61
Varela, Ernesto – 39,44
Vernant, Jean-Pierre – 58
Videobrasil – 5,35,36,44,53
Vieira, Pedro – 42
Viola, Bill – 51
Vostell, Wolf – 15

Warhol, Andy – 49
Zanini, Walter – 4,16-18,20,42,46