

Gabriel de Barcelos Sotomaior

Auto-representação em vídeos na internet

Dissertação apresentada ao
Programa de Pós-
Graduação em Multimeios,
Instituto de Artes-Unicamp,
para a obtenção do título de
mestre
Orientador: Prof. Dr.
Marcius Cesar Soares
Freire

Campinas, 2008

**FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA
BIBLIOTECA DO INSTITUTO DE ARTES DA UNICAMP**

Gabriel de Barcelos Sotomaior
So78g Auto-representação em vídeos na internet./ Gabriel de
Barcelos Sotomaior.- Campinas, SP: [s.n.], 2009

Orientador: Prof. Dr. Marcius Cesar Soares Freire
Dissertação (mestrado)- Universidade Estadual de Campinas, Instituto
de Artes.

1. Vídeo. 2. Internet. 3. Auto-representação. 4. Subjetivação. 5.
Performance (Arte). I. Freire, Marcius Cesar Soares. II.
Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Artes. III.
Título.

(em/ ia)

Título em inglês: “Self-representation in internet videos.”

Palavras-chave em inglês (Keywords): Vídeo ; Internet ; Self-representation ;
Subjectivation ; Performance (Arte).

Titulação: Mestre em Multimeios.

Banca examinadora:

Prof. Dr. Marcius Cesar Soares Freire

Prof. Dr. Fernão Vitor Pessoa de Almeida Ramos.

Prof^ª. Dra. Luisa Angélica Paraguai Donati.

Prof. Dr. Francisco Elinaldo Teixeira.

Prof^ª. Dra. Rosana de Lima Soares.

Data da defesa: 31-08-2009

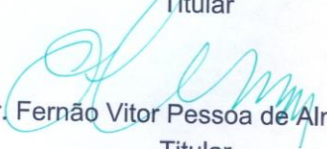
Programa de Pós-Graduação: Multimeios.

Instituto de Artes
Comissão de Pós-Graduação

Defesa de Dissertação de Mestrado em Multimeios, apresentada pelo
Mestrando Gabriel de Barcelos Sotomaior - RA 068781 como parte dos
requisitos para a obtenção do título de Mestre, perante a Banca Examinadora:


Prof. Dr. Marcius Cesar Soares Freire
Presidente


Profa. Dra. Luisa Angélica Paraguai Donati
Titular


Prof. Dr. Fernão Vitor Pessoa de Almeida Ramos
Titular

AGRADECIMENTOS

Ao meu orientador, Marcius Freire, pela paciência e esforço. Agradeço a ele e aos meus colegas e professores da pós-graduação pelo conhecimento e pelos debates que ajudaram na minha pesquisa e na minha formação. Aos professores presentes em minha banca de qualificação, Elinaldo Teixeira e Andrea Molfeta e na banca de defesa, Fernão Ramos e Luisa Paraguai. À minha namorada, Júlia, e à minha mãe, Ana Maria, por estarem comigo, apesar da distância física. Aos meus velhos amigos e aos novos que me acolheram nesta cidade de Campinas.

Como conhecer as coisas, senão sendo-as?
Jorge de Lima

RESUMO

O que acontece quando viramos a câmera para nós mesmos? Este trabalho estudará o fenômeno da auto-representação em vídeos na internet. A pesquisa faz uma reflexão sobre os processos de subjetivação e a ação performática de sujeitos que se representam com a utilização das novas tecnologias, em especial a internet. Pretendo compreender as conseqüências para a transformação do audiovisual, observando algumas possíveis tendências dentro da cultura contemporânea. Pensando nessas questões, fiz a análise de diferentes vídeos na internet, além do estudo do ambiente hipertextual em que estes trabalhos estão inseridos. O trabalho aponta para a importância do protagonismo de novos indivíduos em um cenário muito mais múltiplo, diverso e “em construção”, mas questiona a ideologia de uma tecnologia “salvadora”, que por si só já traria as grandes transformações que a sociedade necessita.

.

Palavras-Chave: Vídeo, internet, auto-representação, subjetivação, *performance*, corpo

ABSTRACT

What happened when we turn the camera to ourselves? This work will study the phenomenon of self-representation in internet videos. The research makes a reflection about subjectivations process and the performative acts of the subjects who are representing themselves with the new technologies, mainly the internet. I intend understand the consequences to the audiovisual transformation, looking for some possible tendencies inside the contemporary culture. Thinking these questions, I did the analysis of different kind of videos in the internet, and the study of their hypertextual surroundings. The work points out to the importance of a new individual protagonism, in a much more multiple scenery, diverse and “under construction”, but it questions the ideology of a “salvage” technology, who by itself could bring all the transformations that we need.

Key Words: Video; internet; self-representation; subjectivation; performance; body

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	1
1-CORPO, APARELHO E AUTO-IMAGEM.....	13
1.1- Máquinas de (auto) imagem.....	13
1.2- Corpo e modernidade.....	18
2- SUJEITOS E IMAGENS.....	25
2.1- Novas subjetividades.....	25
2.2- Autoria e subjetividade no registro do real.....	29
3- VÍDEO E PERFORMANCE.....	44
3.1- O “estado-vídeo” e o “vídeo como processo”.....	44
3.2- Influências e territórios.....	48
3.3- <i>Performance</i> e subjetivação.....	55
3.4- “Cultura de si” e subjetivação.....	61
4- SUBJETIVAÇÃO EM REDE.....	65
4.1- Subjetividade e comunicação.....	66
4.2- O sujeito na internet.....	70
4.3- Quem são eles?.....	78
4.3.1- Visíveis e invisíveis.....	84
4.3.2- Vídeo-documentos.....	96
4.3.5- Vídeo, rede e memória.....	116
4.3.3- A realidade a partir de mim.....	121
5- CONCLUSÃO.....	130
6-REFERÊNCIAS.....	133

INTRODUÇÃO

As origens da auto-representação se confundem com as origens do próprio ato de representar. As pinturas rupestres nos mostram o cotidiano das primeiras sociedades, sua organização, alimentação, caça e outros elementos importantes. Talvez o tema mais próximo e mais fácil a ser registrado seja a nossa própria vida.

O sujeito e as formas de falar de si foram diferentes e mais ou menos importantes durante cada período histórico. Humanismo, antropocentrismo, subjetivismo romântico, diários, ensaios, auto-retratos, etc... De maneiras diversas, a temática do “eu” produziu efeitos importantes na constituição do que nos tornamos hoje, depois de séculos de deslocamentos e mudanças de paradigmas. Não pretendo entender quem é este sujeito que se construiu através da história da auto-representação, missão bem mais árdua e complexa, que deixo para filósofos, psicólogos e cientistas sociais. Acredito ser mais importante, aqui, pensar o lugar das mediações, das técnicas que fizeram estas mulheres e estes homens entrarem nestes movimentos de subjetivação, tendo como atenção maior as mudanças mais recentes, em especial a internet.

Não pensaremos o ser humano separado do aparelho. Para contar a sua própria história, espelharem o seu corpo, ou confessar seus pecados através de narrativas, existe uma relação entre a técnica e o indivíduo, entre uma máquina de significações e um sujeito que quer se representar.

Este estudo se iniciou no interesse pelo audiovisual e a influência das chamadas novas tecnologias. Ao começar a pesquisa e observar alguns vídeos, além de estudar alguns outros espaços na internet, percebi um fenômeno interessante: a grande presença de pessoas que gostavam de mostrar sua vida, exibir seu corpo e suas opiniões, seus sentimentos e sua criação. O sujeito e seus processos cada vez mais complexos, de múltiplas identidades e espaços, de diálogos e redes, me chamou a atenção para esse recorte profundamente marcante da cultura contemporânea.

Tanto a pesquisa bibliográfica, (que passa pelo estudo do performático no audiovisual, pela reflexão sobre os processos de subjetivação, além de outras referências) como a análise dos vídeos na internet, me levaram a uma série de questionamentos que considero importantes para entender essas formas de se fazer/ver/interagir nesses novos espaços. Além disso, procurei saber quais as consequências apresentadas nessa multiplicidade de possibilidades, numa rede de

manifestações de si, onde tudo pode sempre ser atualizado, recontado e reconstruído.

Dentre as muitas questões que são levantadas em meu trabalho, acredito que posso destacar dois eixos principais, dentro da observação sobre a auto-representação em vídeos na internet: De um lado gostaria de compreender as transformações do processo fílmico no contexto das novas tecnologias, em especial do ciberespaço. Como se constitui o filme dentro da lógica do hipertexto, onde as mensagens são sempre resignificadas, reapropriadas, construídas em um diálogo feito com uma rede de sujeitos? Por outro lado, gostaria de pensar sobre o processo de subjetivação, afirmação e protagonismo de sujeitos que buscam a possibilidade de se representar.

O grande interesse que me foi despertado por essas temáticas tão contemporâneas veio, curiosamente, de um texto Walter Benjamin da década de 30, “O autor como produtor”. A leitura fazia parte do projeto “Imagem em Walter Benjamin”, onde eu era bolsista de Iniciação Científica na Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF).

O teórico alemão defendia uma autoria revolucionária, onde o processo elitista de grande separação entre emissor e receptor é quebrado, para dar lugar a um campo artístico aberto e plural de manifestações do proletariado. Dessa forma, ele criticava a figura do intelectual burguês, proprietário maior da palavra e responsável exclusivo pelos conteúdos que seriam absorvidos pelo povo.

A partir disso, me interessei em pensar algumas das questões envolvidas no estudo do audiovisual. O professor da UFJF, Nilson Alvarenga, auxiliou-me ao trazer para a minha reflexão a relação que poderia ser feita entre esta discussão da década de 30 e as novas tecnologias. Eu e ele escrevemos (entre 2003 e 2004), então, o artigo “O cineasta como produtor. Notas para uma releitura de ‘O autor como produtor’ e algumas reflexões sobre o cinema brasileiro moderno e contemporâneo.”, onde está presente este trabalho que se iniciou de nossos debates. O texto constitui um capítulo do livro *Walter Benjamin: Imagens*, produzido a partir dos trabalhos do grupo de pesquisa e publicado em 2008. O desenvolvimento desse mesmo estudo também resultou em minha monografia de final de curso, em 2006, que se intitulou *Em busca do autor: cinema, autoria e novas tecnologias*.

O meu interesse no trabalho final era entender os processos de autoria que vêm se manifestando em diferentes suportes do audiovisual. Em meu estudo, me preocupei com a importante influência das últimas tecnologias para a construção de filmes. Como as câmeras

digitais, que poderiam possibilitar um acesso relativamente maior à realização fílmica estariam influenciando o cinema e os processos autorais? Isso, aliado à extrema à distribuição, resignificação e reapropriação do filme via internet.

Em meu trabalho de final de curso elegi dois objetos para analisar alguns destes muitos elementos: estudei o trabalho do grupo de cineclubismo capixaba Cine Falcatrú e o processo de realização do filme *O prisioneiro da grade de ferro: auto-retratos*, de Paulo Sacramento (2003).

No primeiro, me interessava, particularmente, por um evento organizado por eles chamado “Festival de Baixa Resolução”. Lá são exibidos filmes “baixados” na Internet e que são apresentados pelos que fizeram o *download*. Os concorrentes se apresentam e concorrem como os responsáveis, se apropriando do vídeo. O Cine Falcatrú possui várias atividades que giram em torno da livre circulação da cultura, através de exibições simples de conteúdos provenientes de várias fontes, principalmente da rede mundial de computadores.

O meu interesse no Cine Falcatrú era observar, através das atividades que se baseiam na utilização da tecnologia, o questionamento do autor, passando, inclusive pela transgressão dos direitos autorais e a desobediência civil.

Se no Cine Falcatrú o objetivo era analisar a temática estudada através destas novas formas de distribuição e recepção, no filme *O prisioneiro da grade de ferro: auto-retratos* pretendi estudar a estrutura da realização fílmica no questionamento da autoria. O documentário foi realizado através das imagens captadas por vários presos do extinto presídio paulista Carandiru. Estes colaboradores foram alunos de oficinas de vídeo fornecidas pelo diretor, Paulo Sacramento.

Naquele momento eu gostaria de entender estas relações diferentes de um processo criativo, além de compreender como as câmeras digitais que são utilizadas na obra foram uma importante influência. A partir disso, fiz uma relação com a proposta benjaminiana (1993, p. 184) de “formação politécnica” (uma arte que partiria das diversas experiências e conhecimentos do povo), em oposição à “logocracia” (reinado dos intelectuais). Os registros dos presos seriam uma forma alternativa à visão única do documentarista sobre o outro, através de diferentes inserções de interpretação imagética do mundo.

Em dois casos bem diferentes, o paralelo comum era o deslocamento do tradicional local atribuído à autoria. O desenvolvimento do trabalho, assim como a conclusão, era de um otimismo ainda ingênuo e de grande idealização em relação ao que vem sendo chamado de novas

tecnologias. A grande transformação produzida por estes meios não pode ser negada, mas novas questões e problematizações me foram suscitadas após a defesa deste trabalho de final de curso.

Relativizando (mas sem deixar de reconhecer) a questão da democratização da comunicação através destas novas técnicas, pensei em um prosseguimento diferente para a pesquisa. Retornando ao início da monografia, onde falava sobre a construção de uma subjetividade moderna e a sua relação com a figura do autor, pensei em refletir sobre esses processos de subjetivação contemporaneamente. Pensar como a profusão de imagens em diversos meios modifica o local atribuído ao sujeito e, conseqüentemente, ao autor.

A motivação para isto veio através do contato com uma série norte-americana *Lonely Girl 16*, micro-vídeos disponíveis no site *You Tube*. Os filmes mostravam diversos depoimentos de uma adolescente de 16 anos, que fala para uma câmera sobre a sua vida, seus problemas, o seu cotidiano, através de um “vídeo-diário”. Grande sucesso na rede, logo foi descoberto que tudo não passava de uma “farsa”, ou seja, os depoimentos eram feitos por uma atriz, através de um material produzido para parecer amador.

O caso me despertou grande interesse nessa forma de publicação e visualização de imagens, nesse *site* que se tornava alvo de diversas discussões naquele ano (2006). Aqui e em outros casos, observa-se uma tendência de deslocamento da presença fixa do autor-sujeito. Em primeiro lugar, por ser estes filmes parte de uma linguagem hipertextual, construído em uma rede de comentários, vídeos-resposta ao que foi disponibilizado, além de paródias, referências e diálogos. Os lugares de receptor e emissor não estão fixos e o conteúdo está indefinido, sendo realizado através do fluxo contínuo das “postagens” que a cada minuto são feitas.

Outra característica que pode ser citada neste sentido é o desconhecimento (muitas vezes total) da presença física, da referência exterior. O “eu” do vídeo se constitui em um “outro”, em “vários”, em “múltiplos”. Os pseudônimos e heterônimos são utilizados para moldarem um sujeito descentrado e deslocado de uma identidade fixa.

Ao ingressar no mestrado em Multimeios da Unicamp meu objetivo era me centrar na análise de vídeos como *Lonely...*, onde jovens faziam pequenos monólogos para a câmera, pensando sobre todas as relações que esta linguagem poderia possibilitar.

No primeiro semestre de 2007, iniciei a pesquisa dos vídeos do *You Tube*. Neste momento, algumas particularidades metodológicas se fizeram sentir, diferenciando a análise destes filmes daqueles presentes nas mídias tradicionais. Através da utilização de alguns

softwares, é possível armazenar os filmes que estão *online*, recurso que eu utilizei. Isto permitiria um trabalho de decupagem mais minuciosa, além de garantir que não acontecesse a perda do material, sujeito sempre a atualizações, modificações ou até mesmo a retirada da rede. A própria característica instável do hipertexto, que poderia ser um “problema” para uma possível análise é objeto de minha pesquisa. Analiso não só o vídeo em questão, mas todos os outros filmes que dialogam com ele e são registrados na tela ao acessarmos o escolhido. Além, também, das relações e ferramentas que envolvem o *site*. Registro, então, o *link* do vídeo que estou estudando e priorizo a análise do contexto virtual daquele momento presente. Outro “problema” seria a dificuldade (ou impossibilidade) de se chegar à presença física de um realizador. Novamente, a questão metodológica se confundia com os próprios desafios que o meu objeto de estudo suscitava. Era necessário, então, “negar” este autor localizado, responsável pelo vídeo e buscar, antes, a autoria no próprio processo em que eu investigava e, de certa forma, me inseria.

Após uma primeira pesquisa realizada através de buscas e *links* no *You Tube*, me centrei em duas séries de filmes: a já citada *Lonely Girl 16* e *Dylan’s Couch*. Neste último, também um vídeo-diário, um adolescente norte-americano narra, sentado em um sofá, e através de muito humor, coisas que acontecem em seu dia-a-dia.

Fiz uma breve análise destes filmes, além de todo ambiente virtual em que eles estão inseridos: (*links* para outros vídeos, comentários, número de acessos, ferramentas disponíveis no *site*).

A descrição deste primeiro contato com o *corpus* da pesquisa acabou fazendo parte do artigo escrito no primeiro semestre “Uma webcam na frente e uma idéia na cabeça: autoria, subjetividade e autoreflexividade”. Feito inicialmente para a disciplina Cinema e Ciências Humanas, ele foi publicado no volume 18, de 2007 (p. 12-22), da *Revista Sessões do Imaginário*, da PUC-RS e também foi tema de uma comunicação apresentada por mim no XI Encontro da Socine- Sociedade Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual. Contudo, justamente pelo estágio bem experimental da parte empírica e em razão do momento de pesquisa bibliográfica, a parte teórica, neste trabalho esteve bem mais presente. A busca por um recorte dentro das diversas possibilidades que esta temática ofereciam me levavam a uma reflexão dentro de autores que vão de Barthes e Foucault, até Arlindo Machado, Jean-Claude Bernardet e Michael Renov.

Somando-se às questões da autoria, da subjetividade e da tecnologia, as características dos vídeos me levaram a pensar, também, no caráter da *performance* e auto-representação, outros

temas que passei a desenvolver. Os filmes trabalhados têm a característica de monólogos, uma auto-construção que nasce através da imagem. Pesquisando a história do vídeo, pode-se perceber que esta característica está nos primórdios dos primeiros experimentos da arte videográfica.

A partir deste primeiro artigo realizado e pensando já no conteúdo da dissertação, imaginei esta proposta: estudar o caráter performático de vídeos contemporâneos que se valem de diferentes tecnologias. Dentro disto, analisar os novos processos de autoria e subjetivação.

A partir da análise mais sistemática dos vídeos, do estudo da bibliografia e do início da escrita da dissertação revi algumas estratégias. Primeiramente, ao redigir cerca de 15 páginas do primeiro capítulo, não fiquei satisfeito com o resultado. Eu havia feito uma pesquisa sobre a formação da subjetividade e autoria moderna nos períodos como o Renascimento, Iluminismo e Romantismo. Detalhava algumas transformações ocorridas na filosofia, na história e nas artes com a intenção de caracterizar os conceitos que utilizaria ao longo do texto. Ao reler o material com esta temática (cuja parte estava ainda estava longe de ser concluída), percebi que estava fazendo uma extensa exposição teórica de conteúdos alienados da questão do cinema e da tecnologia. A intenção de tentar aplicar, posteriormente, esta discussão dentro dos meus objetos de estudo parecia-me cada vez mais difícil e distante do que imaginava para a dissertação. Isto se daria por vários motivos, entre eles a complexidade e abrangência destes tópicos. Por mais que eu falasse de subjetividade, mais fundo teria que ir em vários temas e, possivelmente, mais lacunas iriam sem criadas. Isso sem falar no isolamento em relação à minha proposta principal.

Neste momento eu estava relendo os livros *Pré-Cinemas e Pós-Cinemas*, de Arlindo Machado e *Cinema, vídeo, Godard*, de Philippe Dubois. Este último afirma que “não foi preciso esperar o advento do computador para se engendrarem imagens sobre bases tecnológicas”. (2004, p. 31) Cita, portanto, diversas técnicas que agiram na constituição desta imagética, em especial os dispositivos de artistas do Renascimento, como a câmera escura, a portilholha e a *tavoletta*. Dessa mesma forma, Machado fala sobre a dificuldade de definirmos um ponto inicial na história do cinema, destacando a presença de diversos aparelhos, técnicas de ilusionismo e experimentos científicos que já possuíam os princípios da arte do movimento.

Pensei, então, reescrever tudo, e, ao invés de introduzir a dissertação fazendo uma conceituação de subjetividade e autoria, decidi por utilizar esta história heterodoxa do cinema e pensar as transformações do sujeito nesta relação indivíduo-aparelho. Tentar entender, na parte inicial do texto, como se inseriria esta construção técnica das imagens dentro das transformações

humanas no período moderno e contemporâneo.

A partir disso, utilizaria como base a concepção de que esta imensa diversidade de meios e possibilidades que vislumbramos hoje no mundo audiovisual é, na verdade, um estágio deste multifacetado universo onde se constituiu a história das imagens. Pegando, por exemplo, a virada do século XIX para o XX, percebemos uma grande indefinição sobre um formato “oficial” para o meios cinematográficos, assim como de uma linguagem para os filmes. Agora, neste momento ciberespacial, poderíamos pensar, também, nas muitas dúvidas que temos em relação às fronteiras das mídias, aproximando-nos daquele período (embora sob situações totalmente diferentes).

Mas, analisando os vídeos escolhidos para a pesquisa, comecei a questionar a aplicação dos conceitos da teoria do autor no sentido da formulação de um projeto criativo centralizado e imaterial, que precederia o filme. A indefinição do realizador, a confusão entre real e ficcional e a indeterminação sobre o caráter autoreflexivo me fizeram rever algumas posições. Então, pensei em estudar os processos subjetivos a partir de uma construção de si e de um corpo-linguagem da *performance*. Através do plano único, feito com câmeras amadoras (celulares, mini-DVs, *webcams*, câmeras fotográficas) a corporalidade se consttuiu como o elemento criador, expressivo. Acreditei ser interessante analisar a *performance* daquele que filma e/ou é filmado, seja ele cantando, reclamando, dançando ou atuando, como o elemento importante para ser estudado.

Voltando em minha análise, percebi que essa relação corpo-máquina seria importante para entender todo o processo que constitui a imagem em movimento. Da descoberta do indivíduo renascentista e suas técnicas de imagens, passando pela *performace* da dançarina Anabelle no quinetoscópio de Edison, até os registros do corpo, distribuídos na internet, essa relação estava presente, sendo elemento importante para o entendimento da modernidade.

A partir de todo esse percurso, eu pensei em definir como objetivo, dentro da análise de vídeos da internet, o corpo como elemento expressivo, o “eu” como construção e a *performance* como linguagem predominante. Pensando inicialmente na consolidação desses modelos de *performance* e auto-reflexão do cinema e no vídeo e na relação sujeito-aparelho-imagem, chegarei até estes vídeos mais contemporâneos.

Em minha banca de qualificação, a professora Andrea Molfetta apontou para a importância de estudar casos brasileiros, sugerindo este recorte dentro do meu trabalho. Partindo novamente para a procura dos vídeos, encontrei muitos interessantes do país, que acabaram por ocupar (com a exceção de um) toda a parte de análise de vídeos. No mesmo exame de

qualificação, o professor Francisco Elinaldo Teixeira, propôs a utilização mais aprofundada do pensamento de Foucault e Deleuze sobre os processos de subjetivação. Esta pesquisa bibliográfica tornou-se uma importante referência teórica no trabalho, em especial a compreensão de uma “cultura de si”.

Depois desta trajetória, passei para a metodologia de análise dos filmes. Utilizando a ferramenta de buscas do *You Tube* e do *Google*, comecei por procurar palavras chaves como “diário”, “vídeo-diário”. Ao entrar na página do vídeo, me apareciam *links* para outros, que, por sua vez, me forneciam outros *links* importantes. Para não me perder nesta procura, anotei o “percurso” feito, além de registrar outros elementos do ambiente virtual: comentários, descrição, número de exibições.

Mas grande parte dos trabalhos que encontrei foram através de outros caminhos, como comentários de amigos, informações em matérias de jornais e *sites*, além de descobertas ao puro acaso. Num primeiro momento, procurei descrever os vídeos, fazendo anotações do máximo de elementos possíveis. Após uma pesquisa bibliográfica mais apurada, comecei a escrever os textos levando em conta as reflexões feitas até ali e buscando compreender as minhas questões a partir da compreensão dos vídeos.

Bem, depois desse longo trajeto, a estrutura da dissertação acabou ficando assim:

No primeiro capítulo, chamado “Corpo, aparelho e auto-imagem”, tento introduzir alguns elementos que penso ser fundamentais para o entendimento das questões que proponho. Início com o referencial importante do trabalho do autor Philippe Dubois, o tema das chamadas novas tecnologias e a relação entre técnica e corporalidade. Parto da concepção dele de que a tecnologia sempre esteve presente na produção de imagens, introduzindo o termo “máquinas de imagens”.

A partir disso, contextualizando alguns momentos da evolução das técnicas de construção de imagens, passo a pensar sobre a relação existente, desde os primórdios das formas de representação, entre a corporalidade e a sua “escrita”, ou seja, na relação “maquinismo-humanismo”. Dessa forma, uso exemplos do Renascimento que mostram a clara presença entre corpo, representação (auto-representação) e aparelho, como a utilização da câmera obscura e da *tavolleta*. O período renascentista e os primórdios da modernidade (com toda a ascensão do individualismo burguês) são representativos destas estruturas de formação do que vai ser conhecido como “subjetividade moderna”. Além das técnicas de construção de imagens, vemos a

ascensão dos auto-retratos e autobiografias.

Ainda pensando na história das imagens e em uma genealogia do cinema, falo dos primórdios das imagens em movimento nos ambientes de diversões populares como feiras e *vaudevilles*, com seus espetáculos de ilusões e maravilhas. Tendo como referência Arlindo Machado (2007), falo da relação entre a exibição dos corpos nestes espaços de espetáculos e o chamado “primeiro cinema”, que herdou a “mostração” e o olhar voyeurista. Além, também, dos aparelhos individuais inventadas por Thomas Edison e a “*performance*” do indivíduo que se mostra para o espectador solitário das máquinas.

A importante presença do corpo como objeto, instrumento ou veículo de sensações se faz presente. Para isso, a partir de Charney e Schwartz reflito sobre o corpo como importante elemento da modernidade, apontando para a presença do cinema dentro deste processo. Neste primeiro capítulo, tento fazer uma introdução à interpretação do corpo-sujeito que pode se representar com o advento das técnicas da imagem em movimento. É verdade que essas relações são muito mais claras e bem desenvolvidas artística e teoricamente muito à frente, mas as possibilidades do cinema já eram vislumbradas por um pensador como Walter Benjamin, em suas primeiras décadas. O teórico alemão, pensando nas obras cinematográficas soviéticas, ressaltava as possibilidades criativas da imagem de um sujeito que se auto-afirmava, através de seu corpo filmado.

No segundo capítulo, chamado “Sujeitos e imagens”, prossigo a mesma discussão sobre o lugar no corpo, da subjetividade e da auto-representação no cinema, em especial no documentário. Penso como o “problema” do sujeito esteve presente em meados do século XX e como as transformações identitárias e do campo da subjetividade forjaram novos campos para pensarmos estas relações no cinema.

A subjetividade moderna centrada e indivisível começa a sofrer, no século XIX em todo o século XX, um forte abalo. Citando Stuart Hall falamos de um “deslocamento” ou “descentramento” do sujeito e da identidade que modificam o *status* do indivíduo moderno e sua presença como ser altamente definido em sua individualidade. Na década de 60 o pensamento desconstrucionista e pós-estruturalista faz uma releitura dessas rupturas, colocando o sujeito soberano, consciente e “senhor de si” na berlinda, chamando a atenção para os processos de significação e a importância da linguagem na constituição dos processos comunicativos.

Junto a isso, como mostra Hall, ascendem os chamados “novos movimentos sociais”

como o feminismo, os movimentos gays, negros, feministas e outros representantes de grupos oprimidos e marginalizados. Eles fragmentaram as identidades fixas, o sujeito moderno integral, complexificando a luta pela construção subjetiva do indivíduo da contemporaneidade, além de colocar a luta contra a opressão e libertação do corpo como temas centrais.

A necessidade de auto-representação de diversos grupos e pessoas, a descrença com a representação do capital, do Estado ou mesmo da intelectualidade, levou à necessidade cada vez maior de obras performáticas e de auto-representação. Michael Renov será uma importante referência neste trabalho, pois ele estudará como o gênero documentário e o nascimento do vídeo foi influenciado por estes novos sujeitos em jogo.

O importante na descrição do trajeto é observar como o protagonismo dos sujeitos filmados se fez cada vez mais presente, em detrimento de uma voz autoritária e impessoal do autor. Isso introduz a questão da auto-representação e a necessidade dos corpos e vozes serem vistos e ouvidos. Além de trazer importantes questões sobre a própria autoria destes sujeitos filmados, que diferente da ficção, possuem uma vida própria e sua “*auto-mise en scène*”

Importantíssimo elemento para essas transformações foi o aparecimento do vídeo. Para isso, no terceiro capítulo, “Vídeo e *performance*”, faço uma breve reflexão sobre esse meio, a partir de autores como Dubois (2004) e Arlindo Machado (2007). Ressaltando o fato de que o vídeo é também um fenômeno de comunicação, penso as relações bilaterais e não-hierárquicas do vídeo no tecido social, aonde as possibilidades de autoria, dentro do audiovisual, vão se tornando mais plurais.

Arlindo Machado afirma que no período de surgimento do vídeo, durante os anos 60/70, a crença em uma gramática cinematográfica própria e “natural” estava em declínio e era transgredida por uma série de iniciativas como o *underground* e o cinema moderno. A arte videográfica nasce com esta multiplicidade e indefinição. O pesquisador lembra que tanto as manifestações da vídeo-arte, como as alternativas militantes e comunitárias mostravam a resistência a um modelo fechado das televisões.

Tendo por análise casos brasileiros, falo sobre o surgimento do vídeo no Brasil e a influência da arte contemporânea para o meio. Nesse território, o corpo e a *performance* estão profundamente presentes. Tanto pela facilidade de captação e edição, como por toda a discussão e prática das artes performáticas, os primeiros trabalhos em vídeo são *performances*, onde se problematizam questões da corporalidade e da auto-representação. O vídeo, portanto, mantém

algumas dessas questões até hoje, no contexto das novas mídias. Analisar estas transformações é um dos objetivos do trabalho. Reflito um pouco sobre a arte da *performance*, conceito importante para pensarmos a auto-representação em vídeo, o corpo como linguagem e a arte-vida.

Dentro da conceituação que embasa a minha pesquisa, também reflito sobre a construção de si e os processos de subjetivação, utilizando o trabalho de Michel Foucault. O francês, a partir de seus trabalhos nos anos 80 deslocará a temática das relações de poder para o estudo sobre as formas como os indivíduos se constituem como sujeitos. As chamadas técnicas (e escritas) de si são, para ele, dispositivos que servem aos processos de subjetivação, onde os agentes envolvidos não possuem formas fixas do “eu”, mas estão em um movimento de se construir como tal.

No quarto e último capítulo, o maior da dissertação, parto para a pesquisa da auto-representação nas novas mídias. Faço uma introdução da temática, ao pensar, a partir de John Thompson, como a comunicação influencia na mudança das relações sociais.

Utilizando-me de autores como Santaella e Guatarri e Stuart Hall, além dos resultados da pesquisa, penso em como se constituem os movimentos de subjetivação no *ciberespaço*. Como o processo fluido de fragmentação das identidades se complexifica ainda mais. Como o “eu” é construído a partir de uma “rede de *performances*”, do diálogo com outros agentes, da constante atualização- espaço constante da mudança, da instabilidade e das diferentes possibilidades a partir de novas mídias e ferramentas. Aqui, discutiremos algumas das questões que vamos observar ao analisarmos os vídeos e o ambiente hipertextual onde eles estão inseridos.

Também faço uso de pesquisas bem recentes, que estudam diversos fenômenos que se relacionam com a subjetividade e a auto-representação na internet, como as “videografias de si” (Bruno Costa), as *webcams* e diários pessoais (André Lemos), o “cinema 2.0 (Luís Nogueira), as “narrativas imagéticas” (Luisa Paraguai), além do auto-retrato na fotografia digital (Brasil e Maciel), e *blogs* (Tarcísio Silva). Faço eu, também, uma pequena reflexão sobre os vários ambientes da internet onde existem deslocamentos e movimentos interessantes da subjetivação.

Chego, então, à reflexão propriamente dos filmes. Para essa análise, resolvi fazer uma separação em seis grupos, que envolvem questões e temáticas que se encontram, analisando não apenas vídeos isolados, mas séries de filmes, ligados pela ligação (*link*) hipertextual:

Em um primeiro grupo trabalhei com imagens da marginalidade e da exclusão, a possibilidade de muitas pessoas se representarem, além dos problemas da construção da subjetividade jovem na internet. No segundo grupo trabalhei com o que chamei de vídeo-

documentos: diários pessoais, “*video-blogs*”, a confissão, os relatos para a câmera, o vídeo-curriculum e o vídeo-convite e as redes de escrita de si. A terceira parte é sobre o tema da auto-construção da memória, através do recurso audiovisual. Na quarta parte, desenvolvi o tema do registro do cotidiano através dos celulares e câmeras portáteis: o mundo a partir dos olhos do sujeito observador.

A partir de uma descrição detalhada destes filmes, além do hipertexto presente no ambiente em que eles se inserem, procurarei responder algumas das questões colocadas, desejando que aqui se construa uma importante reflexão sobre a cultura contemporânea, as transformações do audiovisual e dos processos de subjetivação.

1- CORPO, APARELHO E AUTO-IMAGEM

1.1- Máquinas de (auto) imagem

Da reportagem televisiva ao colóquio, da mesa de bar à sala de aula... Uma das grandes discussões presentes hoje é sobre as chamadas “novas tecnologias”. Ao falar sobre o tema, diversos lugares-comuns podem nos vir à mente: “democratização da informação”, “comunicação com o mundo”, “diversidade dos meios”, “grande acessibilidade”, além de incontáveis outros. Ao pesquisar este assunto, podemos utilizar os recortes mais inusitados, além de diferentes linhas teóricas e propostas metodológicas. Podemos analisar as mídias e suas influências no cotidiano, na linguagem e na cultura. Também podemos partir para todo o pensamento que é influenciado (e influencia) este contexto, possuindo uma relação direta, muitas vezes, com a discussão. Dentro disso, falaríamos da teoria das redes, da *cibercultura*, das reflexões sobre “atual e virtual”, “simulacro”, “rizoma”, “hipertexto” e etc...

Mas, podemos constatar através de um simples olhar na grande mídia, nas conversas ou em discussões técnicas ou acadêmicas, um grande otimismo com o possível poder transformador destas mídias digitais. Convivemos com um utopismo que imagina uma sociedade onde todos possam se manifestar, onde a comunicação seria completamente livre.

Outra característica comum é a glamourização do que seria uma novidade, algo totalmente diferente do que até então era conhecido. Philippe Dubois (2004, p. 35) fala sobre “(...) um efeito de profetismo: trata-se de sempre enunciar uma visão sobre o futuro ('de agora em diante, nada será como antes, tudo vai mudar, está surgindo um mundo diferente que não podemos perder' etc.), que tem, em última análise, um potencial de tipo econômico”. Para o autor, isto guarda uma dupla ideologia. De um lado, a da “ruptura”, da “tábula rasa” e da “recusa da história”. De outro, a do “progresso contínuo”, a idealização de uma tecnologia linear e salvadora.

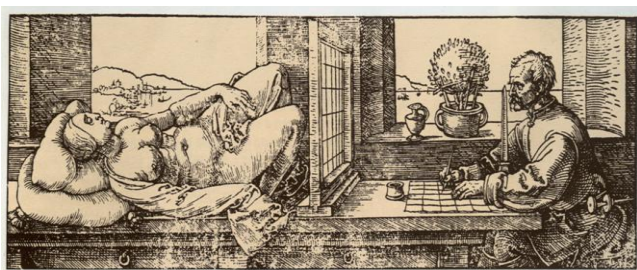
Dentro deste universo, o cinema encontra-se em importante momento. As imagens em movimento estão em toda parte: no celular, no sistema de vigilância da loja, no computador, na TV, além, claro, das salas de exibição. Estes aparelhos engendram mudanças nos processos subjetivos, promovendo diferentes formas de relação do corpo com as imagens e do sujeito com o aparelho.

Poderíamos pensar, em um primeiro momento, no percurso simples que vai do

nascimento da exibição nas salas de cinema até a sua progressiva saída, com a TV, o vídeo, o DVD e a internet. Apesar desse caminho não poder ser recusado totalmente, a complexidade da questão exige uma atenção mais completa ao pensarmos a influência do meio cinematográfico na cultura.

No início de seu livro *Cinema, vídeo, Godard* (*Ibidem*, p. 31), Dubois ressalta que “não foi preciso esperar o advento do computador para se engendram imagens sobre bases tecnológicas”. Para ele, “toda imagem, mesmo a mais arcaica, requer uma tecnologia (de produção, ao menos e por vezes de recepção), pois pressupõe um gesto de fabricação de artefatos por meio de instrumentos, regras e condições de eficácia, assim como de um saber”. O teórico, para exemplificar a afirmação, cita os registros das cavernas do Paleolítico, as obras do Egito antigo e as esculturas clássicas da Grécia, além de outros.

Para Dubois (*Ibidem*, p. 33), todas estas técnicas constituem “máquinas de imagens”. Elas possuem “um dispositivo que institui uma esfera ‘tecnológica’ necessária à constituição da imagem: uma arte do fazer que necessita ao mesmo tempo, de instrumentos (regras, procedimentos materiais, construções, peças) e de um funcionamento (processo, dinâmica, ação, agenciamento, jogo).”



Um momento importante nesta história será o Renascimento. A produção artístico-científica e os inventos deste período marcarão um novo estágio na construção do sujeito e sua relação com a técnica, ou como diz Dubois (*Ibidem*, p. 37), na questão “humanismo-maquínismo”. Alguns aparelhos de visão desenvolvidos desde o século XV possuem importante influência no desenvolvimento de estudos e experimentações nas artes. Podemos falar das diferentes portinholas de Albrecht Dürer, que através de vidros, fios, molduras quadriculadas e outros instrumentos, buscava reproduzir a perspectiva. O pintor acreditava que estes aspectos formais de uma pintura não poderiam ser concebidos de forma livre, mas de maneira artificial,

seguindo princípios matemáticos (SILVA, Ana Rita, 2008). No mesmo século XV, Brunelleschi concebeu semelhante invento, a *tavoletta*, que sobrepunha o objeto real e a pintura, também na busca do entendimento perspectivista e do ponto de fuga.



Destes aparelhos, talvez o mais conhecido seja a câmara escura. Utilizada por alguns artistas do período e descrita por Leonardo Da Vinci, permitia, através de um pequeno orifício no local escuro, a reprodução das imagens, de forma invertida, em uma tela do lado oposto.

Estes aparelhos foram projetados dentro de um contexto bem específico, onde arte e ciência se confundiam e o mérito do artista passava a ser cada vez mais reconhecido. Conforme fala Erwin Panofsky (1994, p. 51), na Idade Média, o pensamento neoplatônico influenciava uma perspectiva da arte como exteriorização de uma “imagem prévia” da mente, fonte direta de uma “verdade divina”. Já o período moderno não situava mais a teoria artística no campo da metafísica, mas dava os primeiros passos para o que se chamou mais tarde de “gênio”.

Contudo, não era uma criação baseada simplesmente na criatividade do artista. “(...) O comportamento do sujeito e do objeto eram regidos por regras que tinham um fundamento *a priori*, ou um fundamento empírico.” (*Ibidem*, p. 51) Se a subjetividade da autoria se manifestava, podemos falar de um princípio da genialidade romântica. Mas, se observarmos a teoria da arte do período, veremos que os pensadores acreditavam “(...) na existência de leis transcendentais ao sujeito e ao objeto, que pareciam submeter o processo de criação artística a uma instância de ordem mais elevada, e cuja aceitação contradizia no fundo uma concepção da criação baseada na liberdade do gênio artístico.” (*Ibidem*, p. 68) Entre estas regras estavam as concepções matemáticas, a valorização da rígida metodologia técnica, a busca pelo “belo” e o comprometimento mimético.

Este compromisso racional com a verdade encontra nos aparelhos utilizados importantes

instrumentos para a prática artística. Contudo, estas máquinas possuíam apenas a função de visualizar ou refletir o objeto, cabendo ao artista pintar a partir daquela imagem. Segundo Dubois (Ibidem, p, 37) “toda a dimensão de humanismo artístico virá se insinuar nesta brecha: a personalidade do desenhista, a pincelada do pintor (...) tudo repousa nesta dimensão manual que marca e assina, por assim dizer, a inscrição do Sujeito na imagem.”

É importante lembrar que o Renascimento é o início da valorização do autor. Não que não existissem artistas conhecidos na era pré-moderna, mas foi neste período que o estatuto social se faz presente de maneira mais efetiva para os responsáveis pelas obras, estas que passam a ganhar, mais freqüentemente, uma assinatura. Baseado em uma rígida hierarquia de méritos e em uma busca bastante individual dos artistas, instala-se um reconhecimento cada vez maior do responsável e da marca pessoal dentro do trabalho. (HELLER, 1982 p. 164) Isto podia ser percebido até em trabalhos coletivos e longos, como a construção de catedrais.

Mas, apesar desta importante intervenção pictórica sobre a imagem produzida, Dubois insiste na relevância destes inventos para a relação indivíduo-aparelho. Para ele “(...) as máquinas, enquanto instrumentos (*technè*), são intermediários que vão se inserir entre o homem e o mundo no sistema de representação simbólica que é o princípio mesmo da representação.” (2004, p. 35)

A representação imagética encontra, neste momento, uma experiência em que o registro do real é capturado mecanicamente ainda não como produto final, como será mais tarde a fotografia, (inspirada nos princípios da câmera escura), mas como um modelo “colado” à obra. O objeto em si, uma fruta ou um homem, por exemplo, é substituído por seu “duplo”, produzido na câmara. Estabelece-se uma relação que ainda é bem pessoal, mas é maquinica no seu processo.

Em Da Vinci, a relação corpo-máquina é ainda mais próxima, chegando até aos sistemas de pensamento que fundiam estes dois pólos. Ele foi um investigador incansável da natureza e dos movimentos, tendo um interesse especial sobre o corpo humano como mecanismo. Em suas pesquisas, quis entender cada detalhe, cada movimento. Para refletir sobre a arte ele introduz considerações sobre o funcionamento do olhar. Para demonstrar o mecanismo da visão, utiliza, então, alguns experimentos. O princípio da câmera escura é usado para provar que “os objetos transmitem suas imagens ou projeções, intersectando dentro do olho, no humor cristalino” (Ibidem), acompanhado de um desenho explicativo, ele afirma, em seus manuscritos que...

isto é demonstrado quando as imagens de objetos iluminados penetram uma câmera escura, através de um buraco redondo bem pequeno. Essas imagens, então, serão recebidas sobre um papel branco bem colocado nessa sala escura relativamente perto do buraco e veremos todos os objetos sobre o papel em suas formas e cores apropriadas. (*Ibidem*)

O corpo, para Da Vinci, não era diferente de qualquer outra máquina, sendo possível, através da experimentação, sua decodificação. Simular estas funções era um importante recurso para o desenvolvimento de diversos aparelhos. Ao demonstrar o funcionamento do organismo, ele entendia, decodificava e criava suas peças de ciência e arte, ações que não podem ser pensadas de forma separada.

O antropocentrismo e o humanismo do período levam a instâncias de auto-reflexão até então desconhecidas, que passam por uma investigação contínua do corpo, este que é o alvo de um processo de desmistificação em relação à concepção medieval. Na Idade Média, a partir de uma visão predominantemente cristã, o corpo, mesmo sendo considerado inferior em relação à alma, era sagrada por ser produto da criação divina. Da Vinci, assim como outros, desafiaram a moral e as leis daquele período de transição e realizaram a dissecação de cadáveres, considerada “profanação”. Porém, a anatomia tornou-se uma disciplina gradativamente mais importante durante a era moderna e grande objeto de interesse na pintura e na escultura.

As estruturas de auto-reflexão, assim como o princípio da autonomia e do individualismo burguês moderno permitiram, durante o Renascimento e a era moderna, um florescimento dos auto-retratos, autobiografias ou obras com características autobiográficas. (HELLER, 1982, p.19). A modernidade possibilitou para a autobiografia a grande diferença de personalidades, a super-valorização da existência humana, a profunda importância da consciência intelectual e o dinamismo das modificações que poderiam acontecer na vida. Foi assim que surgiram livros como *De vita propria*, de Gerolamo Cardano.

Ao falar de auto-retrato neste processo de transição do período medieval para o Renascimento é importante citar Albrecht Dürer. O artista alemão criador das portinholas produziu uma significativa obra de desenhos e pinturas baseadas na sua imagem, além de diários e anotações autobiográficas. Seus trabalhos exibem diferentes fases de sua vida, mostrando, também, através deles, as transformações da sociedade em que viveu. Nas representações de si próprio que pinta estão as diferenças de maturidade com a idade ou os cataclismas no século XVI. (*Ibidem*, p. 198) Segundo Silvio Medeiros (2007), ele “pode ser considerado como o

primeiro pintor obcecado pela própria auto-imagem”.

É interessante notar que tanto em sua produção, como nas reflexões teóricas que deixou, Dürer sempre se baseou em rígidos critérios metodológicos, buscando sempre entender a essência do real para alcançar a beleza na criação. (*Ibidem*) Sua técnica utilizava uma profunda matematização para alcançar seus objetivos, que passavam por um entendimento das “leis” que ordenavam todas as formas da natureza. Os vários inventos que inseriam as imagens do mundo em um mecanismo racionalizador são parte importante destas propostas.

Na sua obra existe um encontro do padrão objetivo com uma proposta profundamente subjetiva. Ele reflete ao mesmo tempo sobre elementos religiosos, como sobre valores interiores. Mas, combina isto a elementos bem objetivos da sua geometrização. Segundo Medeiros (*Ibidem*), “Dürer promoveu a união perfeita do real com o imaginário, circunscrevendo o delírio do imaginário em regras geométricas.” A geometrização está em função de um elemento profundamente subjetivo.

O trabalho de Dürer é bem representativo do Renascimento, neste sentido: a técnica imagética e a busca pela reprodução mimética mecânica ao lado da subjetividade. A busca da imagem humana, no sentido moderno (profana, individual, terrena, com padrões de construção bem racionais) passa, neste período por toda a racionalização do método. As muitas e complexas técnicas de construção da imagem não nascem somente naquele momento- são fruto de toda uma história de transformações do campo da técnica. Contudo, é neste momento que estas máquinas vão fazer parte de uma construção metodológica bem definida e clara. Esta investigação tem na busca objetiva do real e das leis que regem as coisas uma ideologia, mais do que uma simples intenção isolada. Neste sentido, a auto-imagem é uma percepção subjetiva com critérios objetivos.

Para buscar o mundo objetivo, o artista e o intelectual vão partir de si para o conhecimento do mundo. Marilena Chaui (2006), ao refletir sobre a Filosofia Moderna, ressalta que o conhecimento do mundo, para os modernos, não poderia ser separado da consciência de si. O ser pensante partiria de uma auto-consciência para uma descoberta do real. Ao lembrar Hegel em *Introdução à História da Filosofia*, Chaui diz que “(...) a filosofia moderna realiza a primeira descoberta da Subjetividade propriamente dita porque nela o primeiro ato de conhecimento, do qual dependerão todos os outros, é a reflexão ou a Consciência de Si Reflexiva.” Assim passa a pensar o intelectual do período moderno, que questiona a si próprio, se reconhece como sujeito e

a partir disso pensa a realidade.

1.2- Corpo e modernidade

A Era Moderna foi o momento da imagem do ser humano, da auto-reflexão e do corpo como objeto de investigação contínua. Como vimos, no Renascimento isto foi motivo de interesse para artistas e cientistas, sendo a relação técnica-imagem-sujeito uma importante questão. Porém, o desenvolvimento dos aparelhos de imagens, aliados às ressignificações do corpo não foram objeto apenas das ciências, possuindo, dentro dos espetáculos populares modernos, importante papel.

Arlindo Machado (2007, ps 76 e 77) lembra as origens do cinema no “mundo paralelo” das manifestações populares com origem na Idade média e no Renascimento, mas que prosseguiram pela era moderna e contemporânea. O ambiente das feiras, festas, quermesses, circos, carroças de mambembes, diversos locais de atrações e exotismos eram locais preferenciais para o ilusionismo, a prestidigitação, a exibição de aberrações, os teatros ópticos, os jogos de sombras e desenhos. Estes eventos conquistavam a atenção e revelavam os princípios de cinema: ilusão, movimento, luz, sombra, efeitos.

Junto a isto, estes locais promoviam a contínua exposição dos corpos, seja na forma de diferentes atuações ou na exploração do bizarro e do maravilhoso. Tendo como referência os estudos de Mikhail Bakhtin, Machado cita estes locais totalmente extra-oficiais, com seus jogos e diversões que baseavam-se nos prazeres e necessidades corporais, nos risos, nas expressões grosseiras e profanações, além da ausência de delimitações e maniqueísmos moralistas.

Mesmo à margem da cultura oficial, estes eventos populares permaneceram na tradição européia pelos séculos que se seguiram do período moderno. Mas, com o avanço do desenvolvimento capitalista e sua ideologia protestante moralista, a convivência com estas práticas pouco suportáveis para as classes médias tornava-se cada vez menos possível. A saída foi o confinamento destes grupos em “guetos”, que seriam, mais tarde, as periferias das grandes cidades.

Podemos citar alguns exemplos destas múltiplas imagens destes lugares, como a lanterna mágica, descrita pela primeira vez no início dos anos 1600 (FURTADO, s.d). Consistia na projeção, em uma tela branca, de imagens invertidas, com o auxílio de lentes e de uma fonte de

luz. Outras apresentações comuns eram as das sombras chinesas: milenar técnica de teatro com a utilização de bonecos e sombras. O físico belga Étienne-Gaspard Robertson, no fim do século XVIII associou rodas ao modelo de funcionamento da lanterna mágica através de seu fantascópio. Com isso, na produção de suas assustadoras fantasmagorias, ele dava movimento para as projeções.

Contudo, as atrações eram somente parte de um grande conjunto que incluía diversas modalidades de diversões. O ilusionismo das imagens não chamava nem mais, nem menos atenção do que os comediantes, as lutas, as deformações e todas as outras atrações. As apresentações também não exigiam uma atenção fixa, realizando, os frequentadores, várias outras ações como comer, beber e festejar. (MACHADO, 2007, p. 76 e 77)

Foi neste contexto que nasceram as primeiras experiências na virada do século XIX para o XX, do cinema como o conhecemos. Segregados nos cordões industriais, os primeiros filmes eram exibidos nos intervalos dos espetáculos de variedades chamados *music-halls* na Inglaterra, *café-concerts* na França, ou *vaudevilles* nos Estados Unidos. Como as obras eram de muito pequena duração e não-narrativas (com exibição de *gags*, danças, curiosidades, pequenos momentos do cotidiano...), era impossível ainda ser em uma atração principal.

Estes lugares eram o centro da diversão da classe operária urbana que crescia. Mal vistos pelas elites, os lugares viviam habitados pelas diversões das mais diversas, que incluíam o álcool, a música e a prostituição.

Os anos 1800 e o início do século XX constituem um grande momento de transição e transformação neste processo. A Revolução Industrial, a modernização, as modificações urbanas, o crescimento das cidades, os levantes proletários e diversos outros fatores caracterizaram um cenário de grandes rupturas e mudanças no cotidiano.

Segundo Charney e Schwartz (2001, p. 20), “a cultura da modernidade tornou inevitável algo como o cinema, uma vez que suas características desenvolveram-se a partir dos traços que definiram a vida moderna em geral”. Desta forma, “a cultura da modernidade foi cinematográfica antes do cinema.” Ao falar de modernidade e cinema, é difícil pensar numa relação causal mecânica. Como os dois autores ressaltam, o conjunto de transformações ocorridas engendrou o ambiente em que o cinema se constitui como ator, mais do que como simples consequência.

A cidade do século XIX (que tem como maior ícone Paris e seu redesenho arquitetônico) é o centro sobre qual se erigiu a modernidade européia. E o cinema não pode ser pensado

separadamente dela. Elementos essenciais para a constituição do que seria conhecido como cinema já estavam nas esquinas das metrópoles. Podemos falar da “circulação de corpos e mercadorias, a troca de olhares e o exercício do consumismo”. (CHARNEY E SCHWARTZ, p. 22) Também do “surgimento de uma cultura urbana metropolitana que levou a novas formas de entretenimento e lazer”. Além, também, do “reconhecimento um público, multidão ou audiência de massa que subordinou a sua resposta individual à coletividade”. (*Ibidem*)

Estes muitos fatores se articulam para construir um indivíduo que está cercado entre todos os deslocamentos que testemunha e ao mesmo tempo protagoniza. As imagens em movimento têm importante papel nestas transformações, que envolvem novas relações com o tempo, o espaço e o movimento. Como afirma Benjamin, “uma das funções sociais mais importantes do cinema é criar um equilíbrio entre homem e aparelho”. (1993, p. 189)

Estas relações, obviamente, não começam na sessão do *Grand Cafe*, em 1895. Além de todas as mudanças citadas, podemos afirmar que poucos momentos da história possibilitaram tão profundamente um conceito mais amplo de cinema como aqueles anos. A “confusão” de eventos que concorriam entre si, em um quadro múltiplo de atrações e possibilidades técnicas e estéticas vai das décadas anteriores ao cinematógrafo Lumière e se perpetua no início do século XX.

Além da invenção da fotografia, diversos experimentos científicos buscaram entender o movimento, as imagens e os fenômenos retinianos ou psíquicos que forneceram as bases para a arte cinematográfica. Entre estes trabalhos está a fuzil fotográfico e o cronofotógrafo, inventados pelo fisiologista Etienne-Jules Marey. Seu interesse era estudar as seqüências de fotos de animais e pessoas, analisando sua movimentação. Ali, nas origens do cinema está o interesse no corpo, no tempo e no movimento- temática que se manifestou de várias formas durante o século XX . Outro estudo importante foi o do belga Joseph Plateau, que com o seu fenaquisticópio conseguiu sintetizar o movimento tendo como base o deslocamento de imagens fixas. (MACHADO, 2007, ps 15 a 20)

Mas é importante lembrar que as primeiras exhibições de filmes como os conhecemos hoje não foram nas sessões coletivas dos Lumière e sim nos aparelhos individuais inventadas por Thomas Edison. Em 1894, um ano antes dos operários e estações de trem serem vistos pelo público na famosa primeira exibição, foi inventado o quinetoscópio nos EUA. Com uma moeda colocada dentro da máquina, a pessoa poderia assistir, através de um pequeno visor, um curto filme. A invenção foi um sucesso e se espalhou por parques de diversão e casas de máquinas de

divertimentos, as chamadas *penny arcades* (loais semelhantes aos atuais fliperamas, ou lojas de caça-níquel, com diferentes jogos mecânicos e eletrônicos) (COSTA, 1995, p. 10).

Duas importantes características podem ser ressaltadas ao se falar deste invento. Primeiramente, pode-se falar da particularidade da experiência solitária de assistir ao filme, em contraste com as futuras sessões coletivas. Neste momento, ao adentrar num local de diversão e escolher seu “brinquedo”, o espectador embarca numa das diferentes máquinas do local. Ao olhar para o buraquinho e assistir às imagens, ele repete o procedimento de diversas atrações de circos e feiras, além dos *peepshows* e de dispositivos do processo cinematográfico e seus visores, tais como o fenaquisticópio e o zootrópio.

Machado (2007, 124, 125) resalta, nesta atividade privada, a posição voyeurista do usuário do aparelho, que “espia” o conteúdo das imagens. Segundo ele, os temas tratados pelos filmes de Edison envolvem o “erotismo do olhar, o desejo embutido no ato de ver” (imaginando o que seria para a época algo erótico): a dança de uma bela mulher, garotas brincando com trajes de dormir, um beijo, o halterofilista exibindo seus músculos. O autor acredita que este voyeurismo está na própria origem da arte cinematográfica e é elemento presente até hoje: “(...) quando estamos no filme, submetemos a imagem- a imagem do outro- a um olhar concentrado e bisbilhoteiro, como se espiássemos pelo buraco da fechadura, ocultos nas trevas da sala de exibição.” Esta característica se aprofunda nos filmes pornográficos da produtora *Biograph* e em obras que exploram a temática do observador curioso, bem presente no início do século XX, como aponta Machado.

A segunda questão relacionada ao quinetoscópio é complementar à primeira: a importante presença do corpo como objeto, instrumento ou veículo de sensações. Charney e Schwartz (2001, p. 21) afirmam que “(...) a percepção da vida moderna tornou-se atividade instável e o corpo do indivíduo moderno, tanto um tema de experimentação, quanto de novos discursos”. Dizem ainda que “(...) o corpo tornou-se um ponto cada vez mais importante da modernidade, fosse como espectador, veículo de atenção, ícone de circulação ou local de desejo insaciável.”



Os primeiros filmes de Edison, no extremo oposto da tela grande dos Lumière permitiam a visão no diminuto espaço do aparelho. Era o local privilegiado para planos fechados dos seus personagens, muitas vezes em atuações solitárias. Muito do que era visto no aparelho eram números comuns nas exhibições do período. Talvez um dos mais famosos seja *Serpentine Dance*, onde a dançarina Anabelle dançava com seu figurino esvoaçante. Os movimentos circulares formam ondas de pano, provocando interessantes efeitos visuais para aquela nascente técnica. Outro conhecido personagem a se exhibir para a câmera é o fisiculturista Sandow, em *Sandow (The Strong Man)*. Ele se retorce em posições que evidenciam a sua forma física, seus músculos.

Nestes dois casos o personagem está virado para a câmera, reconhece a lente e se mostra. Não há qualquer ilusão de realidade/naturalismo e a relação entre quem vê e quem se faz visto é bem mais íntima. O corpo é, então, o personagem principal. No caso de Annabelle, ele produz uma sensação hipnotizante (e até mesmo erótica), com a ajuda de adereços e constrói uma nova significação. No caso de Sandow o corpo se orgulha e chama a atenção para si

Na modernidade, quando ter alguma atenção é uma necessidade maior neste universo de várias opções, a máquina e o corpo se encontram em papel fundamental. O que será que era maior motivo de interesse? Os aparelhos como novidades técnicas que expandem os limites dos sentidos ou um corpo que se diferencia de muitos outros na multidão? Difícil é separar o pólo humano do maquínico, ainda mais quando falamos deste período do cinema e da modernidade com suas diversas experiências físicas na convivência com a velocidade, a linha de montagem, a eletricidade e diversos outros elementos.

Tanto no aparelho de Edison, como no dos Lumière, o corpo entra em um novo processo do efeito de identificação (ou estranhamento), subjetivação (ou alienação). O efeito de “espelho”, que já havia passado por um diferente processo com a invenção da fotografia, chega a um

diferente estágio. Aquela pequena janela de Edison que observava a atuação, ou os filmes dos Lumière que mostravam cenas do cotidiano possibilitava a observação do personagem “vivo”, “independente”, que saltava da esfera da representação para algo bem próximo da “vida real”.

Ao falar sobre os filmes de atualidades, Benjamin, em “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”, (p. 183 e 184) afirma que neles os indivíduos comuns têm a possibilidade de aparecer na tela. Portanto, conclui que “(...) cada pessoa, hoje em dia, pode reivindicar o direito de ser filmada.” Ao falar das obras soviéticas do período, lembra que nelas as pessoas se “auto-representam”, na maioria das vezes em seu local de trabalho.

O autor faz uma analogia destas possibilidades do cinema com alguns modelos de jornalismo e os seus espaços abertos para colaboradores. Nestas publicações, a classe trabalhadora (e não somente os intelectuais) poderia produzir textos, quebrando a separação entre leitores e escritores, especialistas e não-especialistas. Estes espaços nos jornais poderiam ser aplicáveis, sem restrições, ao cinema, segundo Benjamin (*Ibidem*), local onde “se realizaram numa década deslocamentos que duraram séculos no mundo das letras.” Obviamente, a oportunidade de acesso ao imenso aparato técnico e à condição de autor de cinema (como conhecemos hoje) era algo totalmente impensável para a década de 30, momento de escrita do texto. A comparação da “auto-imagem” de um operário com a posição de um redator de jornal pode parecer-nos hoje absurda. Contudo, é importante lembrar que havia pouco mais de três décadas de cinematógrafo, aparelho que produziu uma condição de representação considerada profundamente revolucionária na época.

Já não era nem o artista plástico, que com sua técnica pictórica registrava o corpo, nem a pessoa que interpretava para o público. O cinema era um registro indicial, vivo, de um real que era capturado pela máquina. O trabalhador, que não era ator profissional, aparecia como num “teatro da verdade”. E, neste sentido, era considerado transformador por Benjamin.

O teórico alemão levanta uma questão importante na comparação da escrita com o aparecimento no filme: a da autoria do corpo. As questões relativas ao autor já foram exaustivamente discutidas na crítica cinematográfica. Mas, na década de 30, Benjamin ressalta as possibilidades criativas da imagem de um sujeito que se auto-afirma.

Benjamin, contudo, faz uma contraposição entre a produção da URSS e a da Europa Ocidental. Na primeira estaria presente a auto-representação libertadora feita pelos operários, que desta forma estariam inseridos como sujeitos de sua própria história. Já na segunda situação, o

modo de produção capitalista impediria a “concretização da aspiração legítima do homem moderno de ser ver-se reproduzido.” Ou seja, diferente da identificação que seria criada pelo filme soviético, as produções ocidentais provocariam (em especial nas mulheres, como acredita Benjamin) a fixação por ídolos e figuras estranhas ao universo do povo. Isto “corromperia” o interesse natural das massas pelo cinema e a sua necessidade, como consciência de classe, de se ver representado.

O que podemos refletir a partir destes pensamentos do autor? Obviamente, as muitas transformações técnicas e culturais produziram e ajudaram a consolidar o discurso sobre o sujeito criativo do cinema: aquele que pensa e realiza o filme. Não é meu objetivo contestar a importância do realizador neste sentido. Mas, gostaria de voltar aos primeiros filmes do quinetoscópio para refletirmos sobre algumas questões que considero relevantes.

A dançarina Annabelle, o fisiculturista Sandow, os índios na dança-ritual de *Sioux Ghost Dance*, o casal que se beija em *The Kiss*, os dois homens que apostam na briga de galo em *Cock Fight*, as cambalhotas de um homem em *Street Arab*, a apresentação de um mágico em *The Magician*.... Estes filmes de Edison, além de outros do período, de certa forma, traziam para frente da câmera trechos de apresentações, ou mesmo elementos da vida cotidiana. Sua atuação era pré-fílmica e muitos deles já eram conhecidos e haviam se apresentado para o mesmo público popular que freqüentava os locais onde eram vistos os filmes.

A equipe do rústico estúdio *Black Maria*, de Edison, conduzia, claro, os personagens para a melhor adequação à câmera. Contudo, neste momento ainda bem empírico do cinema, o interesse era muito mais conseguir as imagens daquele corpo protagonista, do que organizar qualquer espécie de *mis-en-scène*. Por isso, recorrer a números conhecidos das apresentações populares, ou mesmo elementos do dia-a-dia.

Não podemos esquecer, também, que os quinetoscópios faziam parte de todo um contexto de diversões, onde aquelas apresentações exibidas estavam inseridas. Pelo menos em um primeiro momento, existiu uma primazia das muitas criações e possibilidades do corpo. Contudo, com uma mediação da máquina e também de outro sujeito que de certa forma contracenava com ele: o diretor, produtor, cinegrafista.

Neste trabalho, não tenho como objetivo ficar voltando à exaustiva e superada discussão sobre quem é o autor. Mas gostaria de pensar sobre o caráter do corpo nestes primeiros filmes, que transcende uma mera imposição artística e se compõe como uma forte expressão do

indivíduo filmado. Desde suas origens, o corpo sempre falou no cinema. A inovação do indivíduo que se auto-representava através da imagem, como ressalta Benjamin, é digno de atenção e não deve ser dispensada para entendermos as formas de auto-representação da contemporaneidade.

2- SUJEITOS E IMAGENS

2.1- Novas subjetividades

Ao falarmos sobre a presença do indivíduo em frente à câmera, a importância do autor como tema e de seu corpo-autor como linguagem, chegamos à importante discussão sobre a subjetividade no cinema. Para entendermos algumas destas questões na contemporaneidade, gostaria de analisar a subjetividade no registro audiovisual do real, assim como na influência das transformações tecnológicas e das mudanças políticas, sociais e culturais que influenciaram o lugar e a interpretação da subjetividade.

Para Renov (2005, p. 238, 239), o sujeito tem sido “sitiado”, nas últimas décadas, em várias frentes:

Será que sujeito é apenas uma categoria burguesa que obstrui a nossa visão da luta de classes, a arena que realmente importa (o marxismo clássico)? Se for assim, estamos mal orientados em nosso enfoque em um *self* dissociado. Será o sujeito um mero efeito do sistema (estruturalismo e lacanismo)? Se assim for, devemos dedicar o máximo de nossa atenção aos mecanismos mais amplos (linguagem, ideologia, o inconsciente), que oferecem a melhor esperança de entendimento e intervenção. Será que o sujeito ficou tão descentralizado, hibridizado e agora virtualizado que deixa de defender uma percepção significativa do *self* (pós-estruturalismo, cibernética)? Ou essa absorção do *self* é um sintoma de narcisismo, uma defesa maciça do ego localizável nos artistas ou na sociedade em geral (psicologia)? O indivíduo é concreto ou abstrato- uma construção teórica que requer alusões aprendidas a todos filósofos desde Descartes ou um vestígio do cotidiano adequadamente estabelecido na materialidade de um corpo gerativo, performativo?

O problema do sujeito e da subjetividade tem uma antiga história e encontrou profundas bifurcações nas últimas décadas, no que se relaciona tanto às transformações sócio-culturais, como às modificações da técnica, da arte e da comunicação. Esta idéia do sujeito centralizado, racional, senhor maior de sua consciência é um dos principais alicerces para uma construção do indivíduo moderno desde o Renascimento. A partir da contemporaneidade, uma série de fatores levou ao rompimento desse modelo de indivíduo em um processo que se intensifica hoje.

A auto-representação, possibilitada de formas diferentes pelas modificações da técnica ao longo da história, tem um importante papel neste percurso, como já observamos no primeiro capítulo. A questão das possibilidades de representação imagética já enfrentou uma série de debates na contraposição objetividade/subjetividade. No cinema isto é um assunto rico e que já

foi objeto de um número considerável de análises. O pesquisador norte-americano Michael Renov se interessa pela posição do sujeito do audiovisual (em especial no documentário) levando em conta várias transformações.

Nos anos 60 está presente a maior parte de muitas modificações. Em maio de 1968, em Paris, os estudantes tomam as ruas, contestando a conservadora estrutura da educação. A revolta tem a adesão da ação direta dos operários e cresce como um movimento maior, protestando contra a situação social e política no país em um período de diferentes transformações em várias partes do mundo.

A contestação daquele atual modelo capitalista chega ao auge e serão questionadas todas as grandes instituições, como a religião, a família, a moral, a sociedade de consumo. Contesta-se a burguesia e o autoritarismo, chegando-se no pensamento francês, ao ponto máximo do questionamento do sujeito burguês moderno.

Realizar-se-á, então, uma releitura da primeira contestação do sujeito que ocorreu durante a virada do século XIX para o XX, representada, então, pelo modernismo e suas vanguardas, pela psicanálise, pela lingüística, pela antropologia e etc.... Lacan avança mais ainda na desconstrução da subjetividade que realizava Freud, colocando os simbolismos sócio-culturais e de linguagem como os elementos que moldam o ser. Questiona aí, o homem como dono de sua individualidade. Afirmar que qualquer vivência íntima é mediada no pensamento pelas inter-relações dos significantes.

Segundo o pensamento psicanalítico, o “eu” não definiria ninguém. Ele poderia estar representado, nunca presente. E a linguagem toma o lugar deste sujeito. Estas conclusões levam à crítica do *cogito* cartesiano da filosofia moderna. Lacan vai criticar a unificação do ser com o pensamento consciente. Este descentramento do sujeito questionou a unidade de um ser consciente e pensante.

A Lingüística Estrutural de Saussure, assim como a psicanálise, já afirmavam a figura da linguagem em detrimento do indivíduo racional. Esta proposta retira do “autor” a posse do que está sendo expresso ou significado. A linguagem, portanto, aparece como um sistema social e não individual, em que o texto não seria resultado de nossos sentimentos e inspirações e sim o resultado de um mundo de significados presentes em nossa cultura.

Resgatando este pensamento, a chamada “nova crítica” ou “pós-estruturalismo”, anuncia a morte do homem e da autoria. Nomes como Michel Foucault, Roland Barthes, Jacques Derrida,

Julia Kristeva começam a dominar o cenário acadêmico inaugurando a passagem de um “estruturalismo sistemático para um Pós-Estruturalismo desconstrutor”. (COMPAGNON, 2003, p. 51) O autor, este que é, talvez, uma das figuras mais simbólicas do imaginário literário é o alvo principal de intensas discussões. Foucault, em 1969, pronuncia uma conferência intitulada “O que é um autor?” e antes, em 1968, Barthes havia publicado um artigo chamado “A morte do autor”, título este que se tornaria um grande *slogan* anti-humanista.

A década de 60 é um importante momento para refletirmos sobre as mudanças da identidade dos indivíduos e essencial para o entendimento de processos semelhantes da atualidade, além das modificações da linguagem audiovisual.

A subjetividade moderna centrada e indivisível começa a sofrer, no século XIX e em todo o século XX, um forte abalo. Stuart Hall (2005) fala de um “deslocamento” ou “descentramento” do sujeito e da identidade que modificam o *status* do homem do Iluminismo e sua presença como ser altamente definido em sua individualidade. O autor cita algumas grandes quebras com este modelo na passagem do século XIX para o século XX: o darwinismo e a concepção biológica do ser humano; as ciências sociais e a necessidade de entender o homem em sua alteridade; o marxismo e o sujeito como resultante de construções históricas e econômicas e a psicanálise, que coloca a identidade do sujeito não mais como uma formação consciente e racional e sim baseada em processos simbólicos e psíquicos inconscientes.

Consolidando este processo de descentramento, aparecem, décadas depois (anos 60 e 70) o que Hall chama de “novos movimentos sociais”. É neste período que ascendem diversas lutas como o feminismo, a contracultura, o antibelicismo, o movimento *hippie*, o movimento negro, a militância pelos direitos civis, as revoltas estudantis e etc...

Entre a infinidade de conseqüências deste período apontadas pelo autor, três são de grande relevância para esta pesquisa. Primeiramente, podemos observar uma visível descrença nas organizações políticas tradicionais. Neste caso, podemos entender de maneira mais ampla este ceticismo, como um sentimento generalizado em relação às instituições tradicionais da sociedade e na relação “eu-outro”. Em segundo lugar, notamos uma revisão da separação entre público e privado, “dentro e fora”, visto que algumas bandeiras, como a transformação das relações domésticas no feminismo e o amor livre nos *hippies* extrapolam o âmbito particular. Como o próprio slogan das feministas dizia: “o pessoal é político”. Em terceiro lugar, podemos constatar

o nascimento da “política de identidade”, onde as grandes identidades (como, por exemplo, a de nação) são fragmentadas em diversas outras como gênero, raça, orientação sexual...

Além disso, podemos citar a luta contra a opressão do corpo, tema comum tanto na militância feminista, como no movimento gay e negro. Tanto a mulher, como o homossexual, foram vítimas, historicamente, ou da subjugação ou do impedimento de vivenciar sua sexualidade. O negro, durante anos como escravo, teve seu corpo como mercadoria e mesmo após a escravidão, passou a ser impedido de existir como cidadão, em um país como EUA.

A necessidade de afirmar-se como dono ou dona de seu corpo, potência máxima de vários discursos, possui relação total com as artes performáticas e com os filmes que colocarão o corpo como elemento central. Como Michael Renov (2004) aponta, estas “novas subjetividades” marcarão a presença (em especial a partir dos anos 70/80) de um tipo específico de documentário performático, auto-reflexivo ou autobiográfico. Ao voltar a câmera para si, em um momento em que sujeito e objeto se confundem, a identidade gay, negra, feminina e diversas outras serão o foco de muitos vídeos e filmes produzidos.

Mas, ao mesmo tempo em que o autor/tema é indivíduo, ele também é a representação de uma causa e de uma coletividade que expressa idéias e sentimentos semelhantes ao que determinado público poderá ver. Como afirma Renov (*Ibidem*), este meio se torna uma poderosa forma de resistência e contra-discurso dos grupos que dele se apropriam. Isto contrariaria a possível primeira impressão de um sentimento narcísico ou até mesmo reacionário do artista que realiza uma obra autobiográfica. Pela própria natureza destes filmes (o vídeo e, anteriormente, o Super 8 e a câmera de 16 mm), onde a recepção pode vir quase em tempo real e a produção possui uma lógica mais dinâmica, ao invés de um isolamento, passa-se a inserir o filme como um diálogo, onde interagem uma concepção monológica e uma dialógica, como mostra Renov (2004, p. 17):

Contrário às críticas que vêm esta expressão como reacionária, o trabalho é frequentemente engajado em uma construção comunitária e é profundamente dialógico. Instante após instante, os filmes e vídeos constroem pontes entre uma auto-construção ativa e o outro inscrito.

Inserindo o seu corpo, a sua voz e a sua auto-experimentação, quem antes era objeto se coloca como sujeito, consequência de uma crise também nas relações constituídas em relação a um "outro" que não se via representado pelo intelectual ou artista. Em um período em que existia

a ascensão do direito de se incluir, evidenciar a existência própria e a de sua arte como uma coisa só vista na tela é algo bem representativo.

Outra das características destas dinâmicas sociais também presentes nos vídeos e filmes auto-reflexivos é a publicização do ambiente doméstico. Junto com a sua representação física, o autor também traz o seu espaço físico privado, que passa a se inscrever, muitas vezes, como cenário do filme.

O autor também, neste momento, se fragmenta. Ele tem uma proposta de linguagem, mas ele próprio é o tema. Ele fala para si próprio, mas para o outro que pode ser estranho ou semelhante a ele. Aparentemente poderia ser a ascensão de uma subjetividade soberana, mas o que acontece é exatamente o contrário. O sujeito duvida dele próprio e como em qualquer outra obra ele é um objeto que ainda não está construído e será "montado" durante o filme. Este processo parece claro em um registro de um objeto externo, quando o autor parte dele próprio para o outro. Mas o que dizer quando esta construção se dá de "si para si"?

Será uma "investigação dele próprio" onde o "eu" artista possivelmente se confundirá com o "eu" indivíduo. Este "eu" será, então, uma construção textual. O autor-objeto irá se “perder” no que ele é, quer ser, quer se mostrar, quer se representar ou se "recriar".

2.2- Autoria e subjetividade no registro do real

Mas quais são as grandes modificações trazidas pelo cinema para refletirmos sobre a autoria e a subjetividade e quais são as implicações disso ao pensarmos na captação do real?

A fotografia e o cinema possuem uma importante influência no processo que acompanhamos até agora e modificam substancialmente o que entendemos como arte e sua relação com o autor, a originalidade, a posse e outros elementos. Em seu conhecido texto, “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”, Walter Benjamin faz uma análise das transformações da lógica artística e da comunicação com o advento destes meios. Ele afirma que a arte sempre existiu como uma experiência “ritualística”, “mágica”, “religiosa”, em torno da obra possuidora de uma “aura”, ou seja, seu caráter de ser única. Com as formas de reprodução técnica da fotografia e do cinema, inaugura-se uma nova perspectiva na forma de participação do processo. A arte passa da experiência individual, em torno da figura “aurática”, para uma “criação da coletividade”. Este processo, que sempre foi fundado no ritual, “passa a fundar-se em

outra práxis: a política”. (1993, p. 172). O advento de uma arte que só existe graças a sua característica reprodutível, dinâmica e passível de modificações, possibilitará uma nova análise da relação de autoridade do autor com sua obra. A relação física direta e clara entre o artista e o seu produto passará por uma revisão em um primeiro momento, assim como a sua forma de representar a realidade.

Mas, diferente de outras formas de representação até então conhecidas, o cinematógrafo permitia uma ilusão de realidade ainda não conhecida. Não são poucas as referências às reações intensas nas primeiras sessões. Podemos concluir que durante o primeiro cinema os espectadores receberam o filme de maneira diferente das conhecidas manifestações miméticas. Menos do que uma “reconstrução” do real, o que se via na tela era, para eles, uma reprodução exata do mundo exterior à sala de exibição.

Através desta relação, a identificação da autoria comum à literatura, artes plásticas, música, ou até mesmo às artes cênicas tornava-se muito mais difícil. É fato que o próprio formato das primeiras produções impossibilitava esta proximidade. Marcius Freire (2005, p.49), no artigo “A questão do autor do cinema documentário” lembra que “(...) os operadores Lumière num primeiro momento, os de Pathé e de Edison em seguida, registravam as coisas do mundo, próximo ou longínquo, mas suas fitas não levavam os seus nomes, apenas o da firma produtora. Ela era a garantia do que estava sendo mostrado.”

Ao assistir a diversas atualidades dos locais mais variados do globo, o público passava a ter uma imersão na experiência do real que inovou a relação de conhecimento da mulher e do homem moderno. Mas ainda não havia, por parte do público, o reconhecimento de um sujeito realizador.

É interessante percebermos que o primeiro diretor identificado diretamente com seus filmes seja também o primeiro grande ficcionista: Méliès. Não por acaso o cineasta era (ainda antes da utilização do cinematógrafo) um ilusionista, utilizando o cinema para a criação de estruturas totalmente diferentes dos documentos visuais até então conhecidos. A partir deste momento e, principalmente, após a consolidação, em D. H. Griffith, de uma “gramática” da linguagem cinematográfica clássica que conhecemos, os processos criativos neste meio terão como símbolo o filme ficcional. E foi a partir deste filme de ficção romanesco, em longametragem que todas as grandes teorias cinematográficas se formaram. (FREIRE, p. 45)

A obra de ficcionistas como Orson Welles e Alfred Hitchcock, entre outros, serão a base para a reflexão daqueles que formularão a chamada “política dos autores”, na França da década de 50. Sem um manifesto-base principal, a política foi construída através de diversos artigos no *Cahiers du Cinéma*, como “*A qui la fature*”, de Eric Rohmer, “*Notes sur une révolution*”, de Jaques Rivette e “*La politique des auters*”, de André Bazin. Naquele momento, os jovens críticos da revista analisaram, a partir da cinematografia de importantes nomes, a necessidade de afirmação da autoria dentro de toda a *mis-en-scène* do processo fílmico. Apontam para a valorização de uma certa maneira de se fazer cinema em determinado diretor, reconhecendo-se a característica autoral em sua filmografia, além, também, da necessidade de valorização dos aspectos poéticos do ato cinematográfico (CAUGHIE, 1981).

Ao recusar as atribuições de uma autoria em momentos como a roteirização e a produção, eles apontam a presença do diretor como “senhor” maior da estrutura do filme. Em *O autor no cinema*, Jean-Claude Bernardet (1994, p. 22) diz que “(...) a política é a apologia do *sujeito* que se expressa. (...) Cercado de máquinas, de técnicos e de atores, no estúdio, está-se sempre só”. Ainda Bernardet: “(...) esse é o ponto crucial da política: autor é aquele que diz eu”.

Ele passa a ser o sujeito que “põe ordem no caos”, aproximando-se da função histórica do poeta, do intelectual ou do cientista. Ele propõe um produto de linguagem resultante de sua experiência múltipla e, apesar dos diversos elementos dentro de uma realização fílmica, coloca em si próprio a responsabilidade pelo resultado final¹. Este autor reconstrói o artista que no Renascimento começou a ter a sua assinatura, mesmo em obras produzidas coletivamente, como catedrais e grandes estátuas. Ou seja, o mestre que conduzia a equipe para os grandes trabalhos².

A discussão autor-cinema precede os textos do *Cahiers*. Mas é fato que tanto as formulações teóricas, como a realização de um “cinema de autor” pelos críticos de cinema que se tornariam mais tarde os cineastas da *Nouvelle Vague* (como Truffaut e Eric Rohmer) redefiniram o debate junto com todo o cinema moderno.

¹ Hitchcock, representação máxima da política dos autores, recusava qualquer colaboração criativa ou improvisação dos atores- a quem chamava de “gado”. Em entrevista a Pia Lindstrom (série *Masters of cinema*) afirma que “atores metódicos são como crianças. São ótimos só para o teatro.” Para o diretor o problema desses atores era grande no cinema, especialmente no que se trata dos cortes, pois não sabiam a intenção do diretor na produção das imagens, não tinham uma visão global da produção.

² O filme *Bom dia, Babilônia*, de Paolo e Vittorio Taviani (1987), faz uma interessante relação entre estas duas gerações: a do mestre renascentista e sua equipe e o diretor que comanda a monumental produção de um filme (neste caso, Griffith em seu *Intolerância*)

O diretor é, para os formuladores da política dos autores, o grande ordenador da multiplicidade encontrada em elementos diversos que vão do figurino até as atuações. No cinema de ficção esta relação é bem mais clara, cabendo ao diretor a responsabilidade de “construir” uma nova realidade diante da câmera. Mas, como pensar a autoria no documentário, quando o que é captado são elementos que já existem no mundo concreto, independente da vontade do diretor?

Freire (2005, P. 53) ressalta que mesmo quando há uma “recriação” de aspectos do real ou quando são utilizados imagens e sons já existentes, o trabalho documental é feito de “uma matéria-prima que pré-existe à presença da câmera, uma matéria-prima que já se encontra no mundo histórico³”.

Por um lado, podemos constatar uma autoria inevitável em diversos momentos como a escolha dos planos, da iluminação, do som, dos entrevistados, da montagem, além de muitos outros. Mas devemos reconhecer que no documentário existe sempre o aspecto do imprevisível, do conteúdo que se constrói durante a realização e transcende qualquer projeto inicial.

Cabe ao realizador do documentário mais do que a responsabilidade de organizar o aparato de produção do filme. Ele possui a missão de ordenar diversos elementos do mundo sensível, ou seja, informações diversas que já existem e precisam ser selecionadas, tratadas e utilizadas na construção de uma obra. Além de tudo, o próprio diretor existe como sujeito não apenas na criação, mas na própria realidade em que registra, visto que ele participa e se envolve diretamente como o objeto filmado. Bill Nichols, em *Introdução ao documentário* (p.74) disserta sobre isso:

A idéia de voz do documentário representa alguma coisa como ‘estilo e algo mais’. Na ficção, o estilo deriva principalmente da tradução que o diretor faz da história para o formato visual, dando a essa manifestação visual da trama um estilo distinto de sua contrapartida na forma de roteiro, romance, peça ou biografia. No documentário, o estilo deriva parcialmente da tentativa do diretor de traduzir o seu ponto de vista sobre o mundo histórico em termos visuais, e também de seu envolvimento direto no tema do filme.

Temos aí um interessante problema. Tranqüilamente entendemos a autoria no cinema com matriz “melièsiana”, onde o cinema representa os “sonhos” do diretor, por mais ultra-realismo que seja representado na tela. Mas o que dizer do registro de uma realidade, de pessoas que não decoraram um texto e estão (por maior que seja a influência do diretor) apenas “sendo o que são”.

³ Freire utiliza a expressão “mundo histórico”, de Bill Nichols

Marcius Freire (2005, p. 56) afirma que além da *mis-en-scène* do realizador (elemento que marca a política dos autores), no documentário está presente, também, a *auto- mis-en-scène* dos sujeitos filmados. Além da construção fílmica pensada pelo diretor, há uma série de elementos que fogem totalmente ao seu controle. Freire exemplifica isso ao citar os documentários antropológicos e os seus registros de rituais de posse, onde existe apenas uma proposta de se fazer aquelas imagens, mas que resultarão num conteúdo totalmente inesperado.

A escolha que o personagem do documentário faz, o que ele fala, como se ele se move, mesmo quando influenciada de alguma forma pelo realizador do filme, representa algo externo à vontade soberana do autor. Neste sentido, algumas especulações sobre a co-autoria no processo do documentário já foram levantadas. Freire (*Ibidem*, p. 47) lembra o caso judicial onde o professor e os pais da escola francesa retratada em *Ser e ter* (*Être et avoir*, de Nicolas Philibert, 2002) reivindicaram os direitos autorais sobre os lucros do filme.

O autor soberano do filme, da forma como concebido pela política francesa e suas variantes norte-americanas como em Andrew Sarris e outros, marcam um humanismo e uma centralidade criativa que equipara o cinema às demais artes como a pintura e a literatura. Mais do que isto, representa a subjetividade do autor na realização do filme ficcional como elemento primordial, mais importante do que técnicos, máquinas e roteiros. Mas como podemos pensar esta subjetividade no documentário?

Segundo Renov (2004, p. 171) este gênero tem demonstrado um potencial para a observação e a investigação de fenômenos sociais. Contudo, seria um erro afirmar que a subjetividade não estava presente desde o início da história documental. Como exemplo o autor (*Ibidem*, p. 18) cita *O homem com uma câmera*, de Dziga Vertov (1929). O filme é um exercício de metalinguagem sobre o ato de se fazer filmes. O registro de sua atividade e o grande trabalho com aquele material filmado é o grande tema. Através de uma experimentação autoreflexiva pouco conhecida até então, as cenas da realidade soviética captadas são mostradas paralelamente às tarefas da operação da câmera (de seu irmão Mikhail) ou da montagem (de sua esposa Yelizaveta Svilova).

Outro filme citado por Renov é *Chuva* (*Regen*, 1929), que nasce justamente da experiência pessoal do diretor Joris Ivens nos dias chuvosos de Amsterdam. Através de seus registros, ele tenta representar um sentimento bem íntimo das sensações que guardava em sua memória.

Na primeira metade século, como afirma o pesquisador, o documentarismo estava intimamente ligado a um projeto científico e educativo calcado na idéia de objetividade e neutralidade. Desta forma, dentro da comunidade produtora destas obras, a questão da subjetividade era freqüentemente minimizada e tratada como uma “contaminação”. (*Ibidem*, p. 172 a p. 174). Dentro disso, podemos citar o documentarismo inglês de nomes como Grierson, o trabalho de Flaherty, além das produções de Humberto Mauro para o INCE (Instituto Nacional de Cinema Educativo), no Brasil.

Um novo estágio deste processo de objetividade foi o chamado Cinema Direto norte-americano, com seus dogmas de não-intervenção da realidade e seu padrão de observação dos acontecimentos, instituições e fenômenos sociais. Como afirmou Robert Drew, um dos principais representantes do movimento, “a personalidade do realizador não está, de forma alguma, envolvida na direção da ação” (*Apud Renov, Ibidem*, p. 174)

Mas, com precursores nos anos 60 e desenvolvimento a partir dos anos 70, 80 e 90, a representação do mundo histórico feita sobre mulheres e homens de diferentes culturas passa cada vez mais a tratar da auto-representação feita por estes mesmos sujeitos. Agora, neste período chamado por Renov de “pós-*verité*”, a subjetividade não é colocada mais como algo “vergonhoso”, mas é entendido como o filtro pelo qual o real se torna discurso. (*Ibidem*, p. 176)

Para Renov esta tendência seria uma resposta à persistente crítica à etnografia e às muitas questões relacionadas à alteridade, ao olhar “de fora”, assim como às teorias e verdades universalistas e generalistas. Como contraponto a isso estaria a diversificada rede social destes documentários, carregando as muitas características culturais de seus realizadores, sejam eles um autor ou um grupo. (RENOV, *Ibidem*) Nas suas palavras, isto seria uma “etnografia doméstica, uma forma de auto-retrato em que o *self* está em estreita relação com seu outro familiar, assumindo como seu conceito implícito que “a etnografia começa em casa”. O *self* requer o outro, o outro refrata o *self*.” (*Ibidem*, 2005, p. 238)

O autor aponta os fatores que contribuíram para esta efusão durante os anos 60/70/80. Nesse momento, ele cita a ascensão dos novos movimentos sociais, como a luta anti-guerra, os direitos civis e a organização estudantil, como importantes elementos para a transformação das políticas de identidade. Como já ressaltamos acima, a emergência destas lutas como o feminismo, colocam questões “pessoais” como raça, gênero e sexualidade como fatores de consciência e politização.

Ao universalismo e objetividade do cartesianismo, presentes nas ciências sociais e no documentário clássico, contrapõe-se o elemento subjetivo. A pessoa, sua micro-história, o olhar do mundo que assumidamente parte do “eu” é uma característica que gera estranhamento e resistência. Pois os filmes que apostam no discurso do sujeito que se “performa” como base para a construção do produto artístico rompem estes preconceitos e assumem que o indivíduo que se manifesta é sim um parâmetro importante para a construção do conhecimento (“um” conhecimento, “uma” expressão entre muitas).



É interessante pensar o desafio que é feito por Edgar Morin a Jean Rouch no filme *Crônicas de um verão* (*Cronique d'un été*, 1961)- sem dúvida uma obra divisora de águas de grande parte destas questões. Neste documentário, (realizado pelos mesmos), Morin propõe a Rouch, (que realizara uma série de filmes na África) a registrar o seu próprio meio, sua própria “tribo” : o cotidiano parisiense. O diálogo dos dois é registrado e temos contato com o processo que levou à construção da obra. Este é apenas um ponto de partida para as diferentes experimentações na captação das subjetividades. Além da profunda auto-reflexão dos autores, que está bem presente no início e na conclusão de “*Crônicas*”, outras estruturas de captação das subjetividades e de relações com os personagens passam pela tela. Marceline Loridan, que trabalha em uma empresa de pesquisas psico-sociais (um *alter ego* dos dois cientistas sociais/diretores?) é a personagem que se torna, também, entrevistadora. Nas ruas, ela pergunta: “Você é feliz?” Mas ela própria abre seus sentimentos, em uma densa fala confessional durante um plano em movimento pela cidade. Outros métodos são utilizadas, como a roda de conversa. Ao final, em uma auto-análise do filme, os diretores exibem para os participantes o resultado, que fazem a sua avaliação. Mesma reflexão é feita no diálogo entre os realizadores, onde concluem

por um fracasso em relação aos objetivos iniciais do filme.

Crônicas de um verão e outros momentos da cinematografia de Rouch⁴ inserem ferramentas onde concluímos que a autoria no documentário pode não se relacionar apenas com uma representação pura da mente do diretor. Obviamente não podemos negar o projeto criativo do realizador, o que irá nortear qualquer filme. Contudo, ser “autor” em propostas como esta pode significar, também, possibilitar protagonismo aos sujeitos envolvidos na filmagem. Mesmo estando os participantes inseridos em uma obra que já possui uma direção, a voz dos “atores sociais”, o seu corpo e a sua vontade de se expressar são elementos essenciais para o projeto autoral da obra.

Estas estruturas que repensam, inclusive, a própria forma de olhar para si mesmo (como pessoa, sujeito e autor) e a relação com o outro são características deste “cinema-verdade” de Rouch. Isso pôde ser facilidade, claro, pelas novas tecnologias que possibilitaram, por exemplo, planos mais longos e o som direto. Este último quebra o grande poder na narração, característica do filme científico e educativo (que tem como referência maior a escola inglesa de nomes como Grierson).

O cinematógrafo nasceu em um período próximo ao florescimento das ciências sociais e suas grandes discussões sobre a alteridade. Os registros dos chamados “filmes de viagem” e mais tarde os filmes “antropológicos” ou “etnográficos” produzirão imagens de uma nova concepção de construção do outro. O documentário, principalmente a partir da experiência do filme *Nanook, o esquimó* (*Nanook of the North*, 1922), de Robert Flaherty, passará por diferentes estágios, além de muitas crises, na tentativa de captar esta materialidade humana que é desconhecida, mas grande motivo de investigação, ou mesmo obsessão.

Para pensar esta relação com a alteridade, acredito ser importante remeter à história do documentarismo brasileiro, tendo como referência a pesquisa de Jean-Claude Bernardet em *Cineastas e imagens do povo*. Nesta obra ele aponta para uma tendência no documentário brasileiro que se inicia e tem o seu auge no início dos anos 60 (com marcas nas décadas

⁴ Jaguar (1967) iniciou-se em 1952, quando Rouch pretendia estudar a migração dos jovens do Níger que saíam em busca de trabalho. O cineasta resolveu propor a um grupo que realizasse o trajeto. Mas tarde, em estúdio, os envolvidos na produção fizeram uma espécie de dublagem e comentários em cima das imagens, onde resignificam este filme que está na fronteira entre ficção e documentário

seguintes), no contexto de todas as transformações sociais, políticas e teóricas: o que ele classifica como modelo sociológico. Segundo o autor, o pensamento da época era de que as artes não deveriam apenas fazer com que os problemas sociais fossem vistos, mas também possuíam uma importante função de transformação da sociedade a partir do olhar para aquelas questões. Neste sentido, o cinema denominado sociológico teria um comprometimento com esta transformação.

Estes filmes refletiriam todo o processo de transição política (janguismo, ascensão dos movimentos sociais, resistência à ditadura), além das discussões intelectuais das esquerdas (CPC da UNE, ISEB, Cinema Novo e etc). Nesta cinematografia estarão presentes, então, as teorias sociais, em especial aquelas com influência marxista (mais especificamente a idéia de vanguarda leninista-trotskista⁵)

Ao estudar uma série de obras, Bernardet pretendeu entender como diversos elementos formais do filme constituem uma estrutura que objetiva conformar toda a teorização daquele momento. Mais do que isto, ao assumir a alienação da população, estes filmes pretendem ser um instrumento de conscientização das massas.

Para ele, o documentário mais paradigmático nesse sentido seria *Viramundo* (1965), de Geraldo Sarno. Não por acaso esta produção irá se debruçar sobre o mesmo personagem-símbolo do imaginário da esquerda: o operário. Neste caso, mais especificamente, os migrantes nordestinos e seu trabalho nas fábricas nos centros urbanos.

Para Bernardet (*Ibidem*), durante a primeira metade da década de 60 desenvolvia-se muito dentro da *intelligentsia* a questão da alienação do povo e a necessidade de libertação através da consciência. Ou seja, à classe trabalhadora só faltava o conhecimento, tarefa que caberia ao intelectual. A existência dele se justificaria exatamente devido ao estado geral de alienação:

Compete a quem tiver condições de captar as aspirações populares, elaborá-las sob a

⁵ Para Lênin e Trotsky, após a revolução russa o proletariado necessitava ainda da orientação da antiga burguesia em termos de conhecimento e artes. Eles não acreditavam em uma “arte operária”, que consideravam inferior devido à posição subalterna em que eles sempre estiveram no período czarista. Lênin, em *Quê fazer?* (p. 68), diz que “a consciência política de classe não pode ser levada ao operário senão do exterior, isto é, do exterior da luta econômica, do exterior das relações entre operários e patrões”. Trotsky, em *Literatura e revolução* (p. 177) afirma que “(...) arte mal feita não é arte e, em consequência, os trabalhadores não precisam dela”. Portanto, “seria absurdo concluir que os operários não necessitam da técnica da arte burguesa.” De forma diferente pensava outro marxista, o alemão Walter Benjamin (1993). No texto “O autor como produtor”, ele se mostra crítico ao que chamava de “logocracia” ou “reinado dos intelectuais”, defendendo um processo comunicativo onde qualquer membro da classe trabalhadora pudesse participar.

forma de conhecimento da situação do país e reconhecimento destas aspirações, devolvê-las então ao povo, gerando assim consciência nele. E quem tiver condições de efetuar estas operações são os intelectuais. A posição social do intelectual sensível às aspirações latentes do povo lhe permite ser gerador de consciência. (*Ibidem*, p. 28)

É neste sentido que se constrói, segundo o autor, a linguagem de *Viramundo*. Existe uma “voz do saber”, científica, impessoal, “limpa” e generalista, representada pelo narrador em *voz-over*.

Caberá às imagens do filme e aos entrevistados o papel de meros objetos que confirmarão a tese central proposta. As pessoas são tipos ideais, simbólicos, amostragens que não estão presentes para mostrar que não existe nenhuma exceção sobre as regras que se desenvolvem sobre a realidade brasileira. São, antes de tudo, maneiras de se confirmar conceitos pré-estabelecidos.

No “modelo sociológico” a relação intelectual-outro não é problematizada e a função do povo é passiva, seja através de sua condição de objeto do documentário, ou como indivíduo a ser despertado.



Uma série de filmes (alguns analisados por Bernardet, outros não) transformou este tipo de produção, modificando o papel dos sujeitos dentro do documentário. Uma obra importante, dentro dos casos brasileiros, para observarmos a mudança em relação à reflexão sobre si mesmo e

na relação com o outro é *Cabra marcado para morrer*, de Eduardo Coutinho.⁶ Ele é bem representativo justamente por representar dois momentos distintos em relação à estética fílmica e à proposta pessoal do diretor.

Coutinho, que foi integrante do CPC da Une, participava da caravana que a entidade promovia pelo nordeste brasileiro em 1962. Neste momento, são feitas as primeiras imagens da morte recente de um integrante da Liga Camponesa de Sapé (na Paraíba), João Pedro Teixeira: o enterro, o registro da família, os discursos, além de outras... Dois anos depois, o diretor inicia as filmagens da ficção *Cabra marcado para morrer*, baseada na trajetória desse personagem. Após o golpe militar no mesmo ano, uma parte da equipe é presa, outra consegue fugir e quase todo aparato utilizado é apreendido pelas forças armadas. Elizabeth Teixeira, viúva do militante (que interpretava a ela própria), além de ser perseguida, é obrigada a se separar de seus filhos que, sob a custódia de parentes, se “espalham” por diversas regiões do país. Mas a maior parte do material rodado já havia sido enviado para a revelação no Rio de Janeiro e foi salvo.

Dezessete anos depois, em 1981, o cineasta resolve procurar as pessoas envolvidas no filme, além da família Teixeira. Ele deseja saber o que aconteceu antes, durante o processo de realização da obra e as consequências daqueles acontecimentos, além de mostrar-lhes as seqüências filmadas. Tudo isto resulta no documentário que recebe o mesmo nome do filme que havia começado nos anos 60.

O golpe, simbolicamente, encerra não apenas um projeto inicial de filme, mas uma primeira geração, exatamente aquela da primeira metade dos anos 60, de que fala Bernardet. Aquele filme com certeza não podia ser continuado, pelo menos não daquela forma. Ao retornar às imagens daquela proposta inicial, fez Coutinho um novo filme ou continuou o que começou nos anos 60? Difícil falar. Mas podemos refletir sobre o que foi feito em 1964 e a sua diferença em relação ao ponto de partida.

Cabra marcado para morrer se torna uma obra metalingüística por excelência onde a busca pelo reencontro com os personagens e a releitura das imagens são o próprio filme. Ele é, então, importantíssimo neste sentido. Quando o diretor procura os envolvidos que se dispersaram há vinte anos, observa as consequências (muitas vezes dramáticas) dos acontecimentos do

⁶ Na edição de 2005 do seu livro, Bernardet, através de um apêndice, faz uma referência à importância de *Cabra marcado para morrer* para esta reflexão geral sobre o documentário brasileiro

período para eles, lhes mostra trechos da obra “bruta”, faz uma reflexão não só sobre o seu próprio processo fílmico (que se confunde com parte de sua vida), mas na sua relação com o “outro”. Longe de tentar resolver o problema, o filme deixa claro que existe esta questão delicada na tradição documentarista.

“Cabra...” realiza, então, dois encontros de histórias: o primeiro é a contraposição de um Brasil pré-golpe, das reformas de base, da ascensão das lutas camponesas, do CPC, com um país da década de 80 em pleno processo de redemocratização e ainda com as cicatrizes dos anos de chumbo. O segundo encontro é entre o cinema moderno, a lógica do modelo sociológico com um documentário contemporâneo, marcado pela reflexividade e pela performatividade.

Bernardet (2005, p. 233) falará de um “encontro de estilos”:

O *Cabra/64* tem algo de neo-realismo temperado com didatismo: seu hieratismo lembra o episódio *Pedreira de São Diogo*, do *Cinco Vezes Favela*, que a UNE produziu no início dos anos 60. As entrevistas com Elizabeth são bastante próximas do modo de filmar encontrado nos anos 60, algo típico de *Opinião Pública* (Arnaldo Jabor). Já as entrevistas feitas na Baixada Fluminense com filhos e filhas de Elizabeth revelam certo sensacionalismo emocional que as aproxima de um estilo de reportagem televisivo atual. Nessa variedade de estilos, a própria passagem do tempo se reflete. E a menor dessas diferenças não é a acintosa presença do diretor: o autor expondo-se em primeiro plano, com tanta importância quanto o seu personagem, era impensável na época do *Cabra/64*. O autor existia, sim, mas sempre oculto, transparente veículo da realidade e da mensagem. O autor torna-se a mediação explícita entre o real e o espectador, o autor expor-se com sua própria temática de realizador de cinema, isso indica uma personalização do espetáculo e das relações com o público a qual contradiz com a postura ideológica e estética do *Cabra/64*.

Se nos anos 60 evidenciou-se o cinema de autor, hoje, cada vez mais, o autor não é mais só o “senhor do filme”, mas também personagem da obra. Mas o filme de Coutinho não é um filme autobiográfico, portanto, pelo menos não no sentido estrito. Ele, claramente não objetiva uma busca totalmente pessoal, íntima. A volta às imagens do passado e a resignificação delas tanto através de sua voz (que compartilha com os narradores Ferreira Gullar e Tite Lemos) como do seu corpo, que aparece várias vezes, assim como o corpo e a voz dos que estavam envolvidos no processo, representam a multiplicidade de pontos que constroem a teia entre o antes e o depois da realização do projeto. Não se trata da sua vida como elemento narcísico, subjetivista e sim um momento que é resgatado através dos outros que a construíram.

Longe de querer colocar o povo como figura “passiva”, que necessitaria da conscientização, é mostrada a própria auto-organização dos camponeses. Analfabetos e pobres, a luta dos camponeses se consolidou muito antes da chegada da câmera para o registro de tudo aquilo. Portanto, aquele universo, ao mesmo tempo em que faz parte das lembranças de uma obra iniciada por Coutinho, existiria com ou sem ele. Contudo, a realização daquele filme nos anos 60 gerou conseqüências, em alguns casos bem dramáticas, que o diretor assume através de sua câmera. A obra é profundamente reflexiva, mas esta reflexividade estende-se a outros sujeitos.

A questão trazida por filmes como *Crônicas de um verão* ou *Cabra marcado para morrer* não diz respeito apenas a uma representação da subjetividade e imaginação soberana do diretor, algo que parece ser bem improvável quando tratamos com a captação direta do real. Mas podemos falar de um processo que tem suas marcas em filmes de Rouch e no Brasil com o vídeo nos anos 70 e o grande caso nos anos 80 de “*Cabra*”: o documentário como representação do protagonismo e da autoria como manifestação dos sujeitos envolvidos.

Esta modificação nos processos subjetivos não se dá apenas nos filmes claramente autobiográficos, mas faz parte de um extenso processo de mudança de atores e do repensar sobre o próprio ato de filmar e/ou dar voz a alguém. Para entender a transição para o período *pós-verité*, devemos analisar obras como estas, para entender, depois, os filmes assumidamente autobiográficos.

Renov cita como um dos precursores desta mudança de perspectiva, onde novos sujeitos aparecem dentro do processo autoral: o trabalho da vídeo-artista Wendy Clarke. Desde 1977 ela experimenta o formato dos vídeo-diários, utilizando a câmera como instrumento para sondar as profundezas de seu psiquismo. (*Ibidem*, p. 177 e 178). Este conceito também envolveu o seu projeto *Love Tapes*, onde indivíduos de diferentes idades e particularidades tinham três minutos para falarem o que o amor significava para eles. Cada intervenção era dirigida pelo próprio participante. Com uma câmera na frente, podendo escolher os ângulos e movimentos de filmagem e até mesmo a trilha sonora, ele faria qualquer *performance* para representar o tema tão complexo que é o amor.⁷

⁷ Semelhante trabalho desenvolve Sandra Kogut, em *Parabolic People*. Seu vídeo, de 1991, é um desdobramento da instalação Videocabines, realizado no Rio de Janeiro, em Nova Iorque, Paris, Tóquio, Dakar e Moscou. Nele, pessoas nas ruas eram convidadas a entrar em cabines equipadas com câmeras, onde poderiam fazer o que quisessem.

Como aponta Renov (*Ibidem*, p. 178), em cada um destes momentos, de uma forma interativa, o entrevistado se torna sujeito da enunciação. As diferentes experiências, identidades e variações de desejo tornam o monólogo uma experiência única.

Ao pensar sobre estes filmes, ele pergunta: “O que faz estas novas subjetividades serem novas?” Uma possível resposta para isso poderia ser observada ao analisarmos a auto-representação das identidades. Elas seriam fluidas, múltiplas ou mesmo contraditórias, onde o discurso privado é uma fonte para representação do público. Em vários destes casos, a subjetividade do realizador está aliada às aflições sociais. Uma rede de características culturais, físicas e econômicas converge e encontra expressão na auto-representação histórica. (*Ibidem*, p. 179).

Um importante exemplo dado por Renov é a série de Jonas Mekas, *Lost, Lost, Lost*. A exploração do deslocamento e da desorientação cultural está presente, assim como a relação entre o “eu” e o “outro”. O realizador relata, através de diários filmicos feitos de 1949 a 1963, a experiência dos lituanos exilados que fugiam da perseguição dos soviéticos. A emergência dos protestos *ban-the-bomb* e do Cinema *Underground* que se segue, confunde a vivência pessoal de Mekas com o momento registrado. Como analisa Renov (*Ibidem*, p. 180), a subjetividade do diretor “performa” profundamente o registro de décadas do mundo real. É uma identidade construída por múltiplos e específicos “outros” que estão no filme.

O cinema *underground*, bem antes da chegada do vídeo, já tematizara questões muito semelhantes. Trabalhos como de Maya Deren, já na década de 40, de forma bem performática exploravam a linguagem do corpo e do movimento.

Segundo Renov (*Ibidem*), posteriormente, durante o período “pós-verité”, entre 1970 e 1995, os documentários que exploram a identidade gay e lésbica ganharam grande dinamismo e vitalidade. Entre muitos os vários exemplos citados, ele se detém mais em *Tongues United*, de Marlon Riggs (1989). Neste filme, negros homossexuais são retratados nesta dupla identidade que por si só, como diz um trecho citado por Renov, é um ato revolucionário: “Homens negros amando homens negros é o ato revolucionário.” (*Ibidem*) Riggs coloca o seu próprio corpo em cena em um ato performático.⁸

Para Renov (*Ibidem*, 2005, p. 240) a necessidade de olhar o corpo, o pessoal, o doméstico

⁸ O trabalho do videasta brasileiro Rafael França se destaca pela performatividade utilizada para tratar temas como a afirmação da orientação sexual gay e a AIDS.

é característica de uma modificação político-estética que escolhe a individualidade como um importante campo de expressão, em detrimento do registro dos acontecimentos notórios, conhecidos. A partir de uma análise feminista, o autor afirma que esta necessidade de centrar-se nos “grandes eventos” tem um viés masculino. “A política agora envolvia a maneira como os indivíduos, mas do que os Estados-Nação, se conduziam no mundo.” (*Ibidem*)

Modifica-se o registro da história, as características de uma etnografia, uma reportagem, um documentário, que poderão conter agora (no plural) “histórias”, “etnografias”... O autoritarismo do registro de um sujeito detentor da técnica e do poder artístico, o responsável pela palavra, pela câmera dilui-se em um discurso assumidamente subjetivo, que, antes de querer ser universalista, propõe uma versão (ou algumas versões) para explicar (ou tentar explicar) toda a complexidade do real.

Portanto, esses trabalhos se tornam um importantíssimo veículo de contra-discurso, (RENOV, *Ibidem* p. 243) um discurso que não se conforma mais em ser objeto da indústria da propaganda, do entretenimento e de outros meios. Como afirma Renov (*Ibidem*), “Não somos apenas o que fazemos em um mundo de imagens, somos também o que demonstramos ser.” Sobre esta quebra com o exclusivismo de uma história oficial, ele cita a autora Doris Sommer. Para ela, a autobiografia tornou-se um “espaço legítimo para a produção daquele excesso que questiona a coerência e o poder de uma historiografia exclusiva.” (*Apud Renov, Ibidem*)

Este repensar da oficialidade como discurso prioritário também está na pesquisa de Andrea Molfetta, que analisa este fenômeno da performatividade em filmes do Cone Sul. Para a autora (2006, p. 197), estas obras “trocam o acesso à natureza pela abordagem dos aspectos micro-políticos da existência: o espaço público é mostrado desde o espaço privado; em vez de dar palavras às autoridades, explicitam-se as relações de poder comprovadas no diálogo com elas.”

Ao levantar a hipótese de que esta poética do performativo estaria colocando em prática as noções de sujeito, consciência e história definidas pela hermenêutica alemã, Andrea (*Ibidem*, p. 201) faz o seguinte questionamento: “Existe ‘a’ história? O relativismo entende que podemos entendê-la como um conjunto de interpretações em rede, no nosso caso, a inter-relação entre os discursos das pessoas envolvidas no filme.”

Superando a visão transcendental e definida pela qual o sujeito foi construído na modernidade, esse personagem-autor não exige qualquer conclusão racional ou empírica. Como afirma a autora (*Ibidem*, p. 202) o sujeito possui um ponto de partida somente, mas o ponto de

chegada é totalmente indefinido. Desta forma, ele está inserido em diversos deslocamentos que se relacionam com o espaço (nacionalidade, território), o tempo (memória) e cultura, além da relação dele com o “outro”. Como ela diz “não há um sujeito e, sim, um ser fluido em contato, agindo e reagindo, sujeitoado, *existente*, que falando de si mesmo quer falar de mais alguém.” (*Idem*, 2003, p. 44)

Como vimos, estas dimensões passam tanto pelo o que há de mais pessoal e íntimo, aliado ao que é construído através de uma rede de impressões e subjetividades. Isso define um projeto fílmico que representa muitos sujeitos ou que gera muitas outras possibilidades de diálogo. O afetivo e o subjetivo não são mais vergonhosos. Passa-se a reconhecer o “eu” como fonte do conhecimento em um grupo construído através de várias histórias.

É por isto que é muito importante analisarmos, dentro da teoria do documentário, como se deu esta relação entre o registro do real e os vários aspectos subjetivos. Estudos como o de Michael Renov procuram não apenas refletir sobre o gênero documentário e suas relações com o aspecto subjetivo, mas também entender de forma mais ampla os fenômenos da subjetividade e da autobiografia. Como as tecnologias do vídeo e mais tarde, do digital e da internet possibilitaram outras ferramentas e outras relações para os sujeitos que se performam, se manifestam, se representam.

Minha pesquisa não se aprofunda no documentário em vídeo e película, mas sim nas manifestações de auto-representação dos vídeos na rede mundial de computadores. Mais do que entender a autobiografia presente, por exemplo, em *videoblogs* e outros casos, gostaria de compreender as novas vozes, os novos processos de autoria, protagonismo, além da construção da subjetivação através de um indivíduo que se performa. `

Para entender melhor este estágio da eletrônica, do vídeo e da informática e as relações performáticas do sujeito que se representa, entenderemos melhor o veículo vídeo e as transformações relevantes trazidas por ele e pelo período em que ele está inserido.

3- VÍDEO E PERFORMANCE

3.1- O “estado-vídeo” e o “vídeo como processo”

Por dois motivos será muito importante uma reflexão mais aprofundada sobre a arte videográfica. A primeira e mais óbvia razão é o fato de ter eleito como objeto de meu trabalho os vídeos inseridos no contexto da internet. Para analisar este novo estágio destes trabalhos, seria importante pensar o vídeo como suporte. Outra razão seria entendê-lo como uma importante transição dentro do processo em que desenvolvo. O vídeo marca um diferente momento na estética audiovisual, nos processos comunicativos, nas relações do corpo, além de ser influenciado e influenciar muitas transformações nos processos de construção da subjetividade/identidade dentro das imagens contemporâneas, temas que serão mais bem desenvolvidos à frente.

Mas, o que é o vídeo? Ele é uma linguagem? Um dispositivo? É possível conceituá-lo? Phillipe Dubois, na introdução de seu livro *Cinema, vídeo, Godard* (p. 21 e 22) explica que durante muito tempo se dedicou a estudá-lo, em suas mais variadas dimensões: documentário, ficção, instalação, até as mais recentes tecnologias digitais. Ele escreveu diversos textos e acompanhou o seu nascimento e desenvolvimento.

O autor afirma que durante anos se debruçou no que seria um projeto de nível “ontológico”, “identitário”, que se dedicaria a entender o que é o vídeo. Contudo, esta proposta não se concretizou, por razões teóricas e epistemológicas. Depois de tentar algumas vezes concluir a idéia, percebeu que seria impossível e fez os seguintes questionamentos:

Como dar corpo de pensamento e uma identidade ao que se revelava para mim com um ‘não-objeto’? Como instituir uma plenitude a partir do vazio? Como fazer o positivo com o negativo? Como fazer o sólido com o gasoso e o líquido? Como construir uma realidade (do Ser) com o inapreensível (do não-Ser)? Como transformar um puro processo em objeto?” (DUBOIS, *Ibidem*, p. 22 e 23)

Por outro lado, esta “natureza” e este “lugar” do vídeo não abandonaram a cabeça de Dubois, tornando-se um mote para diversas investigações. O pesquisador não vê uma resposta para a sua definição ou conceituação. Para ele, “o vídeo é e continua sendo, uma questão. É neste

sentido que é *movimento*.” (*Ibidem*, p. 23)

Assim, Dubois nega a possibilidade de delimitá-lo na especificidade de uma “imagem”. Para ele, o vídeo pode ser pensado com um “estado” da “maneira de ser das imagens” (*Ibidem*). Portanto, “o ‘vídeo’ não é um objeto (algo em si, um corpo próprio), mas um *estado*. Um estado da imagem (em geral). Um estado-imagem, uma forma que pensa.” (*Ibidem*)

Segundo o autor, a “estetização” da arte videográfica como “imagem” oculta uma outra face: “a do vídeo como processo, puro dispositivo, sistema de circulação de uma informação qualquer, “meio de comunicação”. (*Ibidem*, p. 73) Ele questiona o que estaria dominando as discussões sobre o assunto, onde se coloca o vídeo prioritariamente como uma imagética a mais, comparando-o com a pintura, a fotografia e o cinema. Para Dubois, que não ignora esse aspecto, ao inscrevermos este meio em uma linha histórica ele teria mais relação com o telefone ou o telégrafo do que com as artes plásticas. “O vídeo se propõe a ser ao mesmo tempo uma imagem existente por si mesma e um dispositivo de circulação de um simples 'sinal'.” (DUBOIS, *Ibidem*, p. 73 e 74)

Assim, as observações do autor caminham para conclusões bem relevantes. Além de pensarmos a arte do vídeo, sua estética e concepção, devemos, paralelamente, lembrar a sua relação com as novas formas de transmissão, seja a televisão, a fita cassete, os aparelhos de reprodução e, mais tarde, os meios informáticos. Dubois diz, então, que “é nesse aspecto que ele funciona como intermediário entre o cinema e as 'últimas tecnologias' informáticas e digitais.” (*Ibidem*, p. 73) Afirma, portanto, que “se o cinema é, sobretudo, uma arte da imagem e atua sobre o vídeo pelo alto, as 'últimas tecnologias' informáticas e digitais são sobretudo dispositivos, sistemas de transmissão (mais do que obras) e o prolongam por baixo.” (*Ibidem*)

Este processo de proximidade com um projeto tecnológico mais amplo, que redundará na consolidação do digital, modificou as próprias pretensões de definição teórica da especificidade videográfica. Segundo Dubois, nos anos 70 (e em parte dos 80) houve esta intenção teórica de cercar o objeto vídeo, estimulada, em grande parte, pelos estudiosos da semiologia e do estruturalismo, com a sua intenção de pensar o dispositivo, o ato e a experiência como fenômenos. Neste período, tentava-se decodificar tudo, a “linhas de varredura”, o sinal, o ponto... (*Ibidem*, págs. 97 e 98)

Entretanto, esta missão não era fácil, devido à fluidez dos aspectos técnicos do vídeo. Ao longo dos anos 80 e 90 as pessoas foram deixando de acreditar no caráter específico da mídia

videográfica. A tendência se intensificou com o advento da informática e a imensidão de elementos que se incorporaram ao vídeo. Cada vez mais, então, foi difícil delimitar as fronteiras entre fotografia, desenho, vídeo, som, texto e outros elementos. (DUBOIS, *Ibidem*, pág. 98)

Portanto, (e é este um dos motivos para estudarmos isto) o vídeo marcou, durante o pensamento do período, um processo de transição, sendo visto não mais como um objeto com corpo próprio, mas como este elo importante:

Assim dilacerado na história, dividido entre o cinema e o computador, cercado como um banco de areia, entre dois rios, que correntes contrárias vêm apagar progressiva e rapidamente, o vídeo era visto no final das contas como uma imagem intermediária. Uma ilha dedicada a submergir, instável, transitória, efêmera. Um curto momento de passagem no mundo das tecnologias do visual. Um parêntese. Um intertício ou um intervalo. Um vazio, em suma, que imaginávamos como plenitude. (DUBOIS, *Ibidem*, p. 99)

Estas questões relativas à definição do vídeo também passam pelo livro *Pré-Cinemas e Pós-Cinemas*, de Arlindo Machado (p. 189). Na obra, o autor questiona a possibilidade de uma “linguagem” videográfica. O termo seria enganoso, pois é normalmente utilizado em um sentido normativo, análogo à linguagem verbal. Ou seja, considera-se algo como específico do vídeo, muitas vezes com uma contraposição ao cinema: “isso é do campo videográfico e aquilo do campo cinematográfico”.

No entanto, como analisa Machado (*Ibidem*, p. 190), elementos que aparentemente seriam próprios do meio são utilizados com outras significações. Ele exemplifica isso ao falar sobre a diferença entre os planos abertos do cinema e os fechados do vídeo. Uma tomada mais geral no vídeo não seria recomendada devido às limitações técnicas da indefinição da imagem. Mas, se o diretor tivesse a intenção de produzir um efeito de despersonalização, o recurso seria totalmente plausível.

Arlindo Machado (*Ibidem*) também lembra o caráter híbrido do vídeo e a dificuldade de atribuir-lhe uma “pureza”:

(...) o vídeo é um sistema híbrido; ele opera com códigos significantes distintos, parte importados do cinema, parte importados do teatro, da literatura, do rádio e, mais modernamente, da computação gráfica, aos quais acrescenta alguns recursos expressivos específicos, alguns modos de formar idéias ou sensações que lhe são exclusivos, mas que não são suficientes, por si sós, para construir a estrutura inteira da obra. Esse talvez seja justamente o ponto-chave da questão. O discurso videográfico é impuro por natureza, ele processa formas de expressão colocadas em circulação por outros meios, atribuindo-lhes

novos valores, e a sua “especificidade”, se houver, está sobretudo na solução peculiar que ele dá ao problema da síntese de todas essas contribuições.

O autor afirma que no período de surgimento do vídeo, durante os anos 60, a crença em uma gramática cinematográfica própria e “natural” estava em declínio e era transgredida por uma série de iniciativas como o *underground* e o cinema moderno. (*Ibidem*, p. 192) Além dos exemplos citados por Machado, podemos falar, também, do advento das câmeras mais leves e mais acessíveis fora dos grandes estúdios, como a Super 8 e a 16mm. A arte videográfica nasce com esta multiplicidade e indefinição. O pesquisador lembra que tanto as manifestações da vídeoarte, como as alternativas militantes e comunitárias mostravam a resistência a um modelo fechado das televisões. Conforme ele conclui, “a questão de uma linguagem 'natural' ou 'específica' para o vídeo nunca encontrou terreno muito fértil para germinar.” (MACHADO, *Ibidem*)

Ressaltando o fato de que o vídeo é também um fenômeno de comunicação, Machado diz que o meio possui uma tendência a ser transmitido de “forma processual e não-hierárquica no tecido social”. Para ele, “isso acaba por confundir os papéis de consumidores e consumidores, donde resulta, pelo menos nas experiências mais bem-sucedidas, um processo de troca e diálogo pouco comum nos outros meios”. (*Ibidem*)

O autor ressalta as diferenças de relações que se constituíram em relação à película. Se esta exige a atenção dentro da sala escura, o veículo videográfico é apenas mais um elemento num local (uma casa, por exemplo) com vários outros estímulos, não sendo, muitas vezes, o foco central das ações ocorridas. Como lembra Machado, estas formas de diversão múltiplas e que não exigem a atenção total remetem aos “primeiros cinemas” e os seus lugares de diversas atrações.

Além desses, diversos outros elementos devem ser levados em conta na nossa análise, onde se torna muito importante saber as formas da recepção. Portanto, “o vídeo tende a se configurar mais como *processo* do que como *produto*.” (*Ibidem*, p. 199) Todas as reflexões sobre o veículo devem levar em conta este caminho fragmentário, onde o receptor influencia o caminho da recepção, através de uma mudança de filme, uma pausa, uma aceleração, uma repetição, além de outras ferramentas.

Como já vimos, a história do desenvolvimento cinematográfico contém elementos bem múltiplos. Contudo, as transformações trazidas pelo vídeo e, mais tarde, a incorporação dos

elementos da informática evidenciaram a dificuldade de definições entre os meios. Por isso, mais importante do que analisar as especificidades puramente técnicas, seria importante entender o vídeo como um dos agentes das mudanças ocorridas em processos muito relevantes da década de 60 e 70, com suas conseqüências, ou mesmo extensões, até os nossos dias. O hibridismo, o dialogismo, a diversidade, a particularização, a facilidade de produção e a inserção do corpo, além de diversos outros elementos não podem ser pensados separadamente de diversas transformações que se operaram (e se operam) na sociedade até os nossos dias, como veremos a seguir.

3.2- Influências e territórios

As modificações nas relações com as várias manifestações da subjetividade estão presentes em películas e vídeos durante o século XX, em especial após os anos 60 e são palco para as várias transformações. Mas é importante notar que o advento do aparato videográfico possui um notável papel neste processo. Como já observamos, a partir da análise de Machado, esse veículo surge em um momento de questionamentos dentro da linguagem cinematográfica. Mas esta história se inicia um pouco antes.

Em nenhum momento de sua história o cinema deixou de apresentar formas de experimentação, visto as vanguardas das primeiras décadas do século XX. Contudo, a partir do Cinema Moderno, passa a existir, em diversos grupos, um programa de transgressão da política dos grandes estúdios, da supremacia do produtor, do sistema de estrelas, do artificialismo e de tudo o que caracterizava o grande espetáculo até então.

Do Neo Realismo Italiano e da *Nouvelle Vague*, até a produção independente do nosso Cinema Novo, existe um projeto de mudança estética e, mais do que isto, de transformação da sociedade como um todo. Muitos dos realizadores presentes nestes movimentos trabalharam para que os instrumentos pudessem ser os mais adequados possíveis para as possibilidades imaginadas. Eles não só aproveitam a tecnologia existente como trabalhavam para que câmeras mais leves possibilitassem a saída para as ruas e a versatilidade de movimentos, engendrando a nova gramática moderna.⁹

Sem o advento do “som direto” não poderíamos imaginar a revolução trazida por Jean

⁹ Documentaristas do chamado Cinema Direto, como Robert Drew investiram em um aparato mais leve e simples para a captação dos acontecimentos do mundo histórico.

Rouch em filmes como *Crônicas de um verão*.¹⁰ A própria proposta de “dar voz ao outro” insere-se no documentário com mais propriedade, repensando as formas de propriedade dos discursos. A narração, que era símbolo maior da narração repleta de sabedoria e suposta imparcialidade ganha a concorrência da possibilidade do retratado se expressar.

Segundo Ivana Bentes (2003, p. 115), a captação do “som direto”, junto à imagem, marcou o cinema da década de 60 e foram importantes na “percepção do filme e do vídeo como fluxo audiovisual”. Para ela, esta experiência, que caracterizou os cinemas novos em todo o mundo e renovou o documentário tinha como característica a apreensão do momento vivido, o registro da enunciação, influenciando o que viria ser a própria linguagem da televisão e do vídeo.

As possibilidades trazidas pelo vídeo e a TV, como o “ao vivo”, a filmagem sem interrupção e o estilo direto devem ser pensados, para a autora, dentro de uma linha de continuidade que marca experiências em diversos suportes. Para isto devemos verificar as transformações trazidas por suportes como o 16 mm e o Super-8, como ela descreve:

As câmeras portáteis de 16 mm, com som direto, vão fazer florescer o cinema de intervenção (o documentário, o cinema militante de “câmera na mão” e corpo-a-corpo com o real), assim como posteriormente, o Super 8, reservado ao registro doméstico, vai, nos anos 70, criar um cinema individual e subjetivo, que transforma o consumo de imagens domésticas num movimento de resistência e criação. (...)

Os festivais de Super-8 no Brasil dos anos 70, a exibição destes filmes em espaços alternativos, cineclubes e mesmo apartamentos, sua “marginalidade” como bitola e proposta anárquica e desconstrutiva, toda esta efervescência em torno de uma apropriação tecnológica, seu “desvio”, iria se repetir, em maior escala, com o aparecimento do vídeo e sua difusão planetária.

A aventura eletrônica contemporânea, desde os primeiros *videomakers*, passando pelo Dogma 95 e chegando até aos experimentos na internet tem uma filiação importante no cinema moderno e seu processo de transição. O chamado cinema marginal e toda a geração “superoitista” brasileira participam de um momento de transgressão, onde um projeto independente, pessoal (mas sempre pensado coletivamente através da noção de “movimento”) transgride toda a lógica industrial, elitista e marcam a participação de muitos novos atores.

No Brasil, para entendermos o surgimento do vídeo, é importante ressaltar aspectos fora da cena estritamente audiovisual. É importante falar das transformações ocorridas no âmbito das

¹⁰ Apesar de ser captado em som direto, *Crônicas de um verão* foi todo pós-sincronizado.

artes visuais no país, em artistas que não advinham do cinema especificamente, mas que apropriaram das grandes transformações advindas dos instrumentos eletrônicos e multimidiáticos.

Segundo o artista Fernando Cocchiarale (2003, p. 63), um dos pioneiros da videografia brasileira, a passagem dos anos 50 para os anos 60 foi marcada pelo “desgaste das possibilidades de invenção poética antes aberta pelo construtivismo e pela abstração.”

Para ele, no final dos anos 50 a concepção de sujeito, delineada na modernidade tinha seu conceito questionado. Cocchiarale acredita que esse espírito predominava desde o pós-guerra, onde existia um ceticismo em relação às possibilidades de um novo sentido para um mundo destruído.

Num contexto bem mais relativista, como afirma Cocchiarale (*Ibidem*, p. 64), “noções de abrangência universal como as de autonomia da forma, auto-referência (...) e pureza, derivadas da ação do Sujeito e essenciais para parte significativa do modernismo histórico, tornaram-se sem valor operatório cotidiano.” Para isso, os artistas passaram cada vez mais a utilizar o ícone, em detrimento da forma.

Mas esta retomada dos valores icônicos, para ele, não teria como referência mais a natureza e sim outros ícones, produzidos já em grande escala pela cultura de massa, advindos da propaganda, das histórias em quadrinhos, da fotografia, ou seja, “elementos que integravam as expectativas do consumo ou do imaginário popular.”

Destas novas configurações, surge o grupo concretista de São Paulo e a sua dissidência carioca, o Neoconcretismo. Se o primeiro seguia fielmente os valores concretos internacionais, como afirma Cocchiarale, o segundo continuamente os desobedecia. Para ele, a principal contribuição neoconcreta para a arte do país não era formal e sim metodológica. Ela estava justamente na valorização da experimentação e do processo, que permitiu transcender o formalismo da opção pela geometria.

Fernando Cocchiarale acredita que o Neoconcretismo, sobretudo se considerarmos as obras de Helio Oiticica, Lygia Pape e Lygia Clark, a introdução de questões que são muito importantes para a construção da nossa arte contemporânea, em especial nos anos 60. Entre elas o videoartista cita a quebra com as divisões em categorias como escultura, pintura, desenho e gravura, a participação do espectador, a integração entre arte e vida e a relação da obra com a espacialidade e o real.

Durante a mostra “Nova Objetividade Brasileira”, em 1967, Helio Oiticica publicou, no

catálogo do evento, o texto “Esquema Geral da Nova Objetividade Brasileira”. Ali estava presente uma reflexão sobre o estado geral da arte contemporânea no país. Oiticica enumerou algumas tendências da arte que estava sendo proposta naquele momento:

1- vontade construtiva geral; 2- tendência para o objeto ao ser negado e superado o quadro do cavalete; 3 – participação do espectador (corporal, tátil, visual, semântica, etc.); 4- abordagem e tomada de posição em relação a problemas políticos, sociais e éticos; 5- tendência para proposições coletivas e conseqüente abolição dos “ismos” característicos da primeira metade do século na arte de hoje (tendência esta que pode ser englobada no conceito de “arte pós-moderna” de Mário Pedrosa); 6- ressurgimento e novas formulações do conceito de antiarte.

Para Cocchiareale (*Ibidem*, p. 66), naquele momento se instalou, em diversas artes, o experimentalismo como palavra de ordem, sendo esse momento um grande divisor de águas para a contemporaneidade da arte brasileira. Em um período de grandes transformações em todo mundo, o trabalho dos artistas brasileiros definiu referências próprias, que dialogavam antropofagicamente com o exterior, mas que se construíam através de uma profunda leitura da realidade brasileira.

O autor acredita que os pioneiros do vídeo no Brasil (na década de 60) não se vinculavam diretamente ao campo de questões e hipóteses desse mesmo grupo neoconcretista, contudo Cocchiareale diz que eles eram uma “espécie de variação mutante do experimentalismo.”

O vídeo foi utilizado por muitos artistas, a partir dos anos 70, como um importante veículo para proposições estéticas e formulações conceituais. A idéia que estava presente era a de que os “conceitos” poderiam ser desenvolvidos a partir dos mais diversos instrumentos, sendo a multimídia uma característica que se tornava cada vez mais presente.

Hélio Oiticica, junto com o cineasta Neville de Almeida, desenvolveu, em 1974, a experiência intitulada “Quasi-Cinema”. A proposta surgiu na insatisfação de Oiticica com “a relação (principalmente visual) espectador-espetáculo (...)”. Ele dizia: “A hipnotizante submissão do espectador frente à tela de super-definição visual e absoluta sempre me pareceu longa demais.” (*Apud* Maciel, consultado em 2009). A obra consistia em blocos de projeções simultâneas de *slides*, com uma banda sonora e uma série de instruções para a interação do público. Como explica Kátia Maciel (*Ibidem*): “Entre a fotografia e o cinema Hélio fragmenta a experiência fílmica deslocando as imagens do visual para o sensorial.” Para ela, o artista “desconstrói a perspectiva frontal da obra e penetra no filme. O espectador já não se encontra

mais preso à poltrona diante da imagem, ele assume pontos de vista múltiplos que o colocam entre as imagens.”

Foi dentro dessa vontade de ampliação das possibilidades comunicativas e artísticas que nasce o vídeo no Brasil. Arlindo Machado ressalta que durante os anos 60 muitos “tentaram romper os esquemas estéticos e mercadológicos da pintura de cavalete, buscando materiais mais dinâmicos para dar mais forma às suas idéias plásticas.” A partir destas concepções, artistas buscaram os meios de reprodutibilidade técnica. Em um primeiro momento a câmera 16 mm e a Super-8 e a fotografia e mais à frente, o vídeo.

Naquele período, como afirma Arlindo Machado (*Ibidem*, p. 15), o vídeo aparece como uma opção de produção mais baixa e de independência em relação ao laboratório de revelação e sonorização. O pesquisador (*Ibidem*, p. 19) lembra que os trabalhos pioneiros do vídeo brasileiro eram basicamente o registro performático dos artistas. Para Machado, “dessa forma consolida-se o dispositivo mais básico do vídeo: o confronto da câmera com o corpo do artista.”

Mas se a obra de artistas estrangeiros como Nam June Paik estava calcada em um grande aparato de pesquisa e apoio técnico, no Brasil os recursos tecnológicos que dispunham os artistas setentistas eram bem rústicos, ainda. Não era possível, algumas vezes, a edição. Uma opção comum era o registro de um único plano contínuo, feito em tempo real, para que não houvesse a necessidade de editar. Isto potencializou a presença da *performance*, com o corpo diante da câmera que se mostrava elemento expressivo diante de uma câmera fixa.

Se o vídeo é um veículo de registro da *performance*, Christine Mello (2003, p. 147) ressalta que a arte resultante deste processo é algo que só poderia ser realizada no entrecruzamento do corpo com a realidade simbólica possibilitada pela câmera videográfica. Portanto, é um “diálogo nada ingênuo” e uma “proposição que prescinde de um dialogismo entre corpo e vídeo.”

Desta forma, a corporalidade se faz presente no momento inicial do vídeo brasileiro, num contexto de importante discussão sobre os limites da arte e sua fusão com o próprio ato de viver através das ações performáticas. O corpo está, naquele momento, no centro de grandes questões da contemporaneidade artística. Em relação a isto, Mello (*Ibidem*) coloca duas perguntas: “A que estratégias recorrem os artistas que lidam com o vídeo para dar conta das abordagens em que se insere o corpo contemporâneo? De que diferentes maneiras as tecnologias possibilitam campos diferenciados de observação e são capazes de gerar formas simbólicas que reflitam isso?”

A autora (*Ibidem*) acredita que o resultado está localizado numa fronteira, onde não sabemos onde termina o corpo e começa o vídeo. Para ela, nessas experiências, “corpo e máquina são ao mesmo tempo contexto e conteúdo e se interpenetram para a construção de significados”.

Afirma, então, que essas ações remetem à destruição da concepção do corpo como elemento passivo e apontam para a emergência de um corpo ativo, crítico, que intervêm na realidade. Portanto, podemos dizer que a discussão sobre a subjetividade no audiovisual chegou a um precioso momento. Os sujeitos iniciam uma “rebelião” contra a sujeição em relação ao eu-corpo, uma luta presente em outras manifestações artísticas, mas que nas possibilidades do vídeo encontra um instrumento potencializador de várias necessidades (estéticas/pessoais/políticas) dos sujeitos envolvidos.

Estas ações, que estavam longe de ser experiências agradáveis, aprofundam a radicalidade na relação corporal, aproximando-se muitas vezes da auto-flagelação. Arlindo Machado (2003, p. 20) chama a atenção para o contexto em que se desenvolvem estes trabalhos: os anos 70, período mais duro da ditadura militar. Era claro que a necessidade de aprofundamento e reação à violência da sociedade naquele momento não poderia resultar em sutilezas.



Nesse período, um dos repertórios mais representativos é a da artista Letícia Parente. O seu conjunto de experimentações performáticas no vídeo é um importante instrumento para entendermos as transformações na arte do vídeo em seu nascimento e desenvolvimento no Brasil. Para compreender melhor a importância do trabalho de Letícia, vamos citar alguns de seus vídeos:

Marca registrada (1975, 10 min 30 seg, Porta-pack) É um dos mais simbólicos vídeos do período inicial desta geração. Parente entra, prepara seu material e inicia uma costura, na sola do

seu pé, de letras que aos poucos vão formando o nome “*Made in Brasil*”. Através de um *zoom* captador dos mínimos detalhes, o ritual inacreditavelmente tranqüilo da *performer* é visto no seu desenvolvimento em tempo real. Extremamente desagradável, a continuidade testa nossa sensibilidade até os últimos limites. Desta forma, constrói significações sobre o registro da nacionalidade, a identidade, a idéia de estigmatizar (“marcar”) ou comercializar o corpo, além da representação simbólica da arte brasileira naquele instante inicial do vídeo no país.

Preparação I (1975, 3 min 30 seg, Porta-pack) Nele, Letícia Parente se põe diante do espelho, colocando esparadrapos nos olhos e na boca. Após isso, desenha por cima, com uma caneta, os mesmos órgãos. Neste período de censura, a temática da mordaça (e a da impossibilidade ver) se faz importante. Da mesma forma, pode-se pensar na resignificação dada pela arte ao corpo como veículo de linguagens, através da figura desenhada por cima dos esparadrapos. Além, também, da presença do olhar para o espelho, com toda a influência da autoreflexividade nestes primeiros trabalhos.

In (1975, 1 min 20 seg, Porta-pack) Neste vídeo de apenas 1 minuto e 26 segundos, Letícia entra dentro de um armário e se pendura no cabide. Desta forma, transforma o próprio corpo em objeto do corpo, numa construção que representa a própria arte da *performance*. Ação semelhante é feita em outro vídeo, **Tarefa I** (1982, 2 min, Betamax), onde Parente deita-se em uma taboa de passar, onde uma pessoa passa o seu corpo como se fosse uma vestimenta.

Preparação II (1976, 7 min 40 seg, Porta-pack) A artista aplica em si mesma quatro injeções. As incômodas ações são registradas com detalhes e em tempo real. Ao final de cada aplicação, ela preenche um formulário médico que se intitula “Controle sanitário para a saída do país” com as seguintes anotações para cada injeção: “anti-colonialismo cultural”, “anti-racista”, “anti-*mystification* da arte” e “anti-*mystification* política”. Novamente a temática artística e política do vídeo encontra a força da *performance* violenta diante da câmera, onde a relação com o estrangeiro e a questão da identidade e cultura nacional são discutidas com as imagens.

O homem do braço e o braço do homem (em co-autoria com André Parente - 1978, 6 min, Porta-pack) Durante mais de quatro minutos é mostrada, em um plano único fixo, a propaganda de uma academia de ginástica em *néon*, com a figura de um homem abaixando e levantando o braço, simulando um exercício ou a exibição dos músculos. O efeito de letreiros, tão explorado pelo universo do consumo nas cidades, é uma escolha interessante, pois remete à ilusão de movimento do próprio cinema. Ao final, o jovem André Parente tenta reproduzir o mesmo movimento da

figura luminosa, indo até a exaustão. Questiona-se, então, o confronto entre as limitações do corpo do homem e a sua possível potencialização perante uma “máquina de imagem”. Novamente dentro da metalinguagem que perpassa a maior parte deste período do vídeo, a corporalidade e sua relação com o aparelho é um elemento significativo para a discussão.

A relação entre câmera e corpo, as possibilidades da poética corporal e da experimentação são intensas neste primeiro momento. O veículo vídeo era até então totalmente desconhecido, mas permitia ações muito mais “caseiras”, autônomas e independentes, com efeitos bem mais imediatos, onde se interligava de maneira rápida as etapas do processo comunicativo (idéia, filmagem, edição, exibição).

Em outras etapas, o vídeo brasileiro passa por algumas mutações, seja na sua relação com a televisão, na apropriação de várias tecnologias e diversos outros aspectos. Mas essa primeira geração é bem importante para o percurso do estudo que estou realizando. Ela mostra o nascimento de uma *performance* que parte tanto da limitação técnica, como da necessidade de se experimentar o corpo e a máquina.

Se pensarmos, hoje, (em que se pese as muitas diferenças e o contexto político-cultural) as descobertas que centenas de pessoas fazem nos vários aparelhos audiovisuais, vemos uma busca pelo desconhecido em produções que “tateiam” e experimentam com as possibilidades e limitações que têm em mãos. Desta forma, encontramos semelhanças nas imagens e nos processos produzidos por estes universos deslocados pelo tempo: o plano longo feito pela *webcam*, celular ou câmera fotográfica (devido à dificuldade de edição), a “baixa definição” produzida pela limitação de alguns aparelhos, as possibilidades de se fazer em casa e se dialogar com muito mais gente, além, de outras características parecidas.

3.3-*Performance* e subjetivação

Antes de falar sobre essa transição para o período informático-digital e todas as suas conseqüências, é importante definir melhor os atos performáticos que marcaram o início do vídeo e se mostraram cada vez mais presentes, mesmo que com significações e escolhas totalmente distintas.

Dentro dos estudos de cinema e em especial aqueles que envolvem o documentário

contemporâneo, a discussão sobre a *performance* está presente. Mas qual é o sentido que se aplica este conceito tão amplo e com raízes profundas e implicações das mais diversas? Como podemos pensar a função da subjetividade, do corpo, enfim, deste sujeito que se performa? Qual é o sentido dessa *performance*?

Ao pensar as relações que estabelecemos no nosso conhecimento de mundo, Bill Nichols (2005, p. 169) chama atenção para a importância dos aspectos pessoais da experiência. Ou seja, além de elementos objetivos, empíricos, baseado em generalizações, a experiência subjetiva não poderia ter a sua importância negada. Aí está o que ele chama de documentário performático, que “sublinha a complexidade do nosso conhecimento do mundo ao enfatizar suas dimensões subjetivas e afetivas.” Nesses filmes, existe um desvio na ênfase sobre a relação com o mundo histórico, onde há um deslocamento para licenças poéticas, narrativas não-convencionais e representações do “eu”. (*Ibidem*, p. 170). Os documentários performáticos, como afirma Nichols, “tentam representar uma subjetividade social que une o geral ao particular, o individual ao coletivo e o político ao pessoal”. (*Ibidem*, p. 171 e 172). Ele chega a falar que estas obras podem agir como um “corretivo” para os filmes onde “nós falamos deles para nós”, que é substituído por “nós falamos sobre nós para você” ou “nós falamos de nós para nós”. Dessa forma, usa o conceito de auto-etnografia, o mesmo utilizado por Michael Renov.

O conceito de *performance* é uma feliz escolha para explicar essa multiplicidade de filmes, vídeos (além de experiências digitais e multimídia) que escolhem a presença da subjetividade como ponto de partida para a captação do real. Termos como autobiografia e “primeira pessoa” se encaixam muito bem em muitas dessas obras, contudo, o entendimento destes fenômenos vai além da vontade autoral de mostrar a vida, os pensamentos, os sonhos e os desejos de um realizador. A performatividade diz muito mais sobre um sujeito-autor que se manifesta, independente da forma que escolher fazer isto e está, também, na construção da estrutura fílmica, na exibição do corpo, na presença da sua voz... Em especial no documentário, a coordenação externa da *mis-en-scène* não impede uma construção performática do personagem filmado, que realiza a sua “*auto- mis-en-scène*”, como já apontamos.

Entretanto, embora seja um conceito fértil para estudarmos estes casos, Nichols introduz a questão da *performance* sem o aprofundamento necessário que essa idéia historicamente guarda. Esta mesma crítica é feita por Fernando Salis (2007, p. 102), que lembra a importância dos

estudos da *performance* em áreas tão distintas como sociologia, antropologia, psicologia, lingüística e a arte.

Dentro das ponderações feitas por Salis, talvez a mais relevante relaciona-se com a ausência, em Nichols, dos princípios que constituíram a *performance* como uma das grandes rupturas do século XX. Podemos falar, dentro disso, da não-separação entre vida e arte, entre autor, representação e representado, além da presença do corpo como veículo de linguagem.

A arte performática, embora tenha se solidificado como categoria artística independente nos anos 60, é resultado de muitos anos de transformações. Deixando de citar todos os importantes precursores e influências desta linguagem, como, por exemplo, os rituais de povos originários, pode-se apontar as vanguardas do início do século como as origens mais próximas dessa arte, como mostra Jorge Glusberg (1987, p. 12 a 15). Ele lembra a importância da *performance* (ou “*protoperformance*”) para dadaístas e futuristas, que a utilizavam para provocar, chamar a atenção e romper os limites tradicionais da arte. As experiências destes grupos provinham de improvisações e ações espontâneas, manifestações e intervenções urbanas, além de espetáculos que incluíam teatro, mímica, dança, música, pintura, poesia, leitura de manifestos, além dos meios de reprodutibilidade técnica como a fotografia e o cinema.

A *performance* tenta pensar algumas das muitas questões colocadas pelos artistas durante décadas. Glusberg (*Ibidem*, p. 46) afirma que ela é resultado de uma antiga luta para libertar as artes do ilusionismo. Se o modernismo quis liberar a pintura do cavalete, a ação performática impede que esta representação seja externa, tornando o próprio artista como obra. Neste sentido encontramos origens da *performance* na chamada *body art*, onde o corpo é veículo de intervenções diretas e uma superfície para a experimentação artística.

Da mesma forma que a corporalidade se constitui como veículo estético, o próprio processo torna-se parte do produto. Não existe uma divisão entre uma construção anterior e o resultado final: tudo está incluído, tudo é a obra. Por isso a importância precursora, dentro desta história, das *action paintings* de Pollock, onde o seu ato de pintar (em uma grande tela no chão, onde havia um contato muito físico entre seu corpo e a tinta) se constituía em um grande ato performático.

A ação dos *happenings*, introduzidas por artistas e grupos como o *Fluxus*, também atua como uma construção só, onde não há teatro nem personagem, nem quadro nem pintor, apenas o desenrolar dos acontecimentos, constituindo o todo da obra de arte. Fazendo atividades cotidianas

(como espremer laranjas), exibindo filmes, produzindo monólogos, além de diversas outras ações, são desenvolvidas atividades paralelas ou consecutivas, onde há apenas uma proposição inicial. A construção é claramente coletiva, não existindo, tampouco, um público externo ao que está acontecendo. Como dizia um manifesto assinado por 50 artistas do *Fluxus*: “Toda pessoa presente a um *happening* participa dele”. (*Apud* Glusberg, *Ibidem*, p. 34) Longe de ser algo acabado, a experiência é totalmente mutável, imprevisível, sendo algo diferente produzido a cada vez.

Para Glusberg (*Ibidem*, p. 38), a transição para a *performance* acontece através dos próprios produtores dos *happenings*, que começam a desenvolver “modalidades retóricas mais sustentadas, nas quais a presença física do artista cresce em importância até se tornar parte essencial do trabalho.” Para eles, “é necessário transformar o artista na própria obra.” Os trabalhos coletivos são substituídos por propostas individuais conceituais (embora nunca separada da rede de artistas e da idéia coletivista de movimento, que perpassa a década de 60).

A *performance* é a quebra com qualquer sentido que a palavra “representação” possa ter. Se fizéssemos uma relação com as artes plásticas, poderíamos dizer que não existe nem modelo vivo, pintor ou figura pintada na tela: todos são um só, no “estar lá” do artista. No sentido teatral, poderíamos pensar na ruptura com a representação como delegação de poder do dramaturgo e diretor ao ator que estará em cena. Na *performance*, o autor-ator na verdade nem interpreta. É ele mesmo que está lá agindo. Mas não acontece o que entendemos por autobiografia ou auto-retrato. Não existe uma proposta de materializar a sua vida, seus sentimentos ou pensamentos pessoais (pelo menos não de forma direta). O interesse do artista está na experimentação do momento, nas conseqüências que aquela proposição terá. A idéia pode perfeitamente estar relacionada com uma aspiração subjetiva, política e estética, mas não é uma obra definida como um livro ou um quadro. A subjetividade é instável, sujeita a alterações no percurso e o indivíduo se constrói naquele momento.

Fernando Salis (2007, p. 102 a 104) ressalta que as pessoas envolvidas com essas transformações, no campo teórico ou artístico, “passam a valorizar mais o processo que a obra, mais o corpo do que o discurso, mais a apresentação do que a representação, mais a ação do que o objeto.”

Para pensar as obras audiovisuais que repensam o papel da subjetividade na obra de arte, é importante utilizar a noção do performático, que nos auxilia entender várias das questões

colocadas nesses trabalhos.

Primeiramente devemos pensar que os meios de registro e reprodução técnica foram importantíssimos dentro do grande contexto da *performance*. Glusberg (1987, p. 11) aponta como uma das experiências fundadoras dessa arte o trabalho de Yves Klein, *Salto no vazio*, de 1962. O artista foi fotografado enquanto pulava de um edifício para a rua. A utilização da fotografia e da película foi sempre comum em *performances* e *happenings*. Para Glusberg (*Ibidem*, p. 46), a gravação de som e imagem em fita e vídeo ampliou os recursos da foto, do cinema e do disco, permitindo um registro muito mais completo das informações construídas dentro da experiência performática. Segundo o autor (*Ibidem*, p. 59), a divulgação nos meios de comunicação atua como uma resignificação para outros públicos, adicionando uma nova etapa ao processo.

Mas, Renato Cohen (1989, p. 93 a 95) lembra que a *performance* só se caracteriza pelo instante presente, pelo seu ponto determinado no tempo e espaço em que é realizada a ação. Ressalta também a importância do contato com todas as pessoas presentes (além dos objetos, animais, etc...)

Já falamos do surgimento e das influências recíprocas do vídeo com os *performers*, citando, em especial a primeira geração de videoartistas brasileiros. Porém, de forma alguma podemos creditar as videoperformance, as obras audiovisuais performáticas e outras manifestações semelhantes como performances *strictu senso*.¹¹ Melhor seria colocar o caráter performático ou a performatividade como características que atravessam, de diferentes maneiras, os diferentes filmes.

Dentre esses elementos performáticos podemos falar, primeiramente, da presença de um autor que não é personagem, nem pode ser considerado o autor-personagem de uma autobiografia convencional. Não é nem algo da esfera do real nem do ficcional- ele existe na filmagem e na tela, no momento em que faz o vídeo e quando ele é exibido. Ao assistirmos a estas obras, vemos um distanciamento do encontro com uma identidade fixa, com algo que possa ser considerada como essência do ser humano. Os deslocamentos e buscas estão presentes, colocando mulheres e homens com perguntas, mais do que com respostas.

A maioria dos estudos sobre o documentário performático (ou performativo) converge

¹¹ Como exceção, podemos citar os trabalhos onde o vídeo é utilizado no momento presente da *performance*, como as Videocriaturas de Otávio Donasci (criaturas cujas cabeças são formadas por monitores de TV com imagens de uma cabeça) e o coletivo de Campinas V-Doc, que edita as imagens de seus documentários ao vivo, através de uma apresentação de V-DJ.

para a idéia de um descentramento da subjetividade soberana, fixa e centrada. Bernardet (2005, p.151) fala de uma “subjetividade dinâmica”. Michael Renov (2005, p. 238) afirma que não existe “*self* singular”. Andrea Molfetta (2006, p.197) diz que estes filmes “(...) mostram um indivíduo tenso (sujeito) na trama de distintas relações: entre eu e o outro (através da conversação), o passado e o presente (através da memória), o indivíduo e o momento histórico da cidade (o ‘existir’ através da câmera).”

Fernando Salis (2007, p. 102 a 104) chama a atenção para a relação da *performance* com a crítica pós-estruturalista dos anos 60, elemento importante para entendermos as rupturas desta arte na contemporaneidade. Para ele, se pensarmos a partir do pós-estruturalismo, a questão se coloca desta forma: “não há irrupção de uma presença corporal pura, pois os próprios corpos já são atravessados e conformados pelo poder performativo da linguagem. O corpo se constitui performativamente em nossa inserção na linguagem.”

Mas, se o corpo encontra-se no centro das atenções, existe, aqui, uma grande diferença de outros períodos da história onde ele também foi objeto de grandes investigações. No Renascimento, por exemplo, havia uma busca por uma essência primordial, pela compreensão da alma e a procura pelo entendimento da máquina humana. Agora, a partir de muitas rupturas da contemporaneidade, ou existe um ceticismo total sobre essas possibilidades antes aventadas, ou uma frustração por não termos conseguido chegar a esses objetivos mais transcendentes. Podemos confrontar o otimismo do humanismo presente no período inicial moderno com a desconstrução contemporânea do anti-humanismo pós-estruturalista. Isso relaciona-se com a auto-imagem da *performance* que abusa da mostraçãõ do indivíduo, mas recusa a possibilidade de qualquer verdade maior no autoconhecimento desse autor-personagem, ou mesmo na satisfação de uma realização identitária por completo.

Em algumas obras atuais isso cada vez mais se apresenta como tendência. Kiko Goifman, em 33, termina sua busca “detetivesca” pela mãe biológica com a total frustração em relação ao esperado encontro. Sandra Kogut, em *Passaporte húngaro*, quando finalmente consegue o documento do título (que simboliza uma identidade), descobre que ele é apenas provisório. *Santiago*, de João Moreira Salles é uma tentativa de acerto de contas com o passado, com a sua relação com o mordomo do título e com o filme que começara a fazer sobre este funcionário e talvez até com a linguagem do documentário. Portanto, um filme sobre a insatisfação.

Outra diferença que afasta essas novas estruturas é a utilização, a partir dos anos 60, do corpo como um veículo político, no sentido mais amplo que o termo pode significar. Não mais a busca pelo belo, pelo verdadeiro, mas o uso do organismo humano como veículo de linguagens que dizem muito mais do que o “eu”. A *performance* e a arte videográfica são originárias de um contexto contracultural onde se leva ao limite diversas experiências em campos diferentes, mas que se convergem na necessidade de transgredir.

Os primeiros vídeos brasileiros, como os de Letícia Parente têm clara essa necessidade. Assim também como produções atuais do documentário, como o norte-americano *Super Size Me*, de 2004. Nele, o seu autor Morgan Spurlock faz um desafio a si próprio ao realizar, durante um tempo determinado, todas as refeições na rede de lanchonetes *MacDonald's*. Os muitos problemas de saúde que são gerados pela baixa qualidade nutritiva da comida compõem, de forma bem radical, a *performance* do realizador que utiliza seu próprio corpo como um instrumento de experimentação para a luta contra a grande multinacional.

Outra relevante marca dos atos performáticos nestas transformações do audiovisual é o caráter libertário em relação ao corpo. René Berger (*Apud* GLUSBERG, 1987, p. 46), afirma que na *performance*, “o corpo, se não chega a se vingar, aspira ao menos escapar da sujeição do discurso, que é um prolongamento da sujeição do olho.” Portanto, o corpo, que historicamente possuía um papel passivo, torna-se ativo, sujeito do seu próprio discurso.

No primeiro capítulo vimos como o chamado primeiro cinema esteve intimamente ligado aos desejos voyeuristas, à exposição/exibição da pessoa, ao “ver sem ser visto” (como no buraco da fechadura). Máquinas como o quinetoscópio de Edison eram o passaporte de acesso ao universo das diversas atuações que já faziam parte da cultura popular do período.

Contudo, nesse mesmo capítulo, ressaltei as observações de Walter Benjamin, que ainda na década de 30 chamava a atenção para as possibilidades do operário que era filmado ao interpretar a si próprio. Através de uma analogia feita do cinema em relação ao jornalismo colaborativo, o teórico alemão levantava a hipótese de uma auto-representação do corpo registrado pela câmera. Poderíamos depreender que o autor fala de uma autoria do corpo que é filmado.

As transformações tecnológicas, estéticas, ou mesmo éticas do cinema (em especial do

documentário) permitiram diferentes formas para a expressão desse corpo, ou seja, a *auto mise-en-scène* de um indivíduo que quer se representar. A ascensão da linguagem videográfica, as vídeo-performances, além de todas as contribuições da vídeo-arte não inauguram este valor atribuído à auto-representação, mas possuem um importante papel dentro dessa história das imagens em movimento, como já observamos.

Assim como a arte do vídeo, a *performance* é também resultado de todo um ambiente de contracultura, de luta política pela visibilidade e existência social, emancipação e libertação. O aparato videográfico age dessa forma como um catalisador de subjetividades que precisam ser construídas, recuperadas, mostradas e discutidas. Troca-se a sujeição pela subjetivação e o eterno devir de alguém que não aceita mais ser apenas o produto de um discurso vertical.

3.4- “Cultura de si” e subjetivação

Se, como afirma Salis, a *performance* dialoga com as teorias pós-estruturalistas, deveria haver, nessa arte, uma “negação do sujeito”. O corpo estaria sempre sendo perpassado pela linguagem e significação e não calcado na consciência humana em torno do ser uno, integral, possuidor de uma “essência” e constituído em torno de uma identidade fixa.

Foucault, como vimos, foi uma das presenças mais importantes da geração que “matou o homem”, abrindo caminho para o ceticismo da pós-modernidade. A questão do poder e do saber, as formas e dispositivos dos processos de sujeição, a disciplina e vigilância do corpo, além de outros temas relacionados dominaram sua produção acadêmica nos anos 60 e 70. Mas novas questões entram em jogo no início dos 80, possibilitando, mais diretamente, as aproximações da ação performática com o pensamento foucaultiano, como veremos a seguir.

O seu curso *A hermenêutica do sujeito* (de 1981 e 1982), assim como os dois últimos volumes de *A história da sexualidade* (1984, 1985) trazem um importante elemento a ser acrescentado a seus outros objetos de estudo: o questionamento em relação às práticas pelas quais nos tornamos sujeitos. Desta forma, a partir de um estudo sobre a sexualidade na Antigüidade, o filósofo vai tentar entender as “técnicas de si”, os modos como uma “cultura si” (uma cultura da existência e da vida), podem ser importantes para pensarmos a maneira como nos constituímos.

À primeira vista, isto parece ser uma grande contradição. Aquele mesmo que anunciara “a

morte do homem” agora estaria promovendo uma volta ao sujeito. Na época em que Foucault publicou esses trabalhos, lhe foram apontadas estas possíveis incoerências. Mas Deleuze (1992, p.120) aponta como falsas estas afirmações. Ele acredita que não existe uma volta ao sujeito em Foucault, mas vê naquelas últimas obras a descoberta de um “processo de subjetivação”: Para Deleuze “(...) é estúpido ver aí um retorno ao sujeito, trata-se da constituição de modos de existência ou, como dizia Nietzsche, a invenção de novas possibilidades de vida. A existência não como sujeito, mas como obra de arte.” Da mesma forma, ele (*Ibidem*, p. 123) diz que:

(...) por todo tipo de razões deve-se evitar falar de um retorno ao sujeito: é que esses processos de subjetivação são inteiramente variáveis, conforme as épocas e se fazem segundo regras muito diferentes. Eles são tanto mais variáveis já que a todo momento o poder não pára de recuperá-los e de submetê-los às relações de força, a menos que renasçam inventando novos modos, indefinitivamente.

Se esses movimentos sempre estão acontecendo, para Deleuze tampouco há uma “volta aos gregos” no pensamento foucaultiano. Esses trabalhos estudam a vida antiga para pensar sobre “nós, hoje”. (*Ibidem*, p. 124), “quais são nossos modos de existência, nossas possibilidades de vida ou nossos processos de subjetivação.”

Em “A escrita de si” (2000), publicado em 1983, Foucault pensou em como a técnica e o dispositivo auto-representacional significaram formas de subjetivação, onde a escrita substitui ou dialoga com um “outro” ausente.

Esse texto, além do segundo e do terceiro livro de *História da Sexualidade* mostram como foi se constituindo, através de processos diversos como a confissão, a escrita pessoal sobre os pecados e as regras morais sobre sexualidade, uma cultura que guiava e auxiliava na construção de uma existência. A vida, a maneira de estar no mundo eram temas que passam a fazer parte de mecanismos de constituição do sujeito, de regras e orientações para “estar no mundo”. Em *História da sexualidade III: O cuidado de si* (*Idem*, p. 47), Foucault mostra que menos do que ser uma forma de proibição, esses rígidos códigos faziam parte de uma construção subjetiva, como pode ser observado aqui: “(...) essa majoração da austeridade sexual na reflexão moral não toma a forma de um estreitamento do código que define os atos proibidos, mas a de uma intensificação da relação consigo pela qual o sujeito se constitui enquanto sujeito de seus atos.”

Para o filósofo francês (*Ibidem*), no mundo greco-romano crescia uma espécie de “individualismo”, “que conferia cada vez mais espaços para aspectos ‘privados’ da existência, aos valores de conduta pessoal e ao interesse que tem em si próprio.” Mas Foucault (*Ibidem*, p. 48), para evitar confusão, chama a atenção para o fato de que este “individualismo” tratava-se, além de outras coisas, da “intensidade das relações consigo, isto é, das formas nas quais se é chamado a tomar a si próprio como objeto de conhecimento e campo de ação.”

É fato que as grandes rupturas da arte contemporânea, que tiveram a *performance* como maior síntese, já haviam sido trazidas à tona, duas décadas mais cedo, muitas destas discussões propostas por Foucault. Mas não se deve pensar de maneira descontínua o pensamento do filósofo, nem acreditar que muitos de seus últimos questionamentos não são conseqüências dos estudos anteriores. Para Deleuze, não há uma oposição, nem mesmo arrependimento em relação às conclusões de trabalhos anteriores. Vejamos esta relação:

Em *Vigiar e Punir*, de 1975 (*Idem*, 1994: p. 26), Foucault quer “tomar a punição como função social complexa”, dessa forma, quer tomar os métodos punitivos “como técnicas que têm sua especificidade no campo mais geral de outros processos de poder.” Em suma, “colocar a tecnologia do poder no princípio tanto da humanização da penalidade quanto do conhecimento do homem.” Entendendo a sujeição dos corpos como parte essencial destes dispositivos complexos e atravessados em estruturas sociais fortemente construídas, Foucault (*Ibidem*, p. 28) diz: “(...) pode haver um ‘saber’ do corpo que não é exatamente a ciência do seu funcionamento, e um controle de suas forças que é mais que a capacidade de vencê-las: esse saber e esse controle constituem o que poderia chamar de tecnologia política do corpo.”

Cercar esse corpo e essas técnicas (tão imbricadas nas relações sociais) que fazem o indivíduo ser sujeitado, foi um avanço importante. Portanto, num momento de lutas feministas gays, negras, *hippies*, de direitos humanos (anos 60,70), que tematizavam a violência contra o corpo e a sua libertação, foi relevante compreender que existe uma tecnologia política que permite as relações de poder e sujeita o corpo de diversas formas, possibilitando a opressão.

Foucault entendia que sempre estavam em jogo relações de força. Mas, como diz Deleuze, (1992, p. 116) em seus trabalhos anteriores ele tratava do poder e das relações com um “outro” (“outras forças”) e a partir dos anos 80 perceberá a importância da “relação de força consigo” e os processos de subjetivação. Desta forma, Deleuze acredita que essa “vida como obra de arte”

(referência Nietzscheana) possibilitaria novas formas de existir no mundo, resistindo-se ao poder. Contra o processo de sujeição, luta-se pela subjetivação.

Dessa forma, o pensamento foucaultiano dialoga com a ação performática, seja na arte contemporânea, como no vídeo ou na cibercultura. A vida passa a ser obra e a existência, uma forma de arte. A subjetivação apresenta um corpo instável, sem lugar e tempo definido, mas que tenta assumir um caminho de liberdade, apesar de sempre encontrar um poder que o sujeita, ou tenta sujeitá-lo. Mas as possibilidades de existência quando se tornam múltiplas, podem permitir uma eterna resignificação que impediria esta sujeição.

Assim pensaremos o performático e a subjetivação a partir de agora nesse trabalho. Observamos como se deu a transição para novas estruturas subjetivas, com, também, os novos papéis atribuídos ao corpo do indivíduo que age. Essas rupturas fazem parte de importantes mudanças que marcaram inícios de novos períodos da contemporaneidade. Mas o que representarão hoje os vídeos que se configuram dessa mesma forma? Existe uma luta contra a submissão? Estes meios possibilitam novas formas libertadoras de representação? A auto-imagem fornece um instrumento contra a submissão ao outro e às formas de poder? Há o direito e a necessidade de ser parte do processo artístico/comunicativo ou uma grande necessidade de visibilidade? O que as novas mídias das últimas décadas do século XX e transição para o XXI trazem para este debate?

4- SUBJETIVAÇÃO EM REDE

Desde o início deste trabalho chamei a atenção para o seguinte fato: seria impossível entender as transformações da subjetividade do indivíduo moderno sem levarmos em conta a relação deste sujeito com os aparelhos que engendraram novos modos de expressão, arte, ciência e sociabilidade. Como mostrei a partir de alguns autores, essas máquinas de imagens são importantes para entendermos a auto-imagem do ser humano, sua identidade e auto-construção, que, em diversos estágios estão relacionadas com rupturas mais amplas dentro da modernidade.

Não tive a pretensão impossível, aqui, de esmiuçar o que cada uma dessas tecnologias contribuiu para essa trajetória. Contudo, pensei ser importante lembrar que todas as discussões, tanto sobre as técnicas da imagem como sobre as transformações nas mídias mais recentes fazem parte de um processo bem mais longo.

Mas se chamo a atenção para a necessidade de olhar as experiências midiáticas do passado, não quero dizer, de modo algum, que o que ocorre hoje é apenas a continuação repetida do que já se passou. Todo o conjunto contemporâneo que envolve os computadores pessoais, os aparelhos digitais, a internet (e muitos outros recursos) fazem parte de um sistema que, amparado em uma longa história de transformações sociais, filosóficas e tecnológicas, trazem, também, algumas novidades importantes para entendermos o complexo sujeito que tenta se encontrar. Sendo de outra forma, essa pesquisa que realizo não teria sentido.

Neste capítulo vamos, finalmente, chegar ao principal alvo da nossa pesquisa, pensando especificamente dentro do audiovisual na internet, as manifestações de auto-representação.

O ato autobiográfico ou performático poderia nada ou pouco exigir meios artificiais. Afinal, seria a proximidade máxima *de quem* escreve com *o que* se escreve. Eu e o meu corpo, nada mais. Mas a necessidade de dizer sobre si, se mostrar ou ser a linguagem de se quer falar está presente em momentos relevantes dentro da história das idéias, instantes estes que foram alicerçados por tecnologias de seus tempos.

Agora, temos um instante bem interessante à frente para analisar. A possibilidade de mostrar o cotidiano de cada um, sua imagem pessoal e, além disso, os meios de se construir, alterar e remodelar a representação de uma maneira cada vez mais engenhosa são alguns dos

muitos aspectos de um mosaico bem confuso. Por isso nota-se a importância de, primeiramente, refletirmos sobre este sujeito hipermidiático complexo, instável e ainda bem desconhecido, para depois entendermos o papel específico das novas ferramentas audiovisuais na formação dos processos de subjetivação.

4.1- Subjetividade e comunicação

Se a relação humano-máquina é essencial para entender como se construiu o sujeito moderno, é por que vivemos num período onde a infinidade de aparelhos e acessórios eletrônico-digitais torna esta simbiose cada vez mais presente. Portanto, difícil seria entender o grande campo das formações subjetivas e identitárias sem levar em conta os principais mecanismos dessa era de muitas e cada vez mais diferentes mediações.

Para Guatarri, (1993, p. 177)...

(...) os conteúdos da subjetividade dependem, cada vez mais, de uma infinidade de sistemas maquínicos. Nenhum campo de opinião, de pensamento, de imagem, de afectos, de narratividade pode, daqui para frente, ter a pretensão de escapar à influência invasiva da “assistência por computador”, dos bancos de dados, da telemática, etc...Com isso chegamos a nos indagar se a própria essência do sujeito- essa famosa essência atrás da qual a filosofia ocidental corre há séculos- não estaria ameaçada por essa nova máquina-dependência.

John B. Thompson (2001, p. 13) tem como argumento central de seu livro *A mídia e a modernidade* a idéia de que os meios de comunicação não transmitem conteúdos simbólicos para indivíduos cujas relações permanecem inalteradas. Ao contrário, essas redes comunicantes implicam novas formas de ação no tecido social, tanto na interação com o outro como no relacionamento com si próprio. Para o autor (*Ibidem*, p. 181), com o desenvolvimento das sociedades modernas, a formação do *self* se torna um processo individual, onde a pessoa depende de si própria para a construção de uma identidade, mas, por outro lado, é cada vez mais influenciado por materiais simbólicos mediadores.

Os meios de comunicação produziram uma nova espécie de intimidade que se diferencia substancialmente das relações interpessoais (*Ibidem*, p. 182). Nos contatos face a face, os agentes

estão envolvidos em um jogo de ações recíprocas, com direitos e obrigações, perdas e ganhos, que naquele mesmo momento e espaço compartilhados seguem reciprocamente nos dois (ou mais) sentidos da interação. No caso da comunicação mediada, estabelece-se uma forma de relacionamento onde não compartilha-se o mesmo espaço (ou em alguns casos, o mesmo momento). Portanto, a resposta (ou a pergunta) não é produzida no olhar direto ao outro, sendo uma construção bem mais pessoal, onde mistura-se o elemento dialógico da conversa com a produção íntima feita dentro do ambiente privado, ou da intimidade de se estar só em algum lugar.

Ao escrever esse texto, Thompson ainda não cita as grandes modificações ocorridas com a comunicação via computador e outros meios digitais, tomando como exemplo principal de sua reflexão sobre o *self* na televisão e as relações dos fãs com seus ídolos. Mas essas constatações são importantíssimas para compreendermos a formação desta subjetividade e as consequências disso para as formas de auto-representação via informática.

As possibilidades da escrita de si (os *blogs*, os *fotologs*, a *performance* para a *webcam*, além de outros) alimentam uma rede de biografias virtuais e imagens pessoais, onde existe tanto a construção de um discurso auto-reflexivo, como uma complexa rede dialógica. Da mesma forma, a mulher ou o homem que acessa esses conteúdos “se perde” em uma infinidade de narrativas individuais, que por sua vez influenciam suas próprias vidas. Mas dificilmente poderíamos apontar esse que vê as imagens como um receptor apenas, visto que desde a simples navegação (com suas escolhas hipertextuais) até as intervenções interativas (comentários, vídeos respostas...) tornam o indivíduo um autor-leitor.

Dentro de um espaço múltiplo e complexo, os processos de subjetivação e de construção identitária encontram-se fragmentados e não finalizados. As especificidades de alguns dos fenômenos de auto-representação contemporâneos serão tratadas mais à frente, através de alguns estudos de caso, mas gostaria, neste momento, chamar a atenção sobre o fenômeno social das transformações do sujeito frente aos deslocamentos mais recentes.

Após analisar todo o processo de "descentramento" do sujeito ao longo do século XX (como vimos anteriormente), Stuart Hall chega à atualidade, onde estamos num estágio profundo de relações que vêm se processando durante os dois últimos séculos. A identidade perde, agora em avançado momento, os seus referenciais fixos do mundo moderno. Avançamos, então, no que

se convencionou chamar "pós-modernidade" ou "modernidade tardia". Passamos a ser então "(...)'pós' relativamente a qualquer concepção essencialista ou fixa de identidade" (HALL, 2005, p.10)

Muitos fatores também podem ser analisados para situarmos esse momento, mas nos deteremos agora em um deles: a transformação ocorrida nos processos de mediação e a influência da transformação do próprio sentido de comunicar no mundo. Para Stuart Hall (2005, p.75)..

(...) quanto mais a vida social se torna mediada pelo mercado global de estilos, lugares e imagens, pelas viagens internacionais, pelas imagens da mídia e pelos sistemas de comunicação globalmente interligados, mas as *identidades* se tornam desvinculadas-desalojadas-de tempos, lugares, histórias e tradições específicos e parecem "flutuar livremente".

Desde a década de 70 as teorias da comunicação passam a se preocupar mais com as transformações midiáticas operadas por meios que permitem um fluxo global ainda não conhecido e, em especial, as novas estruturas computacionais. Torna-se necessário, então, pensarmos este descentramento quase total do sujeito, em manifestações que invertem muitos dogmas modernos.

A linearidade tradicional é substituída pelo infinito de caminhos possibilitado pelo *link*. A unidade é substituída pela multiplicidade de imagens, *sites*, contatos, textos. A identidade clássica é substituída pelo descentramento do sujeito, pelo *dever* e pela alteridade. A ordem e o controle são substituídos pelo caos e pela imprevisibilidade. A organização hierárquica vertical é substituída pela organização horizontal em rede e a delegação de poder é substituída pelo “*do it yourself*”.

Consolida-se o hipertexto, a obra que nasce nesse universo, como uma possibilidade comunicativa nunca antes vista. O que passa a existir é uma rede de possíveis, não existindo mais lugar para o que apenas diz e aquele que apenas ouve. A autoria já não está mais no seu lugar sempre definido. Pierre Levy (1993, p.122) define o hipertexto como “um conjunto de nós conectados por ligações. Os nós podem ser palavras, páginas, imagens, gráficos, seqüências sonoras, documentos sonoros que podem ser, eles próprios, hipertextos. (...)”

O processo de “morte do autor”, anunciado por Barthes, estaria sendo concretizado para muitos nesta realidade atual, onde a obra é inacabada, sem origem nem destinos claramente definidos, repensada a todo instante. Já José Augusto Mourão, no seu livro virtual, *Por uma*

poética do hipertexto (2006), afirma que “(...) o autor não morreu, transformou-se em fazedor de espaço, navegador. O autor deslocou-se”.

Lucia Santaella (2004: p. 45) tenta desconstruir a idéia de que a multiplicidade identitária é um fenômeno novo da hipermídia. Para ela, “identidades sempre são múltiplas”, sendo a concepção de uma identidade única uma herança do cartesianismo, mas que vem sendo questionada há pelo menos um século pela filosofia e a teoria social. A autora critica os pesquisadores da cibercultura que acreditariam em uma instância virtual bastante separada do real, onde nos primeiros habitariam sujeitos múltiplos e no segundo, identidades unas.

Mas, apesar de fazer esta crítica e apontar outros rompimentos identitários importantes dentro do século XX, ela sublinha a relevância das modificações ocorridas com as mais recentes mídias. Santaella (*Ibidem*, p. 52) afirma que “a instabilidade que é constitutiva do eu e da subjetividade só encontrou no ciberespaço vias propícias de encenação e representação.” Portanto (*Ibidem*, p. 53)....

a novidade no ciberespaço não está na transformação de identidades previamente unas em identidades múltiplas, pois a identidade humana é, por natureza, múltipla. A novidade está, isto sim, em tornar essa verdade evidente e na possibilidade de encenar e brincar com essa verdade, jogar com ela até o limite das transmutações identitárias.

Citando o pensamento deleuziano, Santaella (*Ibidem*, p. 49) aponta que “as imagens da subjetividade são hoje multiformes, heteróclitas, descentradas, instáveis, subversivas.” Para ela (*Ibidem*, p. 51) vivenciamos um estágio, com a era digital e todas as outras transformações ocorridas na contemporaneidade, de um indivíduo que não seria mais associado ao sujeito moderno uno, indivisível, mas a uma identidade pós-moderna. Portanto, para pensar estas novas configurações, a cultura eletrônica privilegia as teorias pós-estruturalistas e desconstrucionistas, que chamam a atenção para o papel da linguagem na constituição dos sujeitos: “É através da linguagem que o ser humano se constitui como sujeito e adquire significância cultural. Os tipos de cargas que a sociedade impõe sobre os indivíduos, a natureza dos constrangimentos e domínio com que ela opera produzem seus efeitos na linguagem.”

Santaella acredita que a figura do sujeito fixo no tempo e no espaço, que é capaz de

controlar o que está à sua volta é impedida pela comunicação eletrônica, que remove os pontos fixos, características importantes para os paradigmas modernos.

A hipermídia, para a autora, reafirma uma cultura da simulação, onde o conteúdo a ser transmitido sempre está perpassado pelo meio, que o transforma e o define, onde reafirma-se a autoreferencialidade e a metalinguagem de informações que sempre se complementam e dialogam entre si. “As mediações se tornaram tão intensas que tudo o que é mediado não pode fingir estar afetado. A cultura é crescentemente simulacional no sentido de que a mídia sempre transforma aquilo que ela trata, embaralhando identidades e referencialidades.” (*Ibidem* p. 52)

4.2-O sujeito na internet

Os processos de subjetivação se complexificam, rompem com espaços e tempos fixos, repensam a identidade e o discurso sobre si. Mas quais são os locais privilegiados desses fenômenos hoje?

Tema recorrente nos estudos de cibercultura, a tecnologia dos meios digitais e informáticos permitiu uma modificação significativa nos sistemas comunicativos no que diz respeito à produção de conteúdos, à recepção e emissão.

Um dos aspectos mais festejados do atual momento é o possível rompimento com o que se caracterizava ser condição básica de existência dos meios de comunicação de massa: a imposição de informações para receptores passivos. As facilidades de produção e disponibilização de *sites*, *blogs*, os aparelhos de fotografia e vídeo digitais, além das mídias móveis como o celular, forneceria um contraponto ao império das indústrias de comunicação.

Muito de utopia ainda está presente tanto nesses balanços sobre a atualidade quanto nas projeções para um futuro próximo. Sabemos que a hegemonia das grandes empresas, suas fusões bilionárias e centenas de ramificações formam um domínio que parece cada vez mais inquebrantável. Além disso, esses grandes grupos cada vez mais absorvem as tecnologias do digital e as possibilidades de produção “independente” (o envio de imagens por celular, a estética do real, a interatividade, etc...).

Mas, se existe uma idealização sobre a o efeito real destas mudanças, não se pode negar a importância dessas possibilidades para a construção do pessoal, do particular. Esse processo não

se inicia hoje, como já observamos, mas entra em um momento bem relevante. As narrativas individuais dos *blogs*, auto-imagens da foto digital e vídeos pessoais fazem parte de uma construção de milhões de “eus”, de viabilidade da exposição, compartilhamento e diálogo sobre o que cada um é, ou quer se mostrar como “sendo”. Esse quadro, sim, é de grande ineditismo e nos leva a pensar, de diversas formas, as repercussões na cultura midiática.

Seja na representação de grupos até então com pouca ou nenhuma voz ou na permissão que foi dada a milhares de indivíduos que por algum motivo quiseram se mostrar ao mundo, algo mudou. Estende-se, de certa forma, aquele restrito universo dos especialistas produtores de discursos sobre o ser humano, fragmentando-se em milhões as possibilidades, os temas de interesse e as visões de mundo.

Para Lemos (2002, p. 2), essas recentes estruturas “estão possibilitando a construção identitária e coletiva, revelando uma particularidade da cibernsociabilidade”. Elas revelam tanto a consolidação de diferentes formas de se constituir como sujeito e de projetar uma (ou várias) identidades, como a ascensão das redes de contatos, trocas e compartilhamentos das subjetividades que transitam pelo ciberespaço.

Sobressai-se a arte da pessoa, suas versões sobre a vida, a vontade de se mostrar e mostrar o seu cotidiano, o seu redor, sua casa e seus amigos. A internet seria uma “forma de escoamento de discursos pessoais que foram há muito tempo inibidos pelos *mass media*.” (*Ibidem*, p. 4) A simplicidade de lidar com uma câmera digital ou publicar um *blog* facilita a presença do íntimo e de narrativas pessoais, que reeditam os antigos diários, autobiografias, auto-retratos e outras formas de escrita de si.

Para Lemos (*Ibidem*, p. 6) esse movimento mostra uma “luta contra a desespacialização e o enfraquecimento da esfera pública”. A crise das identidades tradicionais, que definiam claramente quem éramos através de nossa família, religião ou nacionalidade, mostra a necessidade de novas formas de mostrarmos-nos como pertencente ou a um grupo específico ou, inversamente, ter a pretensão de ser alguém totalmente singular. A falta de ideais ou reconhecimentos agregadores de pessoas tão distintas de lugares diferentes do globo ou de regiões de um mesmo país, levam à busca incessante por novas subjetividades. Mas essas formas identitárias são absolutamente múltiplas e instáveis. Além do próprio caráter fragmentado da contemporaneidade, a estrutura do hipertexto, com suas atualizações, modificações e diálogo

fazem o sujeito ser sempre algo a ser construído.

André Lemos (*Ibidem*, p. 11) discorda das posições que apontam para tais fenômenos como resultados de um isolamento ou mero narcisismo. Pensando nas transformações comunicacionais, ele diz que “o que está em jogo é a tomada do pólo de emissão pelo usuário comum.”

Dentro do universo da informática, o primeiro grande representante das manifestações do “eu” é o *blog*. O início deste movimento data do ano de 1997, quando Jorn Barger nomeou como *weblog* algumas páginas eletrônicas que seguiam o padrão de diários virtuais. Em 1999 é lançado o *Pitas*, primeiro serviço de ferramentas para a produção simplificada de blogs. Em agosto do mesmo ano a empresa *Pyra* lançou o *Blogger*, que popularizou e impulsionou a blogosfera (termo criado por Brad Graham) (SILVA, 2008)

Tarcísio Silva (*Ibidem*, p. 34 a 39), relaciona este fenômeno não apenas às origens tecnológicas da cibercultura, mas a toda uma geração de relatos e experiências pessoais (dentro da literatura) do modernismo e da contracultura. O primeiro a ser citado é Baudelaire e a sua descrição do uso de ópio e haxixe. Passa, então, por *O apanhador nos campos de centeio*, de J. D. Sallinger considerado um marco na formação de uma identidade jovem e rebelde. A geração *beatnik*, também do pós-guerra, tendo Jack Kerouac como um dos seus maiores ícones, levou ao extremo a escrita baseada apenas no que pode ser experimentado, com seus autores cruzando os EUA em um abandono da estabilidade da vida burguesa. Esta linha vai até autores como Charles Bukowski e mais contemporâneos com a adolescente Melissa, de *100 escovadas antes de ir para a cama*, chegando até aos atuais “blogueiros”.

A análise do pesquisador utiliza *blogs* totalmente diferentes, da escritora Clara Averbuck até a ex-prostituta Bruna Surfistinha, passando pelas mães de “*Mothers*”. Silva aponta para as possibilidades criativas das várias ferramentas usadas pelos “blogueiros”, como a utilização de fotos, vídeos e desenhos, além da modificação de imagens. O caráter hipertextual e não-linear da navegação e a rede de relações e diálogos estabelecidos entre os *blogs* e o público leitor, ou dos blogs entre si são fatores importantes a serem sublinhados pelo autor, assim como a construção de várias identidades e personagens.

O trabalho de Tarcísio Silva também investiga a subjetividade dentro das redes do ciberespaço, estudando as diferentes maneiras com as quais os indivíduos estão se formando através de complexas, instáveis e fragmentadas identidades, construídas através da mediação tecnológica.

O *blog* é um grande marco dentro dessa construção do “eu” na era digital. Se a fabricação de *sites* ainda exigia um mínimo de conhecimento em informática, os serviços de fácil publicação, através de cadastros gratuitos, trouxeram para muitas pessoas o acesso à “blogosfera”. A internet, anteriormente, já possuía centenas de outras formas de participação, interação, publicação, mas os “blogueiros” contribuíram fortemente para uma cultura da auto-expressão dentro do ciberespaço.

Com o tempo, o domínio da escrita, forma mais rápida de se comunicar dentro do *blog*, foi complementado pela utilização de inúmeras ferramentas, que potencializaram a construção de “si”.

Tal multimedialidade apenas reflete a diversidade dos meios desta produção da subjetividade que percorreram a história da era digital e da rede mundial de computadores. São diversas as novas modalidades de formação identitárias, que refletem ao mesmo tempo uma necessidade da geração contemporânea e as possibilidades trazidas por aparelhos e plataformas digitais. É dentro desses espaços que se constituem (ou, talvez, nascem) novos indivíduos que viverão diferentes relações com o outro e com si próprio.

Podemos citar e comentar algumas destes espaços e ferramentas da internet, que de uma maneira ou de outra, “brincam” com os processos de subjetivação e identificação:

Chats- Também conhecidos como salas de bate-papo, eles foram criados para possibilitar, através de trocas de mensagens instantâneas (que podem ou não ser compartilhadas e visualizadas por todos os usuários), o diálogo entre desconhecidos. Uma particularidade bem interessante desses *sites* é em relação à identificação dos participantes ao interagir nos ambientes de conversa. O internauta, ao entrar, deve optar por um apelido (*nick*), sendo a forma que ele é apresentado na tela. Antes mesmo de começar a conversa, a escolha do nome já é algo digno de atenção, onde existe a preocupação em relação à maneira como o usuário será observado. Isto é mais relevante

se levarmos em conta o fato de grande parte dessas salas é destinada ao namoro e ao sexo. A criação de identidades como “Moreno Sarado”, “Loura Fogosa” ou “Menino Carente” são formas de atrair para si a atenção de um ou mais parceiros. Ao começar o diálogo, essa imagem é gradualmente construída e, muitas vezes, não corresponde à realidade de quem escreve. A formação de um personagem pode chegar à radicalização do indivíduo se “disfarçar” de outro sexo ou de alguém de idade totalmente diferente.

Grande sucesso durante um período dos anos 90, o *chat* perdeu muito de sua popularidade para o *MSNs*, *ICQs* e outras formas de troca de mensagem instantânea, normalmente utilizada para conversar com grupos de amigos já conhecidos.

Avatares- A criação de personalidades está presente em muitos momentos dentro dos ambientes do ciberespaço. Uma das manifestações desse fenômeno é a construção dos chamados “avatares”, personagens de jogos eletrônicos, *sites* de relacionamentos e outras plataformas de interação. Ao integrar jogos como *The Sims* ou *Second Life*, que simulam o cotidiano real (trabalho, escola, família) ou aventuras fantásticas de cavaleiros medievais, como *Mu Online*, a pessoa “monta” um personagem, a partir de diversas opções de tipos físicos, ou mesmo características psicológicas e sociais.

Essa criação (no caso de jogos em rede) irá interagir com as dos outros jogadores, em um mundo virtual que é comum a todos. O personagem poderá se parecer ou não com a pessoa que a comanda, mas, de qualquer forma, projetará os desejos dela para a interação naquele universo. É o “eu” que está lá representado. O “eu” que pula, cai, se relaciona, até morre e renasce, mas que tem seu criador ainda seguro em casa. Algo como a figura comum, do cotidiano, que preserva a sua identidade secreta (como Clark Kent ou Peter Parker), mas na verdade possui a sua versão super-herói, que é revelada na rede

O limite nem sempre é tão claro se observarmos que jogos como *Second Life* possibilitam diversas formas de relação com outras pessoas “reais”, que também estão expostas, mesmo com a máscara de seu personagem. A grande transformação de personalidade que pode ser percebida é neste “eu” representado e projetado. Mais do que um “eu” que representa quem realmente é o indivíduo, trata-se de um “eu” que se inventa e age através de um personagem.

Auto-Retrato na fotografia digital- Com a facilidade de fazer centenas de disparos fotográficos por dia, sem a necessidade de filme e revelação, os aparelhos digitais permitiram um mergulho ainda maior na intimidade. A câmera, sempre à mão, retrata cada vez mais o particular, permitindo o exercício do auto-retrato, feito de dezenas de formas, posições e com efeitos e alterações das mais diversas.

Brasil e Maciel (2008, p.2) ligam as relações constituídas neste aparelho tecnológico com olhar para o espelho e também ao mito de Narciso. Retomando o pensamento lacaniano, eles apontam que a criança, ao reconhecer o seu reflexo compreende que é um ser distinto, iniciando, assim, um processo de individualização.

Se os primeiros reflexos eram semelhantes ao de Narciso, que se encanta com sua imagem nas águas do rio, foi exatamente no Renascimento, (período de afirmação do humano, do sujeito) que houve a profusão dos espelhos tal como os conhecemos hoje. (*Ibidem*) O convívio com esses objetos, ao longo dos anos, permitiu “uma estética do eu, do embelezamento”. Uma grande mudança é a possibilidade de confiar em si próprio e não somente na opinião de outras pessoas no que diz respeito ao seu estado de beleza e elegância. (*Ibidem*) Mas, apesar do ato solitário, esse olhar para si próprio está bastante ligado às relações com o outro, no que o indivíduo se representar para fins afetivos, relações profissionais, de poder, etc... (*Ibidem*)

O mesmo desejo de se ver representado está presente nos retratos em pintura. Porém, historicamente, essas obras eram privilégio das classes dominantes, em especial a nobreza, que contratava os melhores pintores de seu tempo. (*Ibidem*, p. 3) Com a fotografia, o acesso às representações pessoais expandiu-se, primeiramente através dos fotógrafos profissionais que registravam as famílias nas ruas das cidades até o acesso doméstico a aparelhos mais compactos e modernos.

A relação entre o aparato fotográfico e o espelho é bem presente, principalmente nos primeiros anos dessa técnica. Dentro das primeiras reflexões sobre a tecnologia da foto, acreditava-se em uma extinção da subjetividade, onde o ato de fotografar poderia ser puramente maquínico e mecânico. (*Ibidem*) Ou seja, a ação de se ver em um retrato seria bem semelhante ao olhar para o espelho, pois o fotógrafo não seria nada mais do que aquele que aperta o botão. Nos

dois casos haveria apenas uma relação do indivíduo fotografado com sua imagem.

Com a evolução técnica e teórica do aparelho, reconhece-se a presença deste sujeito-fotógrafo e a grande influência de sua subjetividade na construção de uma imagem. Percebe-se que, de forma alguma, o retrato não é produzido por um robô, mas sim por um indivíduo criativo cercado por escolhas e carregado de bagagens culturais e sentimentais. Então, como afirma Brasil e Maciel (*Ibidem*, p. 6) “O fotógrafo é detentor de um poder. O poder de se fazer alguém bonito ou feio, legal ou ranzinza. Esse poder pode ser intencional ou não, mas ele existe.”

Para Brasil e Maciel, tudo muda quando passa-se o aparelho para as mãos do objeto retratado. “No auto-retrato fotográfico, passa-se ao próprio indivíduo o poder de se auto-conceber.” Nas máquinas digitais as formas de auto-representação se popularizam e se tornam uma constante dentro de trocas entre jovens, *sites*, celulares e grupos familiares. Os autores (*Ibidem*, p. 6 e 7) apontam três características dessas câmeras que influenciam nos auto-retratos: “a instantaneidade da visualização, a possibilidade de ‘cliques’ quase ilimitados (permitida pelo ato de deletar as fotos) e a facilidade de proliferação das fotos em diversos espaços, sejam eles públicos ou privados.”

Como são tiradas muitas fotos e outras são apagadas ou não aproveitadas, as escolhas não restringem-se apenas à posição ou ao “estilo” no momento do disparo, mas também à seleção entre o vasto material disponível. Os autores (*Ibidem*, p. 7) comparam a ação de se arrumar diante do espelho com esta auto-produção:

(...) quando alguém se coloca diante do seu reflexo, há uma tendência de se arrumar, encaixar-se nos seus parâmetros de beleza para parecer o mais agradável para si e para os outros. Uma máscara feita do próprio eu já existente, efetuando a melhor posição, a melhor expressão ou até mesmo a melhor produção. O mesmo ocorre ao tirar uma foto sua e olhá-la imediatamente; caso ela não agrade, existe a possibilidade de apagá-la e partir para a mudança em mais uma foto, em tentativas sucessivas. Ninguém vai saber quantas fotos foram feitas para poder agradar ao gosto do indivíduo e dos outros. Como a observação no espelho, é um instante de cumplicidade, de solidão, podendo ser de bem ou mal estar.

Este momento solitário diferencia-se das fotografias em que o poder é delegado a um outro fotógrafo. Ao permitir ser fotografado, confia-se naquele que faz o retrato e no que ele vai fazer com aquele registro. Com o auto-retrato, a preocupação é bastante pessoal e a presença de

uma segunda pessoa vai estar na forma como a foto vai ser divulgada. Está exatamente aí uma marca importante nessa geração atual de jovens. Este compartilhamento é feito, em grande parte, através da internet: *blogs*, *fotologs* (*blogs* de fotos), sites de relacionamento, álbuns da *web*, trocas de *emails*, etc... A tangibilidade do papel revelado é substituída pela presença virtual na tela. As relações se constituem através das redes de amizades, afinidades ou contatos cruzados, ou mesmo pela necessidade de se representar, se mostrar para um público maior.

Se existe a necessidade de vestir o figurino e a aparência que os jovens querem que seja vista, esta máscara se relaciona diretamente ao grupo que eu quero participar, com as relações que eu quero desenvolver. Portanto...

(...) ao passo que me mostro, procuro identificar-me com outras pessoas de gostos culturais e sociais semelhantes, e que não precisam estar no mesmo espaço físico. Desse modo, assumem-se, por auxílio da imagem fotográfica, máscaras que são ilustrativos dos desejos que os indivíduos buscam para si mesmos e das relações que querem construir (mesmo que efêmeras). A vida cotidiana passa a ser uma obra de arte, onde a estética passa a ser um fator de agregação e socialização, e o irreal e imaterial ganham importância, de tal forma que passam a ser novas realidades. (*Ibidem*, p. 12)

Com a divulgação via internet, avança-se em uma cultura da exposição exacerbada, das dezenas de fotos de um mesmo rosto, de um mesmo corpo. Brasil e Maciel (*Ibidem*, p. 11) se perguntam: “(...) o que leva uma pessoa a divulgar por meio de um espaço público imagens pessoais suas?” Para eles, além do puro exibicionismo, podemos pressupor que este “mostrar-se” faz parte de uma busca por auto-afirmação, dentro das várias identidades que cercam o universo do sujeito contemporâneo. “A enorme quantidade de auto-retratos reflete uma tendência de masturbação do olhar, onde os Narcisos passam a imergir em ciberespaços repletos de imagens, inclusive suas.” (*Ibidem*, p. 12)

Sites de relacionamento- Essa plataforma, que se popularizou no Brasil através do grande sucesso do *Orkut*, permite a interação entre diversas pessoas, que se unem em grupos de amigos, afinidades, que dialogam, trocam informação e se conhecem em uma grande rede de contatos. Para se inserir no *Orkut*, por exemplo, é necessária a construção de um “perfil”. Nele, são colocadas por escrito as principais características do usuário, são escolhidas as “comunidades”

(ambientes de interação com membros com afinidades comuns em áreas como música, esporte, etc...), podem ser inseridas fotografias e vídeos pessoais, por exemplo.

O *Orkut* é um exemplo bem interessante, pois ele une várias das formas de auto-representação da era digital. Ele funciona com o princípio do *blog*, onde o indivíduo coloca uma página pessoal que possibilita a todos adentrar um pouco (ou muito) a sua intimidade. Lá pode ser acompanhada, através de ferramentas multimídia, a vida do usuário.

Ele também une as fotografias pessoais e a profusão de dezenas de auto-retratos. Modismo comum, principalmente entre os jovens, as diversas formas de mostrar o corpo fazem parte de uma manifestação extremamente performática. Não são retratos comuns, mas um material que possui muita preocupação estética de busca-se colocar um certo “estilo” pessoal ou do grupo de quem retira e insere a foto. Posições, cores, caras e bocas. Algumas tentam mostrar sentimentos de tristeza, outras apelam bastante para a sensualidade.

No *Orkut* também são permitidas as inserções de vídeos. A presença de fotos e vídeos pessoais lembra os chamados *photoblogs* e *videoblogs* ou *videoblogs* (*blogs* de vídeos). Mais recentemente, ele também permitiu a presença de “avatares”. São bonecos-personagens, que podem ser modelados pelo usuário, chamados *Buddy Pockets*. Após confeccionar estes pequenos seres, cada indivíduo pode interagir com outros através de seus bonecos.

Mas, se muitas vezes o *site* de relacionamento é a exaltação de uma identidade clara, que identifica o “eu”, a formação de personalidades diversas é uma característica comum. Nem sempre os perfis preenchidos representam os dados reais da pessoa. Os chamados “*fakes*”, personagens criados pelos usuários são formas comuns dentro do *Orkut*. Há a utilização de nomes comuns, como Pedro ou Juliana, ou mesmo emprestados de celebridades ou personagens fictícios. Oculta-se a identidade original para diversos fins que vão desde a curiosidade de interagir travestindo-se de outra pessoa, como para fins nada nobres, por exemplo, se encobrir em uma máscara para realizar ofensas pessoais.

É importante citar algumas outras formas de auto-representação desta era de cibercultura, pois não existe grande separação específica de mídias dentro desses espaços. *Blogs*, *sites* de relacionamento e outras formas de interação, compartilhamento da internet e dos meios digitais

trabalham sempre com a expansão das possibilidades. As mensagens circulantes são complementadas por conteúdos escritos, áudios, fotografias, animações, desenhos, vídeos e de outros.

Portanto, pode-se afirmar que o “eu” tem cada vez mais mediações e formas de se manifestar. São muitas as novas estruturas autobiográficas e reflexivas. Mas, mesmo considerando essa convergência multimídia, entendo ser importante estudar o específico do vídeo. Primeiramente por entender que a expressão performática e os discursos de si encontram no aparato cinematográfico e videográfico uma importante história que não pode ser ignorada. Além, também, da necessidade de um recorte dentro deste grande tema das recentes tecnologias.

No próximo subcapítulo faço uma introdução ao fenômeno dos vídeos pessoais de auto-representação dentro do ciberespaço. Introduzo com referências e reflexões que tratam da questão comunicacional contemporânea tanto do aspecto mais global e sociológico quanto em relação às especificidades do vídeo, para em seguida mostrar alguns casos.

4.3- Quem são eles?

Se o cinema (junto com a fotografia) teria sido o grande responsável pela retirada de certa “aura” na arte, podemos falar que o advento do vídeo teve a mesma responsabilidade no âmbito do audiovisual. Segundo Arlindo Machado (1997, p. 210), esse é o início da quebra com o exclusivismo da clássica produção de cinema, herdeira da Revolução Industrial, da estrutura econômica baseada nas apresentações teatrais e da técnica de arrasto mecânico e película fotoquímica. Já o vídeo compartilhado dentro do chamado ciberespaço apresenta uma lógica ainda mais fluída e “desacralizada”, levando a uma discussão ainda maior sobre essa modificação de linguagem. Tal questionamento em relação ao futuro do cinema é feito por Arlindo Machado (1996, p.163)

Que está acontecendo com esta arte? Cem anos depois de suas origens ela está desaparecendo? Está sendo substituída pelas tecnologias do vídeo, da televisão, da informática, da multimídia, como em algum momento já profetizaram Coppola, Godard, Wenders? Ou estaremos vivendo o momento de um renascimento, de uma radical reinvenção do cinema, graças justamente à incorporação destas novas tecnologias?

Um fenômeno interessante, nesse aspecto, é a circulação de vídeos pela internet, movimento que se intensificou nos últimos anos. Com a relativa facilidade de acesso aos meios de captação digitais que se encontram em câmeras mais baratas, celulares, câmeras fotográficas de dupla função (foto e vídeo) e até mesmo *webcams*, a produção passou para a mão de mais pessoas. E, através do PC, tornou-se possível uma edição caseira e uma distribuição via *web*. Modifica-se, em parte, a lógica presente até então no audiovisual, de um centro emissor que transmite para diversos pontos. As relações, em muitos casos, passam a ser de “todos para todos”. Seguindo a lógica do hipertexto, a clara separação entre emissor e receptor é questionada, quando a cada momento uma nova pessoa assiste e disponibiliza um novo vídeo, tendo a possibilidade, também, de respondê-lo e reinterpretá-lo.

É interessante, pois, observarmos um fenômeno recente, com grande expansão em 2006/2007: a disponibilização de pequenos vídeos, em grande parte feitos através das mídias bem portáteis e acessíveis, com relatos do dia-a-dia, monólogos, confissões, brincadeiras, *performances* corporais, registros do cotidiano e diversas outras manifestações. Essa espécie de “vídeo-diário” é compartilhada, em grande parte no site *You Tube*, onde centenas de novos internautas colocam na rede novas versões a cada instante, com cenas (ou capítulos) de determinada série. Obviamente, devido ao próprio caminho não-linear da navegação, essa sequência nem sempre é acessada facilmente.

O internauta pode chegar a determinado vídeo que deseja assistir tanto através de uma ferramenta de busca oferecida pelo *site*, como por algum email enviado por algum conhecido ou pelos *links* oferecidos por outros *sites* e pelo próprio *You Tube*. Esse último caso talvez seja o mais interessante, pois o *link* para outros filmes marca uma característica hipertextual bem relevante. Ao acessar determinado vídeo, aparecerão do lado direito da tela principal diversas outras pequenas telas com caminhos para outros filmes, que possuem palavras em comum no seu título, além de links para assuntos semelhantes. O número de acessos é mostrado abaixo das “telas-*links*”, junto com outras informações sobre o vídeo. Através desse mecanismo, os próprios usuários definem (por intermédio de seu “clique”) os filmes que terão mais ou menos exposição no *site*, ordem esta que pode mudar a cada instante. Os *links* muitas vezes incluem vídeos feitos com base no diálogo e na intertextualidade com outras produções, como, por exemplo, respostas ao que foi dito, paródias de outros vídeos, montagens, modificações e reconstruções. Outra forma

de interação são os comentários escritos que podem ser feitos por qualquer um que se cadastre no *site*.

A partir da observação de alguns desses vídeos, podemos perguntar: Este processo modifica o que se entende tradicionalmente por subjetividade-autoria? Primeiramente, podemos constatar que a autoria está presente em algumas fases do processo, como a disponibilização do vídeo, a leitura de determinada sequência através de uma escolha hipertextual que definirá a sequência em que o filme será assistido, na reapropriação e na transformação da obra pelo receptor-emissor, além da própria influência dos inúmeros agentes técnicos (do programa utilizado, do *site*).

O autor, no hipertexto, não age no campo do definido, mas no campo do possível, do virtual. A obra, então, sempre é algo potencial, que se redefine e se espalha através das interpretações que a “montam” de maneiras diferentes e que, muitas vezes, invertem seu significado inicial. Se pensarmos, então, em vídeos em que a própria obra é o autor, além da não separação entre emissão e recepção, temos a união entre vida e arte, característica da *performance*. Portanto, este “eu” será montado através da rede e será definido não somente através do que ele fala sobre si, mas, também, no diálogo com outros internautas.

Podemos analisar, por exemplo, a série de micro-filmes *Lonely Girl*¹² (que provou-se mais tarde ser interpretada por uma atriz) e *Dylan's Couch*¹³. Ambos mostram as confissões (uma menina e um menino) de dois adolescentes, com, principalmente, relatos e reclamações de coisas que aconteceram em seu dia-a-dia. Assim como os *blogs*, esses vídeos reavivam o antigo instrumento do diário. Mas, em seu típico uso adolescente, o caderno de relatos íntimos sempre foi algo secreto, muitas vezes guardado até com chave. Agora, ao mesmo tempo em que se mantém o caráter extremamente subjetivo da experiência pessoal, ela se publiciza através da Internet.

Diferente dos *blogs* que, apesar da interação proporcionada, são a representação de uma só pessoa em um espaço definido, *sites* como o *You Tube* constituem uma rede de diferentes “diários”. A subjetividade-autoria, então, é lida de uma forma bem diferente. O internauta provavelmente não vai “enxergar” um sujeito inteiro, do início ao fim, como é representado em um *blog*. Primeiro, ao procurar *Lonely Girl* ou *Dylan's Couch*, ele se deparará com uma série de

¹² Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=kSKlmhymihk>

¹³ Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=kSKlmhymihk>

fragmentos dispersos, episódios de uma série. Dylan é um garoto de aproximadamente 13 anos que, em seu sofá, conta o que aconteceu em seu dia. Em cada episódio, que acompanha um número da série, a pessoa encontrará um desses momentos. O mesmo se dá com “*Lonely*”, só que sem a numeração.

Luisa Paraguai (2008, p. 29) afirma que, na *web*, existe uma dificuldade em ver esse sujeito em sua unidade. O indivíduo, para a autora, torna-se visível apenas a partir das atualizações e *links* que são percorridos na navegação. Ela afirma, então, que o “todo da *web* acontece somente em potência-ainda virtualmente estabelece-se como tal.

Junto com os episódios (que são visualizados, verticalmente, como resultados da busca feita no *You Tube*) estarão as respostas à série, com discordâncias, muitas sátiras e algumas homenagens. Ao olharmos a lista que nos proporciona a busca por *Dylan’s Couch*, vemos um vídeo de um rapaz que aparenta ter a mesma idade, fazendo uma paródia. Junto com os vídeos de *Lonely Girl*, vemos um clipe caseiro feito em homenagem à moça e uma matéria televisiva “desmascarando” a farsa. O leitor, que vê toda esta polifonia pode, ele também, contribuir com o processo de construção da série, deixando em aberto a autoria. Paradoxalmente, o “outro” acaba construindo uma subjetividade baseada na auto-representação.

O sujeito, nesse modelo, passa por uma complexa construção. Primeiramente devemos pensar que nem mesmo a realidade sensível será detectada, na maioria das vezes. O caso do fenômeno “*Lonely*” foi um dos raros casos onde foi verificada a “farsa”. Quantos outros “falsos” vídeo-diários também não são disponibilizados sem sabermos? Isto nos leva a crer na impossibilidade cada vez maior da identidade como presença física.

Esse impedimento aparece também na definição da autoria, quando vários são os agentes, inclusive desconhecidos ou falseados (no caso do produtor externo de uma ficção forjada em falso depoimento). A identidade passa a ser uma construção coletiva e individual e expressa, muitas vezes, a individualidade do sujeito, mas está sujeita a uma rede de modificadores.

Quem está sendo visto na micro-tela é um “auto-personagem”. Mesmo que ele não seja fruto de uma grande encenação, ele está diante de uma representação de si próprio e sua *performance* recria um “eu” para a câmera. Dylan tem vários momentos performáticos, com brincadeiras que entram dentro da lógica adolescente. Ao falar de um trabalho escolar, ele mostra através de caretas e objetos suas reações e objetos a momentos diferentes. Quando fica sabendo da tarefa, mostra uma reação exagerada e humorística de descontentamento. Quando descobre

que o trabalho pode ser feito em duplas, aparece feliz com uma varinha que solta faíscas, mas no momento em que é informado que foi escolhido para fazer com um colega de quem não gosta, pega uma arma de brinquedo e finge um suicídio, junto com a sonoplastia de tiro. Em outro momento, simula, através de interpretação e trocas de roupas, as falas de outros colegas.

Podemos constatar que os vídeos dos adolescentes de classe média estão calcados em um processo onde um “mundo fechado em si mesmo” está presente, mas atuando junto com uma rede de construções semelhantes e elementos modificadores. Talvez um dos ícones mais interessantes desse mundo pessoal, seja o seu quarto, local onde se tranca constantemente. Mas o quarto (ou casa) é tornado público, conseguindo, o sujeito, um duplo processo: se individualizar, mas expor, compartilhar ao mundo o que sente.

Dois espaços, que representam universos opostos se unem, o quarto e, mais profundamente, o seu universo íntimo e a *web*, que o lança em uma radical exteriorização.

Seu filme é, então, ao mesmo tempo um monólogo e um diálogo. O texto, a *performance* é interpretada pela unidade de um sujeito, mas as relações sempre são dialógicas. A autoria é sempre compartilhada. O seu vídeo é uma auto-reflexão, que pressupõe a solidão, mas é também uma confissão, que depende sempre do outro que irá avaliá-lo, julgá-lo, entendê-lo e mais do que isto, respondê-lo.

Bruno Costa (2008) reflete sobre esse fenômeno que chama de “videografias de si”. A presença íntima de uma *webcam*, celular ou câmera portátil dentro de casa realiza uma tentativa de buscar a estética do real, onde a tradicional mediação alienígena das grandes mídias é substituída pelo filme que o próprio indivíduo pode fazer. Seria a busca por tentar mostrar-se da maneira da maneira que ele quer. Para o pesquisador (*Ibidem*, p. 1), “a câmera é uma forma de registrar o falar autobiográfico, um discurso ancorado na pretensão do real e a verdade.” Desta forma, “as imagens, esteticamente precárias- criam uma atmosfera de verossimilhança e familiaridade. Pois, se as imagens em geral são culturalmente familiares, aquelas que remetem a uma produção caseira e aparentemente descuidada são mais ainda.”

Ao manipular o *You Tube*, podemos ver diversas janelas com múltiplos vídeos e *links* para diversas opções hipertextuais. Costa (*Ibidem*) acredita, que “de algum modo, os vídeos pretendem a transparência das janelas, janelas para o interior dos indivíduos.” Semelhante relação faz Luisa

Paraguai (2008, p. 30), afirmando que “a própria navegação na web torna-se um constante abrir e fechar de janelas a partir dos *links* que atualizam os conteúdos.”

Para Bruno Costa, a emissão passa cada dia mais para o ambiente familiar, deixando de ser uma ação distante. As modificações tecnológicas mais recentes alteram muitas das relações que se estabelecem entre indivíduos comunicantes: “Ser, agora, é ser por e através da mídia, um viver a partir da influência da mídia, um novo *ethos*. Este *ethos* é um novo espaço da sociedade contemporânea invadida pela imagem, em que o regime de visibilidade atingiu novos patamares.”

Para Lemos (2002, p. 12), há uma forte tendência de “estetização da vida cotidiana propiciada pelo ciberespaço”. Ele observa que o comum do dia-a-dia torna-se espetáculo, com milhões de olhos. Mas, mesmo assim, “não há histórias, aventuras, enredos complexos ou desfechos maravilhosos. Na verdade, nada acontece, a não ser a vida banal, elevada ao estado de arte pura.” Mas, “mesmo que não possua pretensão artística, cinematográfica ou literária, o fenômeno diz muito sobre a sociabilidade contemporânea e as formas mediáticas da cultura.” Lemos (*Ibidem*, p. 13) conclui com a afirmação: “compartilhando a banalidade podemos suportar melhor a existência. E o mesmo acontece com aquele que é visto, já que ser visto é também estar junto. Revelar a privacidade é aqui um exercício que pode e deve permitir a conexão. No fundo estamos sempre lutando contra a solidão, o desencontro e o estranhamento.”

Pesquisando através da rede mundial de computadores, podemos encontrar centenas de vídeos que, de alguma forma, são instrumentos de auto-representação de seus autores- sejam eles diários pessoais, *performances*, depoimentos, exibições e registros do cotidiano. Essa pesquisa está longe de tentar fazer uma categorização total ou muito menos dar conta de toda a diversidade existente nessa rede de produções. O que farei, a partir de agora, é analisar as questões colocadas até agora (acrescentando alguns elementos) a partir de estudos de caso. Para isso, reuni quatro grupos de vídeos (ou séries de vídeos) que apresentam, entre si, indagações semelhantes, relações de temática ou proposições parecidas. O objetivo é uma organização que permita um eixo comum de análise. Desta forma, pensaremos sobre as novas relações estabelecidas nos chamados vídeo-diários em três casos interessantes, assim como aquilo que chamei de “vídeo-documentos”, além do registro pessoal do cotidiano, a polifonia e as vozes da política e da exclusão, a presença da memória e da história oral, a *performance* e o personagem. É claro que algumas das características apontadas em um grupo poderá estar presente em vídeos de outros grupos. Mas, de qualquer forma, o mais importante é indicar alguns pontos de análise que representam parte dessa

multiplicidade fílmica e que nos ajudarão a entender os rumos dos “eus” na internet, hoje. Vamos, então, a eles:

4.3.1- Visíveis e invisíveis

Como já vimos, as transformações do vídeo e do próprio gênero documentário nos anos 60/70/80 estão intimamente ligadas ao florescimento de lutas contra a opressão e o preconceito, além da ascensão de novas identidades. A insatisfação com as representações feitas através do controle ideológico do Estado e do capital, assim como do paternalismo e vanguardismo de grupos de artistas e intelectuais, levou a uma necessidade de auto-representação.

Assim como as mídias se complexificaram e criaram novas fontes para a emissão de mensagens, novas vozes passaram a ser ouvidas e novos corpos passaram a ser vistos.

A internet é profundamente heterogênea e nela encontram-se muitas das contradições da sociedade. Obviamente, não representa a profundidade das diversas questões que estão em jogo no mundo histórico, porém é bem diferente da simplificação que vemos, em alguns momentos, na televisão. O chamado “outro lado”, que para o jornalismo corporativo é apenas um princípio ético fantasioso, se torna realidade, muitas vezes, na internet. Por exemplo, ao assistirmos uma matéria depreciativa ao Movimento dos Trabalhadores Sem-Terra no Jornal Nacional, posso acessar, logo depois, o *site* do MST e ver a versão dos camponeses sobre o mesmo fato retratado. Ou mesmo reforçar o ponto-de-vista dos latifundiários, ao procurar a página da UDR (União Democrática Ruralista). Um caso interessante foi a dos indígenas da Reserva Raposa Serra do Sol, em Roraima, que registraram em vídeo o ataque violento de arroteiros, colocando mais um elemento para a sua versão no debate da demarcação de terras.¹⁴ Em junho desse ano (2009), nos protestos contra o governo iraniano e a possível fraude eleitoral, que foram violentamente reprimidos, os registros feitos pela câmera de celulares foram importantes fontes em um país com imprensa censurada. A auto-representação, na internet (*blogs*, *sites* pessoais, páginas institucionais, coletivos de comunicação, além dos vídeos pessoais) é um fator importantíssimo que alterou, em parte, a perspectiva comunicacional. Não quero dizer que a representação e investigação sobre o outro é uma fonte menos válida ou importante. Mas, com os diferentes locais de informação, essa multiplicidade se aproxima mais da diversidade que existe na sociedade. Eu sei, hoje, o que A

¹⁴ Este vídeo está no documentário *Luta em terra de Makunaima*, de Luis Carlos Azenha, disponível em <http://www.viomundo.com.br/tv/terra-de-makunaima-1-de-7/>

fala de B, mas sei, também, o que B fala de si próprio.

Para Esther Hamburger (2005, p. 214) existe uma “disputa pelo controle sobre as imagens que serão veiculadas”. Há uma luta para saber e influenciar como e onde estas imagens serão transmitidas, fazendo parte de uma importante estratégia no espaço urbano contemporâneo. Essa disputa, para a pesquisadora, baliza a relação desenvolvida de pessoas, das diversas classes sociais, em formatos audiovisuais como os telejornais e *reality show*. Hamburger acredita que diferentes formas (desde a candidatura para participação num programa de TV até a realização de um vídeo comunitário, ou a gravação de um disco de *rap*) fazem parte de uma luta cada vez mais forte de “inclusão plena no que é socialmente visível.” (*Ibidem*). Desta forma, pelos motivos mais variados possíveis, se forja uma luta constante contra a invisibilidade.

Seja através do morador da periferia ou das favelas que nunca teve direito de voz ou de um jovem que não quer ser mais um desconhecido, a briga pelo espaço visível está presente cada vez mais na comunicação. Existe uma luta, às vezes pacífica, às vezes não (como veremos a seguir) para conseguir um espaço nos grandes veículos. Mas, na internet, pela possibilidade bem maior de se encontrar espaços, essas disputas estão ainda mais explícitas. De jeito nenhum podemos comparar de igual para igual a moça que deseja conseguir ser famosa do dia para a noite ou o rapaz que tem um interesse narcísico de conseguir poder entre seu grupo social e situações diferentes como a de excluídos sociais que desejam ter voz. Contudo, em todas estas situações existe um interesse de ocupação de um terreno comunicacional que tempos atrás pareceria impossível. Hoje, vários sujeitos estão nesta luta por que sabem da possibilidade de encontrar este espaço, brigando das mais diferentes maneiras.

Mas nem todos são entusiastas das possibilidades da internet. O jornal O Estado de São Paulo publicou, no dia 2 de março de 2008, a reportagem “A era da *performance*”, que traz a entrevista do escritor Lee Siegel, feita por Lúcia Guimarães, mostrando o descontentamento em relação a esses fenômenos contemporâneos. Para o autor, as pessoas que entram na internet acabam se “empacotando”: “Você entra no *You Tube*, vira a câmera para si mesmo e uma vez que está *on camera* você muda. Você passa a calcular, perde a espontaneidade, se torna auto-consciente e se apresenta como um pacote”, diz ele. Sobre a exposição do íntimo e da psiquê, Siegel diz que “a privacidade virou *performance*.”

A tese dele e de outros autores que têm criticado a cibercultura é de que a possibilidade de “qualquer um” poder se manifestar está construindo uma sociedade onde o mérito, a qualidade e

o bom senso estariam se perdendo. Assim, “as histórias importantes se perdem, as questões importantes são relativizadas, tudo se confunde.” Segundo o autor, estamos vendo o verdadeiro aparecimento da cultura de massa, de algo não somente produzido *para* as massas, mas *pelas* massas, o que, acredita ele, não seria algo bom. Siegel, em uma perspectiva conservadora, acredita que a ditadura do proletariado que Marx sonhava ver na economia (e não aconteceu, felizmente, segundo ele) existe hoje na cultura. Quando todos podem falar, ele diz, não existe discordância e as vozes irresponsáveis acabariam por destruir o jornalismo tradicional.

Ambos, Esther Hamburger e Lee Siegel falam em *performance*. Ela (2005, p.204 e 205), ao comentar as imagens de Sandro, seqüestrador da linha de ônibus 174, chama a atenção para a consciência dele em estar sendo filmado. Para a pesquisadora “a presença da mídia altera a *performance* de Sandro (...) O interior do ônibus, onde nem tudo pode ser visto ou ouvido, se torna como que um “bastidor para o que se configura como uma verdadeira atuação dramática.” Ao falar sobre o documentário *Ônibus 174*, cita os entrevistados que ressaltam a “boa índole” do rapaz e a contradição com o vilão visto pelas câmeras. Portanto, para Hamburger, ele tentou passar a imagem de homem mau, de um vilão típico da ficção.

Siegel fala de uma auto-consciência da mediação que leva as pessoas a se constituírem como “pacotes”. Hamburger acredita na construção de personagens na luta contra a invisibilidade. Visões diferentes, e mesmo antagônicas (em que pese a diferença dos exemplos pensados), mas que refletem este aprofundamento da “cultura de si”, onde a produção de subjetivação, da constituição do sujeito em processo refletem uma consciência das possibilidades de “auto-construção”.

Um caso importante dentro da utilização do vídeo na luta pela visibilidade é o *Vídeo-sequestro do PCC*¹⁵. Ele mostra uma situação-limite, em que uma violência foi cometida em troca de um vídeo-manifesto. Um jornalista da emissora Globo foi seqüestrado, tendo como condição para a sua libertação a exibição de um material audiovisual: a fala de um dos integrantes do PCC que justifica as ações do grupo. Na época em que foi exibido ele gerou grandes polêmicas. As violentas ações do chamado Primeiro Comando da Capital aterrorizaram a cidade, que viveu dias de guerra, em algo semelhante a um estado de sítio.

¹⁵ <http://www.youtube.com/watch?v=enHhZ9F42Z8>



A Globo provavelmente não gostaria que este infeliz momento pudesse ser assistido novamente (a emissora chegou até a proibir seus jornalistas de citar o nome PCC), mas ele está lá na internet para quem quiser assistir e comentar. Além dos vídeos feitos especificamente para o *You Tube*, o mesmo *site* reserva centenas de momentos televisivos que provavelmente seriam vistos apenas na transmissão ao vivo e guardados apenas em arquivos intocáveis das emissoras. Mas, ao poder gravar o programa na hora em que é exibido e disponibilizá-lo na internet, vários importantes momentos da TV podem, hoje, ser vistos ou revistos. Foi o que aconteceu nesse caso.

O conteúdo falado do vídeo, em uma linguagem bem técnica, tirada provavelmente a partir de orientação jurídica, critica a política estadual do RDD (Regime Disciplinar Diferenciado), que teria levado a uma onda de repressão nas cadeias.

O vídeo começa com a vinheta Plantão da TV Globo. Um repórter, na redação, começa a falar: “O auxiliar técnico da Rede Globo, Alexandre Callado, seqüestrado hoje de manhã junto com o repórter Guilherme Portanova, acaba de ser libertado. Os seqüestradores o deixaram perto da emissora e deram a ele um DVD, dizendo que a condição para libertar com vida o repórter que está em poder deles, é a divulgação, na íntegra, das imagens. O conteúdo, é o que segue: (É uma câmera nervosa, que vai e volta no *zoom*. Um homem mascarado começa a falar. Atrás estão alguns escritos em grafite não identificáveis) “Como integrante do Primeiro Comando da Capital-PCC, venho pelo único meio encontrado por nós, para transmitir um comunicado para a sociedade e os governantes. A introdução do regime disciplinar pela lei 10792 do ano de 2003, no interior da fase de execução penal, inverte a lógica da execução penal. (..) Queremos um sistema

carcerário com condições humanas, não um sistema falido, desumano na qual sofremos inúmeras humilhações e espancamentos. Não estamos pedindo nada mais do que está dentro da lei. Se nossos governantes, juízes, desembargadores, senadores, deputados e ministros trabalham em cima da lei, que se faça justiça em cima da injustiça que é o sistema carcerário, sem assistência médica, sem assistência jurídica, sem trabalho, sem escola, enfim... sem nada. Pedimos aos representantes da lei, que se faça um mutirão judicial, pois existem muitos silenciados em situação processual favorável, dentro do princípio da dignidade humana. O sistema judicial brasileiro é, na verdade, um verdadeiro depósito humano, onde lá se jogam seres humanos como se fossem animais. O RDD é inconstitucional, o Estado Democrático de Direito tem a obrigação de dar, o mínimo de condições de sobrevivência para os sentenciados. Não queremos obter nenhuma vantagem, apenas não queremos e não podemos ‘sermos’ massacrados e oprimidos..(...)” (ao final, câmera vira para o escrito atrás escrito PCC. Parece que está escrito “PCC luta por justiça”). “Não mexa com nossa família, que não mexeremos com a de vocês”. Fecha com o repórter concluindo o plantão do jornal.

Para essa parte da dissertação, pensei em colocar algumas situações extremas. Para discutir a exclusão, a luta pela imagem, esse caso do PCC é exemplar. Ter visibilidade de tornou uma luta, na contemporaneidade, bastantes árdua. Neste caso, é uma comunicação de guerrilha, em um sentido nada metafórico. Não gostaria de fazer juízos de valor e discutir quem deveria ter espaço e quem não deveria ou quem tem legitimidade e quem não tem. Mas acredito que este ato representa que poder falar algo ao público é uma das prioridades para vários grupos.

Nesse sentido, “invadir” a redação da Globo é um gesto transgressor do cotidiano da comunicação brasileira e da lei. A auto-representação em questão contrapõe, lado a lado, o jornalismo e todos os seus estereótipos em relação à figura do marginalizado e o integrante do PCC. A importância atribuída à imagem filmada, nesse caso específico assemelha-se a de grupos armados islâmicos. A violência busca a visibilidade para alguma causa, que só seria mostrada com uma atitude como essa.

O sujeito da periferia, ou mesmo o marginal, vem ganhando espaço e voz, principalmente através do movimento Hip Hop, muitas vezes com acusações de apologia ao crime. Para isso, basta lembrar a polêmica em torno do personagem traficante de MV Bill no seu clipe *Soldado do Morro*, onde, em seus versos, bradava contra a sociedade e explicava o seu cotidiano no crime. O

mesmo acontece com Racionais MCs e outros grupos. Esse mesmo movimento, que é algo bem mais amplo que a música, tem trazido à tona uma produção própria audiovisual, como o clipe já citado e o documentário *Falcão, Meninos do Tráfico*, ambos feitos pelo MV Bill e a CUFA (Central Única de Favelas). O filme, inclusive, conseguiu entrar na programação da mesma Globo, por vias bem mais convencionais e pacíficas.

O corpo do marginalizado é objeto de atenção, seja coberto com capuz no vídeo do PCC, com o rosto oculto dos jovens infratores de *Falcão*, ou do torso nu de MV Bill em cima do morro com uma arma de grande porte. Eles querem estar presentes, e ter uma palavra a que nunca tiveram direito.

Os casos das produções da CUFA e do filme do PCC são totalmente diferentes e podemos discutir as opções feitas pelo primeiro (entrar de forma violenta) e as feitas pelo segundo (se aliar a um grande meio historicamente opressor para conseguir visibilidade). Nesses dois casos o objetivo foi alcançar milhões de pessoas através de um grande veículo. Existe uma *performance* feita pelas câmeras, em um vídeo controlado pelos integrantes da organização, que controlaram, também (à força) o processo de veiculação. A articulação da ação como um todo mostra que a preocupação da construção de uma imagem e a luta por um espaço na comunicação é uma das principais lutas contemporâneas.

Essa vontade de ser visto e ouvido não é exclusividade de aspirantes à fama e celebridade. A identidade e necessidade de afirmação dos jovens é um das mais importantes questões ao observarmos o fenômeno da auto-representação na internet.

Ao estudarmos o uso da internet e das novas tecnologias, é imprescindível falar sobre a juventude que cresceu tendo sua formação identitária mediada por ferramentas de mídia. Em uma navegação rápida, poderemos ver que os jovens são os maiores protagonistas. São eles que estão presentes todo tempo em vários espaços. Se falarmos sobre auto-representação, teremos então uma presença ainda mais forte. Em sites de relacionamento, *blogs*, *sites* pessoais, *fotologs*, vídeos e outros, a juventude está lá, querendo dizer o que sente e pensa e, acima de tudo, mostrando a sua imagem, seu corpo. Além disso, câmeras de celular, câmeras fotografias digitais, *webcams*, câmeras de vídeo portáteis (ainda unidos aos aparelhos de som, como o MP3,4,7), são um arsenal eletrônico sempre à mão para o registro e o auto-registro.

Eles querem dizer, também, quem são. Segmentam-se em grupos, lutam para se afirmar

socialmente e se auto-afirmar, além de gastar boa parte de seu dia com a comunicação.

Pois esta luta pela construção de uma subjetividade e de pertencimento ou não à realidade em que vive é bem mais delicada, muitas vezes, do que uma mera superficialidade juvenil. Casos de transtornos mentais graves, crises e revolta em relação ao meio, problemas com a escola e a família, além dos casos extremos, onde crimes são cometidos e pessoas morrem são algumas das conseqüências graves.

Não há, aqui, a pretensão, nem a competência de ser realizado um estudo psicológico ou sociológico desse fenômeno de tão difícil tratamento. Quero apenas analisar alguns casos em que a auto-imagem em vídeo dos jovens fez parte desse processo de construção subjetiva.



O caso que me chamou mais atenção para esse fenômeno dos conflitos da juventude foi o do sul-coreano Cho Seung-hui, estudante da Virginia Tech, nos EUA, que em 2007 matou 32 estudantes e professores, em uma chacina que ficou para a história.

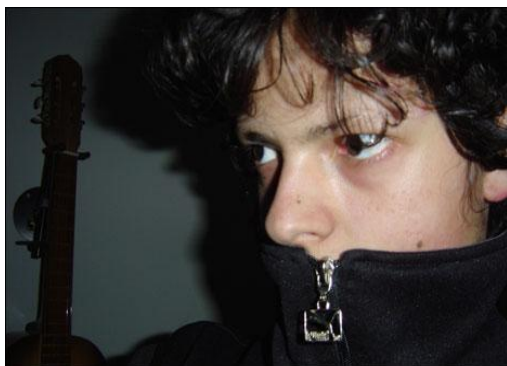
O seu plano começara seis dias antes do crime. Cho havia gravado 27 mini-vídeos, onde bradava os motivos do massacre, além de 43 fotografias onde aparecia empunhando as armas que utilizaria, além de 23 páginas de texto. A esse conjunto de materiais, o rapaz chamou “manifesto multimídia”. Depois de fazer suas primeiras vítimas, um homem e uma mulher de seu dormitório, às sete horas da manhã, Cho foi ao correio às nove horas e endereçou o conteúdo à rede de TV NBC.

As palavras e as imagens do sul-coreano que vivia nos EUA desde os oito anos estiveram nos veículos de comunicação de todo mundo, causando grande choque. Sua expressão era de ódio. Em suas declarações culpava a todos pelo o que fez: “Vocês tiveram um bilhão de oportunidades e formas de evitar o que aconteceu. Hoje vocês decidiram derramar o meu sangue.

Vocês me encurralaram e só me deram uma opção. Agora tem sangue em vossas mãos que jamais será lavado.” Pelo tamanho do conteúdo que produziu, Cho constrói uma argumentação complexa, que mostra além de sua personalidade doentia (ele já havia sido internado por problemas psiquiátricos), o ódio à sociedade que convivia na universidade, a quem atribui a culpa pelo crime. Ele ataca a vida burguesa e fútil de seus colegas, além de lembrar as provocações que recebia. Alguns de seus vídeos podem ser vistos na internet e geraram centenas de comentários, além de vídeos em resposta.

Assim como os vídeos do PCC, o material de Cho fez parte de uma ação maior, violenta. Existe nele, a plena convicção que tanto o seu crime como o seu registro audiovisual foram a grande resposta possível a tudo o que sofreu. Seu grande ato final foi a sua *performance*, que desejava profundamente que fosse lembrada, ficando claro, também, os seus motivos para fazer aquilo.

Esse é um caso extremo do salto da invisibilidade para a visibilidade. Isso só é possível pela consciência das possibilidades de auto-representação e do impacto que a sua violenta ação final poderia gerar. Para Cho, as mídias foram uma forma complementar ao seu ato. Mas, através da mediação, muitos jovens tentam lutar pelo espaço de mostrar quem são e o que pensam. Assim, a internet tornou-se local privilegiado para a ação no mundo de adolescentes que tentam interagir de outras formas com o mundo.



O caso de Vinícius Gageiro, um adolescente gaúcho que se suicidou aos 16 anos, é bem representativo. O adolescente era um compositor e cantor talentosíssimo, além, também, de desenhar e escrever. Ele, que era profundamente introspectivo, tirou sua vida com a ajuda de um sinistro grupo da internet, que lhe orientou sobre a melhor “técnica” a utilizar. Além de desenhos,

Vinícius, que criou o nome para si de Yoñlu, deixou fotos e um vídeo seu cantando¹⁶, que pode ser visto no You Tube.

Yoñlu tornou-se conhecido por artistas do mundo inteiro, e, afirmando ter 26 anos, fez uma parceria com um DJ escocês e suas música tocaram em festas eletrônicas de Londres. Sozinho, no quarto, produziu um CD seu, onde todos os desenhos e fotografias integradas são de sua autoria.

Como afirma a blogueira Karine (2008), “poderia ser um personagem virtual qualquer, se não fosse um detalhe. O jovem fez de seu quarto seu refúgio e sua arte. Ali, compôs diversas músicas de uma qualidade incrível, desenhos e fotos espetaculares.” Para ela, “ao rastrearem o mundo de Vinícius -seu computador- descobrem Yoñlu. Um eu que Vinícius escondia, ou vice-versa.”

Vinícius é um caso bem exemplar de várias das tensões da juventude. A sua forma de expressar, “de dentro do quarto”, (como citou um dos textos), apoiado na internet e em aparelhos digitais mostra esta forma diferente de agir perante o mundo. Mesmo “isolado”, ele dialogou artisticamente com um DJ no exterior e conseguiu espalhar seu trabalho. Para isso, criou um personagem, Yoñlu, ação típica do *ciberespaço*. Tudo nesta mesma internet que o ajudou a encurtar a sua vida.

Sua música, imagens, palavras e desenhos eram a forma de se auto-representar. “Eu acredito que a cadência e a harmonia certas no momento certo podem despertar qualquer sentimento, inclusive o da felicidade nos momentos mais sombrios”, dizia em uma de suas canções. A arte era a sua própria vida (“a vida como obra de arte”), Yoñlu era ele. Seu processo de subjetivação estava nesta relação com a técnica, com o poder criativo, um ser no mundo que ele desejava para si. Através da arte, talvez ele tenha sido quem realmente queria.

A necessidade de se representar cabia em sua tensão para se encontrar neste mundo tão difícil para a maioria dos adolescentes. Contudo, para grande parte deles, são momentos superados com maior ou menor dificuldade. Vinícius, assim como um poeta romântico, teve a vida curta.

A identificação de muitos jovens com a sua história não acontece por acaso. Problemas semelhantes são vividos por muitos deles. O grande complexo de homenagens e referências, nesse processo intertextual e intersubjetivo, compõe um “sujeito-rede”. Yoñlu se tornou uma

¹⁶ http://www.youtube.com/watch?v=EaZ_upHlm-M&feature=related

referência e sua personalidade, suas músicas (e outra artes), se juntam às reinterpretações de fãs, além do uso de outros filmes, desenhos e músicas. Ele, assim como vários outros sujeitos, se torna uma construção do diálogo, da resignificação.

No vídeo *Mecânica Celeste Aplicada*¹⁷, postado por Mário¹⁸, uma apresentação em *data show* de desenhos feitos por Yoñlu e fotos de auto-imagem ilustram a música-título. Desta forma, há uma resignificação das representações de Vinícius, baseada na canção feita para a menina de sua escola por quem estava apaixonado, mas que nunca chegou a ser sua namorada.

Em *Humiliation*¹⁹ o usuário Edu Mota utiliza a música de mesmo nome composta e interpretada por Yoñlu com as imagens em preto e branco do filme *Control*, de Anton Corbijn. O filme é sobre a vida de Ian Curtis, líder da lendária banda Joy Division. A música fala sobre a humilhação e sofrimento de viver sem o grande amor (“*Why does it always have to end with humiliation for me?*” - diz um de seus versos) O interessante é que o músico inglês teve uma conturbada trajetória e também se matou. A edição feita pelo usuário mostra também cenas de amor, romance, assim como é citado na música. Também mostra os problemas, conflitos de Curtis, suas crises, seus problemas de saúde, problemas psicológicos, relacionando a vida dos dois artistas (Curtis e Yoñlu). Edu Mota faz algo semelhante em *Katie don't be depressed*²⁰. A música de Yoñlu é coberta com as imagens do filme *As Horas*, de Stephen Daldry. São mostradas as cenas dos últimos momentos de Virgínia Woolf antes do suicídio, em uma música igualmente melancólica.

A história do adolescente comoveu muitos outros jovens, que responderam com homenagens, como no vídeo *Homenagem a Yoñlu*²¹, postado por “mmsjolie”. Nele, vemos o desenho de uma mulher com braços abertos, sem cabeça e ao fundo uma voz feminina que diz: “essa música é uma homenagem. Espero não ser xingada por cantar mal ... é isso.” Na verdade a jovem, que não revela o nome, canta muito bem a música de sua autoria em homenagem a Yoñlu. A canção inicia bem suave, com estilo *indie* bem semelhante ao do adolescente morto. Em um trecho, diz: “Você disse que não ia, mas você não voltou mais. Por favor, me deixe em paz, não

¹⁷ <http://www.youtube.com/watch?v=C3qYqTgKxAK&feature=related>

¹⁸ Nem sempre está clara a autoria do vídeo que está no *You Tube*. Quando não está indicado o autor do trabalho, colocarei o usuário que colocou (“postou”) o vídeo no *site*.

¹⁹ http://www.youtube.com/watch?v=Z60_6FdyaBY

²⁰ <http://www.youtube.com/watch?v=SI9QoN2k-Mk&feature=related>

²¹ <http://www.youtube.com/watch?v=gnoZwC4flxQ>

quero mais pensar em você”. Outra homenagem pode ser vista no vídeo *A lua de Yoñlu*²². Desta vez, apenas uma tela preta, com o nome autora do vídeo e da canção (Juliana Maciel) e o título da música, o mesmo que dá nome ao vídeo:

Como pode, /alguém assim,/ querer o fio,/ querer o fim/Como é possível?/Alguém sonhar?/ E em outro espaço, se levantar?/ Eu só queria,/ compreender,/a sua vida,/o seu sofrer,/ para o seus olhos/ irei dizer/ que encontrarei no ar Vinícius (...) Eu sentirei eternamente o brilho de sua lua/A Lua de Yoñlu

Em *Yoñlu Rick*²³, há uma série de desenhos feitos para representar a música de Yoñlu. Enquanto a canção está sendo reproduzida, os desenhos passam pela tela. Assim como outros internautas fizeram músicas em homenagem a Vinícius, o autor Rick realizou os desenhos. Ao colocar seu nome ao lado de Yoñlu, provavelmente tenta relacionar a construção de sua subjetividade e da sua expressão artística ao do adolescente morto.

Como a blogueira Karine (2008) disse, “Yoñlu se expandiu, Vinícius sucumbiu.” Essa expansão se dá através da construção subjetiva de outros jovens, que constroem a intertextualidade e a intersubjetividade com a obra e a figura de Yoñlu. A *performance* está nessa relação bastante processual, onde a subjetivação se constrói através de uma complexa linguagem em rede, onde a identificação é a ligação necessária para aqueles que interagem no ambiente. A visibilidade, aqui, manifesta-se num outro nível. A criação de um personagem e a expressão artística fizeram Yoñlu, sem sair de seu quarto, ser uma rede de identificações e repercussões.

Essa familiaridade com o ciberespaço garante aos jovens ferramentas privilegiadas de auto-expressão. O uso desses meios passa tanto por uma afirmação pessoal, como pela necessidade de publicizar idéias que transcendem o meio de convivência cotidiana. Muitas vezes, (lembrando, novamente, o lema feminista), “o pessoal é político”, ou seja, hesitações individuais confundem-se com questões políticas e coletivas, tendência que já vem do documentário performático, como aponta pesquisadores como Michael Renov.

²²<http://www.youtube.com/watch?v=j-qHJAn4NvM&feature=related>

²³<http://www.youtube.com/watch?v=Mb2HxpeTXBA&feature=related>

Em *Humilhação e discriminação na escola*²⁴, um adolescente do ensino médio briga contra as exigências religiosas da escola pública que estuda. Daniel Layer, que afirma ser ateu, se recusa a participar e tirar o boné durante as orações. Dentro do debate em um fórum de discussões do Orkut, algumas pessoas dizem que o jovem não passa de um menino mimado, “rebelde sem causa”. Alguns outros louvam sua atitude e seu discurso em defesa do Estado laico. A confusão gerada em sua escola é filmada através de seu celular. O rapaz realiza o vídeo em que pretende expor a situação fora do contexto onde ocorreu a polêmica.

O vídeo inicia com a tela preta e o título: “A educação no Brasil é assim”. Daniel aparece colocando a câmera no local da filmagem e andando para trás para aparecer melhor em campo (ele está na sala de casa, com uniforme de escola). Ele fala: “Agora são 9:34 a manhã, 10 de março de 2009. Eu deveria estar estudando hoje. Mas... eu fui mandado para fora de sala de aula (a imagem congela, mas o áudio continua). Como vocês podem ver, eu estou até com uniforme. Sabe por que é que eu fui mandado para fora de sala? Eu estava usando um boné. Mas não por que o boné não faz parte do uniforme, mas por que eu não retirei o boné na hora da oração. Sabe por que eu não tiro o boné na hora da oração? Por que eu sou ateu. Eu não preciso reverenciar a crença de ninguém. Eu estudo na escola estadual. Eu queria pelo menos um pouco de respeito (...) Fui humilhado perante todos os meus colegas e eu resolvi fazer este apelo, para todo mundo não se sentir humilhado, mas para todo mundo mostrar, reivindicar, por que é uma humilhação muito grande. (...)”

Corta para a cena na sala da diretora. Daniel explica que chamou sua mãe (que é cristã, como ele ressalta). O diálogo é filmado com um celular (na edição foram colocadas legendas por causa da má qualidade do som):

Diretora: “Estive conversando com ele, que ele não pode ficar de boné na hora da oração. Ele tem lá uma idéia... Agora o problema é ele usar o boné. .. Então, o boné na escola é proibido. (...) se ele não aceita tirar o boné na hora da oração, que ele venha sem boné. Todos os alunos têm consciência disso.

Daniel (fora de campo): “Todos eles que crêem tiram o boné até por que isso é da crença deles (ele desloca o celular que filma a mãe e volta para a diretora). Então eu também quero respeito. Eu sou ateu, eu quero ficar no meu canto (...) não quero reverenciar a crença de ninguém (desloca

²⁴ O vídeo foi retirado por Daniel, mas continuou disponível em <http://www.youtube.com/watch?v=4VsisXRI1VY>

novamente).

Diretora- Ele “ta” gravando no celular, deixa ele gravar a vontade. (..) Se você não tem a sua crença, não tem... normal. Você vai ficar ali, quietinho, sem atrapalhar.

Daniel- “De boné?”

Diretora- Não, não... o boné é proibido na escola.

Daniel- Então pega o som e avisa: de hoje em diante é proibido o uso do boné- (a diretora está falando junto como Daniel): “é proibido o uso do boné”

Diretora- É proibido desde o momento em que você, aluno, não atenda às normas

Daniel- Você não sabia que não pode ter oração em escola pública?

Diretora: Não senhor, não existe isso não (passa a filmar a mãe, que permanece calada o tempo todo).

Daniel- “para mim (tirar o boné) é humilhante, é como cuspir na minha cara. Eu vou ir para casa pensar um pouco.

Mãe (fora de campo)- Tem certeza que quer ir para casa?

Diretora: Você venha sem boné!

Daniel: Eu estou sendo discriminado numa escola estadual, do Estado.

Diretora se despede (tela preta com o escrito): “Infelizmente isso não resultará em nada, pois estou sozinho, na escola e no mundo. Nem minha própria família quer ficar do meu lado. Esse é o drama de quem é ateu.”

Logo depois desse vídeo, Daniel realizou outro, mostrando que o uso do boné é comum na escola. Portanto, a alegação da diretora de que o boné é proibido não seria verdadeira.

Nesse caso, que se diferencia das situações trágicas e violentas citadas anteriormente, a rebeldia do jovem relaciona-se com um tema político que influencia o seu cotidiano. Em vários países a discussão sobre a necessidade de um Estado laico gera acalorados debates. Em escolas e vários órgãos públicos do Brasil costuma-se colocar símbolos católicos, além da prática comum de realização de rituais religiosos, algo que já está naturalizado.

Ao colocar no *You Tube* o vídeo que mostra a sua situação, Daniel afirmava que estava

sozinho na situação que enfrentava. No próprio *site*, através da parte de comentários, ele recebeu vários apoios. Como o filme foi retirado do ar pelo próprio, eu não pude registrar esses apoios. Mas é interessante notar que através de seu registro e da forma que disponibilizou para o grande público, seu problema passou a não ser mais uma questão particular da escola e de sua família.

Através do celular, ele registra o momento de tensão com a diretora e faz seu desabafo para a câmera. A forma inteligente de como publicizou seu problema mostra a intimidade e visão em relação ao uso destes novos meios. Um detalhe, um conflito que parece ser apenas uma birra adolescente é na verdade uma briga de alguns séculos. O seu motivo de confrontar o poder da escola torna-se uma discussão em alguns espaços da internet, a começar pelo próprio *You Tube*. Dessa forma, a auto-representação da questão pessoal é profundamente política, uma das típicas formas de se fazer política na contemporaneidade.

O celular, com câmera de vídeo e de fotos, está cada vez mais presente no cotidiano. A vida particular passa a ser objeto de observação e discussão de pessoas das mais diversas, seja o assunto de interesse familiar ou não. Uma situação enfrentada por um desconhecido pode, de uma hora para outra, ser motivo de discussão de diversas pessoas. Essa forma de mostrar a própria vida na tela não é nova e tem origens das mais diversas. A novidade, agora, é a intensidade deste “mostrar-se” e o complexo ambiente da internet, disponível para a interação e diálogo dos sujeitos envolvidos. A vida está em rede e a imagem ganha novas significações a cada atualização.

4.3.2- Vídeo-documentos

Nessa parte, pretendo trazer três exemplos onde o vídeo tem função semelhante ao texto no papel: os vídeo-diários, o vídeo-convite e o vídeo-currículo. Não quero, de jeito nenhum, fazer prognósticos e dizer que existe uma tendência de substituição da escrita (na verdade, na internet ocorre o contrário- uma volta da utilização do texto escrito). Pretendo, pois, estudar experiências interessantes que tentam usar o corpo, a fala e os recursos do vídeo como veículo de mensagens auto-representacionais, os relatos da vida e os conteúdos autobiográficos.

Como lembra Renov (2005, p. 237), a palavra autobiografia é composta de três partes: “auto”, “bio” e “grafia”. Ou seja, uma personalidade (um “eu”), uma vida e uma escrita. Se a

subjetividade existe, ela necessita da vida para ter movimento e existir dentro do tempo e do espaço. E para sabermos que ela existe, necessitamos da linguagem, da comunicação.

A experiência de fazer uma inscrição sobre a própria intimidade tem importante relevância para a reflexão filosófica da construção do “eu”. Foucault, que como já aponte, fez um importante estudo sobre a experiência e o cuidado de “si”, se detém na Antigüidade para entender como se constituíram os processos de subjetivação.

No texto “A escrita de si” (2006, p. 144), de 1983 o filósofo francês cita a *Vita Antonil*, de Atanásio, que...

(...) apresenta a anotação escrita das ações e dos pensamentos como um elemento indispensável para uma vida ascética: ‘Eis uma coisa a ser observada para nos assegurarmos de não pecar. Consideremos e escrevamos, cada um, as ações e os movimentos de nossa alma, como para nos fazer mutuamente conhecê-los, e estejamos certos de que, por vergonha de sermos conhecidos, deixaremos de pecar, e nada perverso teremos no nosso coração. Pois quem, quando peca, consente em ser visto, e quando pecou, não prefere mentir para esconder sua falta? Ninguém fornicaria diante de testemunhas. Da mesma forma, escrevendo sobre os nossos pensamentos, como se devêssemos comunicá-los mutuamente, estaremos mais protegidos dos pensamentos impuros, por vergonha de tê-los conhecidos. Que a escrita o olhar dos companheiros de ascese: enrubescendo tanto por escrever quanto por sermos vistos, abstenhamo-nos de qualquer mau pensamento. Disciplinamo-nos dessa forma, podemos forçar o corpo à submissão e frustrar as armadilhas do inimigo’

Essa forma de escrita apresenta uma transformação significativa que diz respeito às relações que se estabelecem com o “eu” (ou “os eus”) e das relações com um “outro”, mesmo que um “outro” virtual. Atanásio não propõe que estes textos sejam lidos pelas demais pessoas, mas sim que seja imaginada o “outro” que exigiria a vergonha pelo ato condenável. Desta forma, apresenta a alteridade como uma necessidade do discurso de “si”. O “outro”, ao utilizarmos uma técnica qualquer para nos representarmos, está sempre presente, mesmo que simbolicamente.

Além disso, essa arte de “si” “(...) atenua os perigos da solidão, oferece aquilo que se fez ou se pensou a um olhar possível; o fato de se obrigar a escrever desempenha o papel de um companheiro, suscitando o respeito humano e a vergonha”. Foucault (*Ibidem*) propõe, com isso, uma analogia: o que os outros são para o asceta em uma comunidade, o caderno de notas será para um solitário.”

A avaliação sobre as nossas ações e nossas reflexões sobre a vida normalmente estão normalmente presentes apenas nas mais profundas vozes da interioridade. O ato de escrever,

utilizar-se de um expediente, uma técnica, acrescenta um novo elemento, agora externo. Essa escrita será sempre um diálogo, onde o outro possivelmente está imaginado, presente. Foucault, ao falar da prática de ascese na Antigüidade (renúncia dos prazeres para fins espirituais), afirma que ela não era uma prática apenas sobre os atos, mas sobre o pensamento. Assim, “o constrangimento que a presença do outro exerce na ordem da conduta, a escrita o exercerá na ordem dos movimentos interiores da alma.”

Se em muitas destas experiências não existe a interlocução, a prática da correspondência, que é citada pelo teórico, é um discurso de “si”, feito para a leitura de outra pessoa. O assunto de uma carta normalmente se relaciona com os relatos da vida de quem escreve, que transmitirá isso para o destinatário. Foucault (*Ibidem*, p. 157) ressalta que o envio da correspondência exige uma introspecção daquele que escreve, permitindo, através desta troca, “o exercício pessoal” (*Ibidem*, p. 154). Também chama a atenção (citando Sêneca) para o fato do autor ser o primeiro leitor da carta que escreve. (*Ibidem*, p. 153)

Mas se a utilização de um dispositivo para a auto-representação remonta às produções pictóricas das cavernas, a linguagem escrita possibilitou uma transformação comunicativa também digna de nota. O antropólogo Jack Goody (1988, p. 167) explica que a escrita separou o ser humano de suas palavras, introduziu “um distanciamento entre o indivíduo e seus *actos* verbais”. Se na linguagem oral o corpo sempre estava sempre presente, em uma reação imediata e presencial, a escrita permite um repensar do texto pelo escritor, assim como várias resignificações dele e de seu receptor.

Benjamin, no artigo “O narrador”, disserta sobre a morte da narrativa, após o advento da impressão e do livro como o conhecemos hoje. O teórico alemão fala das narrativas orais, baseadas na experiência e na sabedoria de seus vários “contadores de histórias”. Ele afirma que o primeiro grande sinal do fim desta arte é o surgimento do romance, no princípio do período moderno. Este formato literário, por sua vez, só foi possível graças à invenção da imprensa. Pela primeira vez, então, existe uma forma de narrativa que não se alimenta exclusivamente da cultura oral, diferindo-se da tradição das lendas, contos populares e poesias épicas. O romance não tem como objetivo “dar conselhos” e não partilha de uma experiência coletiva, ele representa a individualização do sujeito moderno. Seu objetivo não é mais “moralista-pedagógico” e sim, duvidar das estruturas consolidadas e representar o que este indivíduo tem a dizer. O primeiro grande representante destas idéias seria *Dom Quixote*, de Cervantes. Nos dizeres de Benjamin:

O romancista segrega-se. A origem do romance é o indivíduo isolado, que não pode mais falar exemplarmente sobre suas preocupações mais importantes e que não recebe conselhos nem sabe dá-los. Escrever um romance significa, na descrição de uma vida humana, levar o incomensurável a seus últimos limites.. (1993, p. 201)

Mas é no Iluminismo, do século XVIII e, conseqüentemente, nas chamadas Revoluções Burguesas, que a figura da individualidade moderna burguesa vai se consolidar. As teorias iluministas constroem um ideal de sujeito livre, com igualdade de direitos e com uma concepção de identidade que passa tanto pela afirmação individual, como pelo seu papel dentro da sociedade.

Como mostra Leonor Arfuch (2002: p. 33), “ *la aparición de un ‘yo’ como garante de una biografía es un hecho que se remonta apenas a poco más de dos siglos, indisociable del afianzamiento del capitalismo e del mundo burgés.*” Sobre o período, afirma:

Em efecto, es en siglo XVIII- y según cierto consenso, a partir de las confesiones de Rousseau- cuando comienza a delinearse nitidamente la especificidad de los géneros literarios autobiográficos, en la tensión entre la indagación del mundo privado, a la luz de la incipiente conciencia histórica moderna-vivida como inquietud de la temporalidad-, y su relación con el nuevo espacio de lo social. Así, confesiones, autobiografías, diarios íntimos, correspondências, trazarán, mas allá de su valor literário intrínseco, um espacio de autoreflexión decisivo para el afianzamiento del individualismo como uno de uno de los rasgos típicos de Occidente.

O surgimento do espaço da privacidade das sociedades modernas permitiu formas elaboradas de auto-representação. Como venho salientando neste trabalho, o avanço das mais diversas técnicas de comunicação permitiu relações e construções ainda mais complexas de construção subjetiva. Arfuch (*Ibidem*, p. 34) diz:

“El avance incontenible de la mediatización há ofrecido sin dida um escenario privilegiado para la afirmación de esta tendencia, aportando a una compleja trama de intersubjetividades, (grifo meu) donde la sobreimnpresión de lo privado en lo público, desde el gossip- y más recientemente el reality show- a la política, excede todo limite de visibilidad.”

A prática do diário pessoal ganha, portanto, novas ferramentas e se resignifica através de uma ação que visa bem mais o alcance da visibilidade do que um mergulho profundo na interioridade.

Agora, através dos inúmeros instrumentos disponíveis, é possível e cada vez mais comum uma construção multimídia do “eu”. Essas referências teóricas e históricas sobre a “escrita de si” mostram a importância da técnica para a auto-representação, mostrando que, ao usar a mediação, existe sempre uma relação com o outro, ou outros possíveis. A confecção cuidadosa e sempre em processo de uma narrativa múltipla, que tenta dar conta de inúmeros aspectos de uma vida. Para tentar entender isso, vamos ver três casos de diários. O diário de Maurício Kanno, que passa pelo diário de viagem e a expressão de idéias pessoais, o de Marcos Gratão, que relaciona-se com o *home movie* e o diário jovem de Bianca.

Para pegarmos um exemplo bem interessante dessas novas práticas de diário, podemos observar o estudante Mauricio Kanno e seu *blog*. Conforma sua própria descrição, ele é “jornalista formado na ECA (Escola de Comunicação da e Artes da Usp) em 2006, defensor dos direitos animais, interneteiro, ambientalista, aspirante a artista e pesquisador, além de adepto do *software* livre.”²⁵

Depois de decidir ir mais a fundo nos *vídeo-blogs*, pesquisando casos brasileiros, encontrei este exemplo. Não são muitos os *blogs* que usam de maneira sistemática os vídeos como instrumento para o registro de suas vidas. (O vídeo é uma ferramenta comum, mas normalmente são utilizados vídeos famosos de outras pessoas, imagens informativas, ou que ilustram uma situação). Esse blogueiro, contudo utiliza de muitos vídeos, tanto nos seus *blogs* como no seu canal no *You Tube*.

Outros fatores são interessantes de serem trabalhados: Maurício tem uma militância ambientalista, pelos direitos dos animais e pelo *Software Livre*. Me interessa essa relação entre o pessoal e o político. Entre o que se constrói como uma auto-narrativa, mas parte de si para

²⁵ As fontes trabalhadas foram: Blog Stoa-Usp <http://stoa.usp.br/mauriciokanno/weblog/> Blog Animao-
<http://mauricio-kanno.blogspot.com/> e o seu Canal do *You Tube* (*espaço onde usuário coloca seus vídeos*-
http://www.youtube.com/profile_videos?user=maoxe

elementos que extrapolam um mero narcisismo.

Outro elemento interessante é o uso extensivo da internet, talvez pelo próprio trabalho e militância nesta área tecnológica. Além dos *sites* citados ele ainda tem o banco de fotos no Flickr²⁶: E também um *site* que abriga sua produção artística (poemas, contos, crônicas, fotografias, desenhos e animação), o “Portal do Curioso”²⁷

No período de agosto de 2008, Maurício registrou sua viagem de intercâmbio ao Japão (ele é descendente de japoneses), em uma espécie de diário de viagem. Nos dias seis desse mês ele fala da (muito esperada) experiência do primeiro filme de animação que assistiu, *Gaku no ue no Ponyo*, do grande diretor do gênero Hayao Miyazaki. Pode-se acompanhar o desafio da língua e reconhecer o seu gosto pela animação.

Uma série de vídeos mostra a sua trajetória. Vamos a eles:

- Primeiro vídeo, com a legenda descritiva: “(0:57’) Partida ao Japão (ainda no Brasil), eu dando tchau pra família.”- No primeiro plano ele está em casa, parado. Corta para ele chegando ao aeroporto, enquanto anda e é filmado por algum familiar em *off* que explica que estão deixando Maurício no Aeroporto de Guarulhos. No terceiro plano ele já está dentro do aeroporto, mostra sua família com a câmera e diz que voltará em novembro.

- Segundo vídeo, com legenda “(3min15) Aeroporto de Guarulhos em SP, rumo a Santiago (primeira escala).” Acompanhado de sua câmera, filma seu desembarque, mostrando, em panorâmica, as pessoas nas cadeiras do aeroporto e depois a área de pouso e decolagem, mostrada através do vidro da área de acesso ao avião. Registra elementos como o jornal e o comissário de bordo que o cumprimenta. Ainda com a câmera, em plano subjetivo, se encaminha até a cadeira. O vídeo é editado. Maurício mostra seu companheiro de viagem, Paulo, que está sentado ao seu lado.

-Terceiro vídeo, com legenda: “(5min44) No Aeroporto de Santiago, Chile, *a conocer um montón de jovens chilenos católicos!*” Começa filmando o aeroporto do Chile (loja, lanchonete..) No espelho de um banheiro, ele se filma e ficamos sabendo que ele filma com uma máquina fotográfica de dupla função. Ele fala: “Aqui é Maurício Kanno falando de Chile. Aeroporto aqui

²⁶ <http://www.flickr.com/photos/kanno/>

²⁷ <http://kanno.com.br/arte/index.htm>

do Santiago....” Já fora do banheiro, continua a mostrar as coisas e fala em espanhol. Filma um chileno, que também está com uma câmera e eles começam a conversar. Está com um grupo de jovens que estão indo ver o Papa na Austrália.

- Quarto vídeo (5min56) “Partindo a Nueva Zelanda con um montón de chilenos en el avión!” Interage e faz brincadeiras com grupo de chilenos em relação a língua. Estão dentro do avião e depois saem no aeroporto da Nova Zelândia.

- Quinto vídeo “(6min03) O que fazer enquanto se espera um voo num aeroporto da Nova Zelândia? Um vídeo bobo com minha narração, é claro! Além de fantásticas cenas com jovens australianas, uma família indiana e uma senhora faxineira de Samoa... Não perca!”- Ele, já no aeroporto da Nova Zelândia, mostra um pouco a movimentação e se filma, explicando o lugar, o horário, sobre o seu cansaço,... fala em “diário de bordo”. Explica o encontro com estrangeiros de várias nacionalidades. Conversa depois com as pessoas que cita na legenda.

- Sexto Vídeo: “(7min47) Enfim, parto da Nova Zelândia, rumo ao Japão... Confira "interessantíssimas" cenas do aeroporto deste país da Oceania até o Aeroporto de Narita, em Tóquio... a aventura com minhas malas e enfim minha libertação dos aeroportos no Japão!”

Essa série de vídeos mostra a relevância dos meios portáteis no registro da experiência. Pelo fato de levá-lo, movimentá-lo e portá-lo de uma maneira bem mais discreta, o acessório passou a fazer parte do cotidiano de muitas pessoas. Utilizar um celular ou uma câmera fotográfica que filma possibilita, hoje, um registro rápido, que permite uma escrita de um diário audiovisual quase “em tempo real”. Ao invés de tentar reproduzir, em palavras, a sensação de chegar ao Japão, sair de casa e outros momentos, o vídeo, na primeira pessoa da câmera subjetiva mostra, acompanhado da voz do autor, as imagens e sons do acontecido.

O tradicional diário de viagens, veículo que eterniza as experiências pessoais, neste caso tem um instrumento multimídia, que capta momentos que serão lembrados e divulgados para os próximos e os desconhecidos.

O celular e a câmera fotográfica estão na mão, com rápido acesso. Diferente de câmeras

maiores, ela se funde ao corpo, é um objeto pequeno, de uso comum. Menos do que ser um instrumento de um filme bem pensado, onde a câmera é um elemento central, o celular e a câmera fotográfica produzem um efeito constante do ponto-de-vista subjetivo e passam despercebidos. Esse recurso, bastante usado na história do cinema, agora ganha uma grande popularização. É a experiência vivida com o olhar claramente do indivíduo, que só aparece, nestes casos, através da voz. Acompanhamos todo o seu olhar e os fatos que acontecem com ele, nosso ponto-de-vista é o de Maurício.

No terceiro vídeo que citamos, ele utiliza um recurso comum, o espelho para o registro da auto-imagem. É nele que vemos quem é o viajante e o instrumento que possui (a câmera fotográfica que também filma). Desta forma, Maurício usa as duas técnicas mais comuns de vídeo-diários da internet: a câmera subjetiva e o registro do próprio corpo.

Mas, mesmo tendo produções como essa resignificado a antiquíssima prática do diário, não é prudente falar que as imagens estão substituindo as palavras. Neste exemplo, o blogueiro Maurício utiliza as mais diversas linguagens: vídeos, fotos, textos no seu blog comentando os vídeos (as legendas que eu transcrevi) e os *posts* (publicações) sobre temas variados. Esta convergência midiática está bem presente em vários destes trabalhos.

Além das postagens mais recentes do blog, busquei as primeiras, que datam de 2007:

Em 17 de novembro de 2007, inicia Maurício a proposta de fazer um *videoblog*: O título da postagem é “Videoblog Animao 1: Introdução!”.²⁸

O vídeo trata de uma apresentação da proposta de Maurício, onde fala dos assuntos que pretende abordar. É um primeiro plano, registrando do peito para cima. Ele está em um sofá e seu gato passa por ele constantemente (mostra que gosta de animais). Explica que já usa fotos e textos e que pensa, em três minutos (mostra o cronômetro que pretende usar), usar o vídeo-blog. Diz que pretende tratar de vários assuntos: direitos animais, vegetarianismo (o gato aparece: Peter), fala de internet, modernidade, *web 1.0*, *software* livre, história em quadrinhos, animação,

²⁸ <http://mauricio-kanno.blogspot.com/2007/11/videoblog-animao-1-introducao.html>

series de TV. Lembra que possui no máximo 5 minutos, tempo que tem a memória de sua máquina fotográfica. Vai utilizar a máquina e não uma filmadora digital “por que vai ficar mais fácil. Já pega uma qualidade adequada e joga no computador depois ‘pa-pa-pum’ e pronto! E com este tempo mais curto não fica nem pesado nem para mim nem para o internauta²⁹. Também não vou fazer nenhuma montagem, a princípio, pelo menos, edição.. por que da muito trabalho este negócio. Até fica legal, mas para um vídeo-blog não rola, não fica prático.” ... Fazer um treino de oratória, ver como é que eu estou falando, treinar a ansiedade na fala, que é uma coisa bem comum das pessoas, não é só coisa minha. Faço um convite, também para você, internauta, Pega um tripezinho baratinho, ahh e por aí vai.”

Este vídeo, um monólogo de Maurício para a câmera em momentos iniciais de sua experiência com *vídeo-blog*, apresenta alguns dos elementos importantes destes trabalhos contemporâneos. Primeiramente, diz que terá no máximo cinco minutos, tempo em que acaba a memória de sua câmera. É interessante notar a presença cada vez mais comum de filmes curtos, motivados, por razões técnicas, entre outras. Podemos falar da limitação de memória dos aparelhos, o tempo-limite disponibilizado para colocá-lo na internet, além da recepção não tão agradável de filme de longa duração em baixa qualidade e em uma tela pequena.

Mas não são apenas motivos pragmáticos que nos levam a esses pequenos filmes. A reportagem da Folha de São Paulo, “Cultura em pedaços é febre na internet”³⁰, chama a atenção para o fenômeno recente da “*snack culture*”, que seria uma tendência de consumo de “pequenas doses de diversão”. Pequenos vídeos, músicas, filmes e quadrinhos em versão reduzida. Para o DJ George Gimarc, que dá depoimento para a matéria, “(...) a gente vive em uma época em que a velocidade é supervalorizada. Buscamos uma internet mais veloz, dirigimos mais rápido, comemos *fast-food*. Queremos mais estímulo do que antes.” Para Gabriela Borges, professora de Comunicação da Universidade do Algarve, Portugal, “(...) os produtos culturais são feitos para serem consumidos a fim de que novos sejam produzidos.”

Essa cultura de pequenos filmes e a auto-representação nos traz dois pólos distintos, que são importantes discussões que pretendo expor neste trabalho. Por um lado temos o risco do narcisismo, do culto do “eu”, da cultura do rápido, sintético e comprimido, típicos da sociedade

²⁹ Quanto maior o vídeo e mais pesado o arquivo, maior a dificuldade de abri-lo na internet

³⁰ De autoria de ARRAIS, Daniela e BERTONI, ESTÊVÃO, publicada no dia 17 de junho de 2007 (Ilustrada, p. E8)

consumista, por outro, temos as possibilidades libertadoras de uma auto-representação que apresenta cada vez mais novos instrumentos. Os pequenos vídeos de Maurício são as formas possíveis e mais acessíveis para ele se manifestar, representar o que sente e pensa, junto com relatos de sua vida que quer compartilhar. Neste caso, não existe um apelo consumista e superficial. A construção da sua subjetividade, que passa por elementos políticos, artísticos e pessoais é complexa e faz parte de um todo hipertextual bem construído.

A simplicidade de sua captação, com um plano-simples, sem edição, lembra os primórdios do vídeo brasileiro, com planos contínuos semelhantes. Uma das novidades, para nós, do vídeo nos anos 70, eram as possibilidades de um trabalho conceitual íntimo e de maneira muito mais manipulável do que o aparato cinematográfico. Agora, com os diversos celulares, câmeras digitais, *webcams* e outros aparelhos estas produções pessoais e caseiras são muitas.

O trabalho de Maurício dialoga com outros possíveis. Ao ensinar a maneira que está realizando estes filmes caseiros, explicando com detalhes a técnica simples, ele multiplica a idéia, convidando outros para fazê-lo também. Esse misto de solidariedade e militância do uso tecnológico é característica comum na internet, onde encontram-se diversas redes e fóruns de dicas, compartilhamento de informações e conversas sobre informática. Seu trabalho constrói caminhos, tenta fazer pontes que completem e acrescentem outras formas de se auto-representar.

O *blog* e os vídeos de Maurício constituem um ambiente de relatos pessoais, idéias, imagens e trabalhos artísticos. O “eu” dele pode ser visto e várias formas e dialoga com outras possibilidades da representação de outras pessoas. Seu diário transcende o particular e mostra uma importante forma de auto-representação e interação da contemporaneidade.

Essa relação entre o público e o privado é um importante elemento ao pensarmos sobre esses filmes. Luiz Nogueira (2008, p. 6) questiona a possibilidade de compatibilidade entre os *home movies* (tradicionalmente feitos para a circulação no ambiente doméstico e familiar) e a internet (meio onde compartilham-se imagens com milhares de pessoas de todo o mundo).

O pesquisador lembra o valor simbólico do filme *Le repas du bébé*, dos Lumière, onde o familiar estava presente desde a infância do cinema e tenta, através de uma reconstituição histórica, entender como se foi construído o imaginário do doméstico como tema da arte e, mais especificamente, do cinema. Nogueira (*Ibidem*, p. 9) afirma que essa temática teve presença apenas residual antes do cinema moderno. Para ele, as transformações desses movimentos que

mudaram o cinema facilitaram a realização fílmica, o manuseamento dos instrumentos, permitindo, então, novas possibilidades para a presença do doméstico.

A resenha histórica de Nogueira (*Ibidem*, p. 11) chega até às novas mídias, como os celulares, *webcams* e o *site You Tube*. Para o autor, com as facilidades de mobilidade de recentes tecnologias, “o filme doméstico não restringe-se ao espaço doméstico. O lar é, agora, onde o homem estiver.” Dessa forma, milhares de momentos são clicados, dos mais extraordinários aos mais corriqueiros e o mundo se transforma numa grande casa. Se pensarmos na internet e suas imagens que circulam, são assistidas e comentadas por pessoas até de outros países, essa noção de casa-mundo é ainda mais presente. O doméstico, portanto, não é apenas o objeto retratado dos filmes, mas constitui-se, simbolicamente, como o contexto em que se relacionam os vídeos.



Para tentar pensar esse filme doméstico na internet, vou analisar o “Gratão Vídeo-Blog”³¹, de Marcos Gratão, canal do *You Tube*. Ele posta vários vídeos pessoais, mostrando momentos importantes da sua vida. Em uma série de vídeos, por exemplo, ele mostra as etapas do nascimento de seu filho Breno.

O primeiro é *GVB Gratao video blog returns*. A câmera começa mostrando um teste de gravidez, através de alguns planos onde o papel está em diferentes posições. Toca uma música sentimental... A esposa aparece sorridente, em primeiro plano, segurando o teste e o mostrando para a câmera. Aparece a legenda “26 de novembro de 2007”. Ela disse que tem “99,5% de chance” de estar grávida. O casal faz pose e tira uma foto com a mesma câmera. Ela pega a câmera e filma Gratão, agora. Ele disse: “Estou muito feliz e com medo do futuro”. Eles se filmam. Além deste, temos:

O registro de quatro ultra-sons (outro registro audiovisual) está disponível no canal do

³¹ <http://www.youtube.com/user/gratao>

You Tube. Lá está, também, um vídeo chamado *Minuto Milene*- acompanhamento do tamanho da barriga da esposa. Em *Parabens à mamãe e ao papai* Grato entra com uma câmera no local de trabalho da mulher (um curso de inglês) e pega depoimentos, felicitações e desejos de saúde e felicidade para o filho. Em *Vem, Breno!* quando o filho já está com oito meses, são registradas as tentativas do primeiro passo. Também são mostrados seus primeiros momentos, o batizado e outros.

Dentro do canal de Grato, há um vídeo com uma história em quadrinhos feita pelo próprio, animada através do programa de computador *Flash* (com pequenos movimentos). A história chama-se *Heróis Brasileiros* e narra a relação afetiva entre um casal de super-heróis. Em outros vídeos, vemos a divulgação do *site* especializado na publicação de quadrinhos onde Grato trabalha como *designer*. O *site* chama-se *Hqnado*. Nestes filmes fala-se sobre a importância dos trabalhos independentes, caseiros e como eles publicam isso. Os quadrinhos fazem parte de uma publicação de quadrinhos própria da *web*. São artistas do Brasil inteiro em processo de trabalho colaborativo- tem também trabalhos do próprio Grato. Fala que é mais fácil que a divulgação via *fanzine*. Ao entrar no *site* <http://www.hqnado.com/> vemos várias animações de quadrinhos, hospedados no *videolog*. Grato chega a misturar os dois registros, ao fazer pequenas charges dele e de sua esposa, enquanto mostra os vídeos de sua família.

A prática de filmar momentos da vida familiar não é novidade, mas esses registros faziam parte, tradicionalmente, apenas do ambiente doméstico, dos parentes e amigos. Ao disponibilizar no *You Tube* momentos de sua vida, como faz Grato, aqueles momentos estarão disponíveis a qualquer um que tem acesso à internet. O que era privado se torna público, mesmo sabendo que registros como estes são motivo de interesse prioritariamente para os mais próximos.

Mas, ao possuir ferramentas como uma câmera de fácil acesso (ele filma com uma máquina fotográfica) e o *You Tube*, os momentos da vida privada podem ser escritos com imagens de uma forma coesa, organizada, com uma estrutura narrativa. Os passos da vida de sua filha, seguidos dos vídeos e dos textos, se aproximam da ficção seriada (tele-séries, telenovelas) e permitem um espaço complexo, onde os momentos do crescimento são registrados, guardados e acompanhados através da rede mundial de computadores. Breno é um menino que crescerá já sendo filmado e com sua vida captada pelo vídeo. Ele será assistido e acompanhado pela tela do

computador, assim como centenas de sua geração. Hoje, com a infinidade de espaços como *sites* de relacionamento, *fotologs*, o próprio *You Tube* e outros, a imagem de muitos de nós está em algum lugar da rede. É o tempo, portanto, de ver e se fazer visto.

Além disso, no mesmo espaço onde mostra a sua família, Gratão disponibiliza sua arte na produção de quadrinhos, além do seu trabalho em um *site* especializado em Hqs. Produz seus quadrinhos e trabalha em uma plataforma para outros trabalhos independentes. Mais do que simplesmente mostrar alguns vídeos, esses espaços são possibilidades de mostrar as muitas manifestações de um mesmo sujeito, em uma rede de conteúdos, que passam por vários vídeos diferentes, de diferentes assuntos, além de perfis em *sites* de relacionamento, *blogs* e etc.. O pai está ao lado do quadrinista. Ele mostra a sua filha, mas também a sua arte. Desta forma, constrói-se este sujeito artista, pai, marido, incentivador de quadrinhos e *designer*...

O diário, aqui, como em vários outros casos da internet, não é apenas o relato do doméstico. Recursos como o *blog* são espaços do autobiográfico, da representação artística, da opinião sobre o mundo e de imagens que explicam o universo que envolve o sujeito.



Em *Diário de Bianca*³², de forma diferente do exemplo anterior, podemos ver a referência ao clássico diário jovem. A série de vídeos mostra, de dentro de um apartamento, o diário de uma jovem estudante de moda. Ela fala sobre sua vida e interage com os internautas. É claramente uma produção mais desenvolvida, que ao mesmo tempo em que traz a confissão para a câmera íntima, conta também com uma produção refinada, com uma edição mais trabalhada e uma atriz (?) carismática e engraçada. O vídeo de Bianca, apesar de todos os indícios de se tratar de um

³² <http://br.youtube.com/watch?v=tIwYIT-qtA4&feature=related>

<http://tecnocracia.com.br/arquivos/ig-lanca-o-showig>

personagem interpretado por uma atriz, não deixa claro isso, apresentando-se como um auto-registro real de uma jovem.

A série de filmes faz parte do *Show Ig*, programa de Internet TV que premia trabalhos independentes de vídeo na *web*. Eles estão disponíveis tanto na página do *Show Ig*, como no *You Tube*, onde foi originalmente publicado.

O seu primeiro vídeo *O Diário de Bianca*, abre com o efeito de uma imagem fora de sintonia que corta para a imagem da personagem-título. Ela está simulando uma fala para *webcam* ou câmera de celular, mas a qualidade das imagens mostra que está sendo usada uma câmera mais profissional.

O filme inicia com Bianca falando que terminou seu namoro de três anos e diz: “vou mostrar meus peitos para vocês”. A partir daí há um corte para uma vinheta com ilustrações em movimento, que tentam remeter ao universo feminino (o desenho de uma jovem, dois bichos de pelúcia, corações, bailarinas, etc...)- nessa vinheta aparece o nome do vídeo, *Diário de Bianca*. Corta para uma tela preta com o título escrito “O apartamento”. Ela pega a câmera e dá uma passeada pelo seu lar. Diz que passou em uma faculdade de moda e que sua mãe está ajudando a pagar o aluguel. Mostra suas roupas, sua cama de casal (aproveitando para dizer que ainda pode encontrar um parceiro, “já que aquele babaca não me quer”).

Na outra cena ela está com uma foto grande do ex-namorado e explica sobre a ilusão amorosa, a decepção e a separação. Corta para outra tomada dela colocando a foto na parede. Entremado por uma trilha sonora bem colocada, uma guitarra suave, nesse momento ela joga um objeto na foto que cai.

Outra tela preta surge na tela, com o título- “Dicas da Bianca”. Ela está deitada, com um *laptop* rosa. Seu rosto e o seu computador estão em primeiro plano. Ela afirma que irá dizer três dicas para as meninas, mas que os meninos podem escutar, que é até bom. “São só três dicas: 1- mulher gosta de ser amada 2- Mulher não gosta de ser anulada 3- vai gozar na cara da sua mãe.” Ela vai abaixando e sumindo do enquadramento.

Ela dialoga com os internautas e pede para que mande recados. Também dá a referência sua no Orkut “Bianca 20”.

Aparece o título “*Gran Finale*”. Ao final, quebrando as expectativas, ela diz, rindo, que não vai mostrar os peitos e que é uma moça de família. Fala que se “você” quiser ver isto que vá

para outro *site* e diz que no próximo vídeo vai beijar uma menina. Termina com a vinheta das animações e o escrito “continua”.

O espaço do quarto, do apartamento, é um cenário comum desses vídeos pessoais. A experiência do *video-blog*, que teve seu maior símbolo no fenômeno *Lonely Girl*, apresenta estes traços típicos: o espaço íntimo da casa, a confissão sobre a vida, os relatos do dia, as opiniões e desejos em uma fala para a câmera, que possui o corpo, também, como importante elemento na linguagem do vídeo.

O cenário é bem marcado nesse filme. Além de contar como foi parar naquele local, ela pega a sua câmera e faz alguns movimentos pelo ambiente para mostrá-lo. Tenta mostrar a sua personalidade através da decoração do apartamento e das suas roupas, que exibem seu estilo.

Nesse caso, as preocupações do personagem são de ordem totalmente pessoais, tendo como elementos centrais seu relacionamento e seus sentimentos amorosos- tema que atrai, provavelmente, a atenção de muitos jovens.

Apesar da aparente ficção, Bianca dialoga com os internautas, pedindo para que deixem recados em seu *Orkut*, no perfil “Bianca20” (até no nome a semelhança com a série de vídeos norte-americanos, que chamava-se “*LonelyGirl16*”). A interatividade é uma das características mais importantes destes trabalhos. Usando outro espaço da internet (o *Orkut*), o personagem pede a participação, elemento que será importante para a realização de próximos vídeos seus.

Se a mídia de massa tradicional, com destaque para a TV, já assumiu este discurso do interativo em muitos programas (escolhas do vencedor através de mensagens de celular, envio de vídeos e outros), esta estrutura, na internet, é a única maneira de recepção. O próprio ato de procurar, digitando palavras-chave ou o nome do próprio filme, além da descoberta através de *hyperlinks* abertos por outras buscas são formas ativas de busca pelo conteúdo desejado. Bianca, portanto, convida os receptores a interferirem na série, através de comentários e envio de material, como poderá ser visto nesta próxima parte.

O Diário de Bianca 2 abre com uma imagem fechada e escura em *night shot*, fazendo referência à famosa cena de *A Bruxa de Blair*. Em uma pequena abertura, como no outro vídeo, ela faz uma introdução do que vai falar. Com a câmera ainda no mesmo modo, Bianca fala sobre um sonho que teve em que era perseguida por zumbis na África, fazendo uma alusão ao se ex-

namorado. Ao final, ela diz: agora eu sei quem é o zumbi- e mostra o seu namorado na tela do *laptop*- corta para a palavra “Africa” e ela diz que lembro a razão do sonho com a África. (Aparece a palavra “Africa” escrita, tocando o tema instrumental de *We are the Word*). Bianca fala que viu uma matéria sobre a fome na Etiópia e como os EUA exploravam a África comprando o seu café por baixos preços. Ela acredita que se cada brasileiro comprar um quilo de café deles por 15 reais, da para acabar com a fome na Etiópia e diz: “eu já comprei o meu”.

Há um corte e um plano fechado em seu rosto, em um lugar diferente. Ela diz “você deve estar pensando: o que é que esta menina está fazendo no banheiro?” é mostrado o fundo o local em que ela está. A jovem atende ao telefone. Cortes rápidos. Música. Ela fala que lembrou da “balada” e diz que não está morta. Está “vivinha”. Bianca comenta que está adorando estes recados no *Orkut*. Sobre os recados de um pretendente, diz que não é só assim e que não é fácil conquistá-la.

Título “*After Hours*” aparece. Em seguida, Bianca vai se movimentando com a câmera. A imagem fica colorida novamente. Ela carrega a câmera enquanto escolhe roupas. O aparelho se movimenta junto com ela. Joga dardos no namorado e aparece a vinheta. Ela aparece em primeiro plano, na frente da camera e fala dos seus pretendentes que enviaram coisas: fotos, vídeos. Ela fala de suas qualidades e defeitos e sugere fazer videos mostrando a casa e etc... Fala que quer que seu *Orkut* tenha mais gente.

As suas preocupações sociais são totalmente caricatas e superficiais, mostrando um esvaziamento político típico de manifestações da contemporaneidade. Sua teoria do café é um misto de desprezo com a tragédia africana com uma porção do assistencialismo que ronda a sociedade e que se tornou, nos últimos tempos a solução geral para o fim da miséria.

Sendo real ou não, Bianca interage com pessoas reais, seus pretendentes³³. Ele fala do envio dos materiais como vídeos e fotos, que serão mostrados só no terceiro vídeo. Pede, também, para ter mais amigos no *Orkut*, o que seria uma maneira de se tornar uma micro-celebridade da internet, como várias que surgem.

Décadas depois da famosa frase dita por Andy Warhol sobre os 15 minutos de fama, o *ciber-artista* Momus, fazendo uma paródia, disse: “Na web, todos serão famosos para 15

³³ Nisso ela se assemelha à personagem Camila, do filme *Nome Próprio* (Murilo Salles, 2008). A blogueira, interpretada por Leandra Leal, anuncia a procura por pretendentes na internet e acaba, de várias formas, conhecendo e vivendo experiências com outras pessoas.

pessoas.”³⁴ Esta brincadeira reflete a mudança de perspectiva em relação à concepção importante da cultura de massa: a necessidade de uma multidão que carrega o ídolo nos braços. No *You Tube*, não podemos deixar de lembrar, existem essas celebridades-relâmpago, com milhões de acessos, tendo como exemplo recente mais expressivo a candidata de um programa de calouros inglês, Susan Boyle. Contudo, a maioria dos vídeos que pesquisei no *You Tube*, possui um público mais restrito. Ou seja, ao invés de algumas celebridades com milhões de fãs, são milhões de artistas, aspirantes a artistas, ou pessoas comuns e seus milhões de pequenos grupos de espectadores que interagem.

Bianca aspira a isso. Ela quer também ter seu grupo. Assim como a grande maioria dos que estão na rede, não se tornará mundialmente conhecida, mas quer que alguém a veja.

A jovem estudante de moda não quer apenas ter os desconhecidos invisíveis que a assistirão, ela deseja conhecê-los. Ao adicioná-la no *Orkut*, o homem ou a mulher que fizer contato exibirá, também, a sua vida (suas preferências, fotos, características) e ao enviar um vídeo, mostrará um pouco quem é. Bianca, inclusive, pede para que seja mostrada a casa do pretendente, sugerindo, desta forma, que a pessoa faça a mesma coisa que ela. É um diálogo entre a intimidade dela e a intimidade do outro. A estrutura monológica de seu discurso, portanto, sempre está relacionada com o diálogo com outros possíveis.

Além disso, a publicação de comentários escritos, que se localizam abaixo da telinha de reprodução dos filmes, é outra forma de interação. No caso de Bianca, no dia eram 19 comentários. Vejamos alguns destes textos:

Ela tem comentários em outras línguas- um em francês (usuário chamado Hamonymo), que ressalta a boa edição, o roteiro e que é muito divertido. Em inglês, o usuário Badtwin diz: “*she's cute*” (ela é uma gracinha). Outro internauta comenta que gostaria de fazer vídeos semelhantes: “video muito ‘massa’! olha faz mais eu tambem ‘voucomeca’ a fazer!”. Um a elogia: “linda....ta ‘mto’ legal seu vídeo.” E outro diz que vai fazer a campanha para comprar café da Etiópia: “Caraaaaaa ! Amei teus vídeos Guriaa ! Muito perfeitos ! Ahhh ja fiz meio que uma campanha pra Galera comprar café pra ajudar a Etiópia. Beijão Bianca”

Um dos internautas questiona os vídeos, dizendo se tratar de uma atriz. Ele dialoga com os outros comentários, chamando atenção para o fato que Bianca é “real”: “Vocês realmente acham que a Bianca é real? Gente, o vídeo é ótimo, ‘mto’ bem editado, e texto é bom, ela é

³⁴ http://en.wikipedia.org/wiki/15_minutes_of_fame

bonita, boa atriz e só. ATRIZ, MODELO... Porque vocês acham que acabou? Porque vocês acham q ela não responde mais *scraps* (recados no *Orkut*)? ‘Pq’ o contrato acabou! Era da TV IG, mais um programa de lá. Mas por algum motivo (custos talvez) não deu certo mais. Duvida? Então veja a "Bianca" no clipe do NX Zero: Pela Última Vez. Ela está lá... só falta dizerem ‘q’ as cenas do clipe também são reais! ‘Hauhaua’”

Assim como o caso de *Lonely Girl*, a “autenticidade” da jovem é colocada em dúvida. A utilização de personalidades múltiplas, pseudônimos, heterônimos (os *fakes*- criações de internautas para omitir a identidade) são características comuns na rede mundial de computadores. A confusão entre personagens e pessoas comuns é constante, até por que nem sempre está claro nos vídeos essa separação. Bianca dialoga, busca interação, ou seja, em nenhum momento parece ser uma atriz, apesar do apuro técnico da produção indicar isso. Em um terceiro filme, são mostrados alguns vídeos enviados, onde seus pretendentes se apresentam e se mostram. Dessa forma, sendo atriz ou não, ela dialoga com internautas que querem interagir e participar da “busca” dela por namorados. Seu diário está em contato, portanto, com outras auto-representações.

Nesses casos trabalhados vemos que a prática do diário vem cada vez mais sendo reinventada e retrabalhada. O diário na internet, pelas próprias características do meio, não possui a intenção de um mergulho na intimidade, mas de abertura com o mundo, seja na divulgação de trabalhos, busca por popularidade, expressão de opiniões e outras razões. O vídeo é ferramenta íntima e manuseável, não é uma estranha dentro da casa ou das situações que envolvem os indivíduos. Permite, portanto, que a vida possa ser escrita, guardada e divulgada. Dessa forma, existe sempre a preocupação com a forma como somos filmados (Bianca) e a consciência e discurso sobre o aparelho (Maurício).

Outro caso interessante de vídeo-documento é o vídeo-curriculo. Ao pesquisarmos o tema, podemos encontrar várias ocorrências deles no *You Tube*. O *curriculum vitae* é uma das formas de auto-representação mais utilizadas cotidianamente. Ele se diferencia por ser um texto argumentativo, onde o objetivo é vender um produto que conhecemos bem: nós mesmos. Nestes textos, está clara a necessidade de uma construção de si para um olhar especialista e crítico, em uma necessidade de aprovação essencial, no caso a contratação.

Vídeos onde tenta-se provar: “eu sou a melhor opção” são comuns em programas televisivos competitivos, onde deve-se escolher o melhor perfil. Um exemplo onde podemos ver isso são as fitas mandadas por aspirantes ao *Big Brother Brasil*. Ali, mulheres e homens mostram a sua vida, realizam algum número (dançam, cantam), exibem seu corpo e argumentam o porquê de ser escolhido.



Se olharmos na busca do *You Tube*, a maioria dos vídeo-currículos mostra pessoas sérias, que procuram transparecer a competência exigida para o cargo. Escolhi para essa pesquisa um caso diferente, o de Rosana Hermann³⁵, onde o humor e a criatividade no texto dito são marcas presentes. Em se tratando de uma jornalista e redatora, esta qualidade provavelmente é importante.

O vídeo começa com Rosana no que parece ser uma redação de jornal ou escritório. Ela está em primeiro plano, com um fone de ouvido grande com microfone.

“Meu nome é Rosana Hermann, eu sou formada em Física sem educação pela Usp e eu fiz mestrado em Física Nuclear, também pela Usp. Onde, por muitos anos, eu fui a noiva da quermesse de diversas Festas Juninas. E depois de trilhar o caminho das exatas eu decidi que deveria fazer exatamente o contrário, e fui fazer Comunicação.

E eu nasci em São Paulo, sou do signo de humorista, com ascendente em *Windows* e tenho a lua em *Machintosh*. E parece que tem uma mandioca atravessada na minha casa afetiva, profissional, alguma coisa assim. E como muita gente, eu comecei a carreira com uma mão na frente, outra atrás, mas por força do trabalho de redatora eu tive que tirar as duas mãos: a da

³⁵ <http://br.youtube.com/watch?v=nmyW5i1MRg0&NR=1>

frente e a de trás e colocar em cima do teclado e acabou dando no que eu dei. Casei, tenho dois filhos, e sou muito feliz. E eu passo a maior parte diante “do” PC (*Personal Computer*) e nas férias eu fico diante “da” PC (a pia da cozinha).

Eu trabalhei em todas as grandes emissoras: na frente, atrás e debaixo das câmeras. Eu fui redatora do *Sai de Baixo*, fui redatora do *Telecurso Segundo Grau* da Fundação Roberto Marinho, eu fui apresentadora do *Fala Brasil*, na Record, (..) até chegar finalmente ao apogeu, com meu *blog* na internet.

(...) Sou muito famosa para ser uma pessoa 100% anônima e sou muito anônima para ser uma celebridade. Pelos padrões de pobreza no Brasil, eu sou uma pessoa rica. Mas pelos padrões de riqueza dos ricos do Brasil, eu sou uma pessoa muito pobre, miserável. (...) Apesar de ter passado a minha vida inteira na antesala ³⁶do sucesso, eu sou uma pessoa que teme cair no abismo da mediocridade, num país onde muita gente vê a mediocridade como uma meta (faz sinal com as mãos) a ser alcançada. Então deixo aqui um beijo, um *browser* e um aperto de *mouse* da Rosane Hermann... é isso.”

Podemos falar que o currículo é uma mini-autobiografia, pelo menos um recorte importante dela, com nossa formação e experiência de trabalho. Informações como estas mostram ou fazem o leitor inferir etapas que contam a nossa história, onde e como vivemos, o que aprendemos e como pensamos. Rosane vai além e faz, realmente, um bem humorado relato de vida, onde através de ironias ela fala de seus atributos e de sua história.

A retórica está presente em várias formas de auto-representação da internet. Nos perfis de *sites* de relacionamento, em *blogs*, *fotologs* e outros, homens e mulheres tentam mostrar que são mais bonitos, inteligentes, interessantes, legais. Políticos e empresas usam a rede argumentando suas vantagens. Entre uma infinidade de pessoas compartilhando a mesma navegação, conseguir um minuto de atenção e ainda cativar quem está vendo, é uma árdua missão.

Rosane, portanto, tentava conseguir o emprego, mas ao mesmo dialoga com seu público. Desta forma, a *performance* está sempre presente, mesmo no que seria um texto pragmático. Sua fala para a câmera mais do que ser a sua intenção de trabalho, já se torna um trabalho em si.

36

O *Vídeo-Convite* ³⁷, de João Paulo Jacobsen é uma forma criativa de convidar para uma festa, sendo outro exemplo do uso alternativo do vídeo. João Paulo convida para uma Festa *Hippie*. Além de seu uso objetivo de contato com amigos, o filme acabou sendo destaque no Festival do Minuto, onde foi inscrito também.

O vídeo inicia com música indiana (cítaras) e efeitos de espelho (espécie de caleidoscópio). Em imagens de pigmento avermelhado aparece um primeiro rapaz, seu amigo coadjuvante, com corte imediato para João Paulo. Ele começa a falar: “amigos e amigas, em breve completarei 23 anos de existência.” O clima é criado com velas e com seu figurino de roupas *hippies* corte e primeiro plano. Um novo corte e ele está deitado, falando: “me encontre no dia 23 de maio, às 14 horas, no Posto 9, Ipanema, na já clássica Barraca Muvuca.” Efeitos de imagem retorcida e endereço escrito na tela. Volta para a imagem dele deitado: “vão ter todas as coisas materiais que precisamos- cadeira de praia- (foto de mulher com maiô- anos 50), coco com vodka (foto de mulher tomando o coco- estas imagens são mudadas no Festival do Minuto. No vídeo para o evento, ele e seu amigo encenam os momentos na praia e aparecem caídos bêbados quando falam da bebida com coco) *Hare Burgers* (imagem do isopor com o nome do sanduíche escrito) e principalmente, não poderia faltar (começa uma música ao fundo)- a câmera se desloca e vemos o seu amigo tocando. O anfitrião continua fazendo a percussão.

Chama a atenção nesse vídeo o ingrediente cênico acrescentando ao objetivo direto de informar sobre um evento. Ele garante a informação através da produção do filme que realiza e do seu corpo que se performa, cria ações que remetem já, a o ambiente lúdico e engraçado da festa.

Se é precipitado falar de uma substituição do papel pela imagem, é importante destacar as mudanças que ocorrem e ocorrerão no acesso maior à realização de um produto audiovisual. Não podemos falar que no futuro todos os diários, convites, cartas e currículos serão feitos através do vídeo, mas as experiências que são realizadas nos levam a interessantes reflexões sobre usos

³⁷ <http://br.youtube.com/watch?v=pxY7VqwmMBA>
<http://www.youtube.com/watch?v=oOgErOSQoZM>

possíveis. O cinema, cada vez mais está presente das mãos de mais pessoas, que passam a ser produtores e semi-especialistas³⁸. As imagens não são apenas objetos de contemplação, fazendo parte da intimidade dos indivíduos na contemporaneidade.

4.3.4- Vídeo, rede e memória

Como vimos anteriormente, as formas de representação, percepção e estudo do “outro” passaram por crises que atingiram várias áreas do conhecimento e das artes. As transformações que passaram tanto pela técnica (o som direto no documentário), como pelas bases filosóficas (o ceticismo, bem mais tarde, em relação à “salvação do marginalizado” através da arte) trouxeram diferentes formas de pensar a ciência, a educação, a cultura e a comunicação.

Dentre as muitas consequências destas mudanças, para as ciências humanas, está o aparecimento de novas fontes de estudo, como a vida privada, a história oral e o protagonismo dos “sujeitos comuns” na história. Paul Thompson (2006, p. 19) acredita que o uso e reavaliação do testemunho oral como evidência, trouxe “um alcance e uma visão completamente novos” para a história e as ciências sociais.

O Karen Worcman (*Ibidem*, p. 9), então, coloca estes elementos como parte essencial não apenas destes campos, mas como importantes ferramentas do desenvolvimento humano:

Como mudar e conquistar ma história múltipla, na qual cada um tenha a sua palavra? Talvez esse

³⁸ Benjamin, em “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica” (1933, p. 183, 184), explica, em 1934, o que é o semi-especialista e a oposição entre o escritor especialista e uma comunicação que pode ser de todos, politécnica: “A técnica do cinema assemelha-se à do esporte no sentido de que nos dois casos os espectadores são semi-especialistas. Basta, para nos convenceremos disso, escutarmos um grupo de jovens jornalheiros, apoiados em suas bicicletas, discutindo os resultados de uma competição de ciclismo. No que diz respeito ao cinema, os filmes de atualidades provam com clareza que todos têm a oportunidade de aparecer na tela. (...) Esse fenômeno pode ser ilustrado pela situação histórica dos escritores em nossos dias. Durante séculos, houve uma separação rígida entre um pequeno número de escritores e um grande número de leitores. No fim do século passado, situação começou a modificar-se. Com a ampliação gigantesca da imprensa, colocando à disposição dos leitores uma quantidade maior de órgãos políticos, religiosos, científicos, profissionais, e regionais, um número crescente de leitores começou a escrever, a princípio esporadicamente. No início, essa possibilidade limitou-se à publicação de sua correspondência na seção ‘Carta dos leitores’. Hoje em dia, raros são os europeus inseridos no processo de trabalho que em princípio não tenham uma ocasião qualquer para publicar um episódio de sua vida profissional, uma reclamação ou uma reportagem. Com isso a diferença essencial entre autor e público está a ponto de desaparecer. Ela se transforma numa diferença funcional e contingente. A cada instante, o leitor está pronto a converter-se num escritor. Num processo de trabalho cada vez mais especializado, cada indivíduo se torna bem ou mal um perito em algum setor, mesmo que seja num pequeno comércio, e como tal pode ter acesso à condição de autor. O mundo do trabalho toma a palavra. Saber escrever sobre o trabalho passa a fazer parte as habilitações necessárias para executá-lo. A competência literária passa fundar-se na formação politécnica, e não na educação especializada, convertendo-se assim, em coisa de todos.”

desafio passe pelo simples entendimento de que toda pessoa tem uma história e de que essa história tem valor. Num mundo entrelaçado pela tecnologia, todos podemos gerar e acessar informações. Se pudéssemos fazer circular nossas histórias, de forma não centralizada, talvez traríamos de volta a memória ao nosso cotidiano, recuperando o papel dos *griots*- os antigos guardiões e contadores de história nos povos africanos. Já disseram que cada ser humano é uma biblioteca, fonte singular de conhecimento. Saber ouvir cada um, compondo as diferentes visões, revela-se um exercício básico de cidadania- parte essencial da aprendizagem e desenvolvimento humano.

Cada vez mais, em diversos lugares, percebe-se que o conhecimento não deve mais somente ser construído apenas através de “versões oficiais” e generalizações. O elemento subjetivo, a linguagem das palavras faladas e do corpo são elementos que entram como parte de uma complexa construção de expressões, que se aliam aos elementos objetivos já existentes.

Dessa forma as novas mídias, para Thompson (2006, p. 18), tornam-se importantíssimas ferramentas. Ele acredita que “surge um novo potencial para a comunicação oral.” Karen Worcman (*Ibidem*, p. 10) diz que “as novas tecnologias, em especial a internet, apresentam-se como oportunidade inédita de tecer essas memórias.” Ela, que é diretora do Museu da Pessoa, acredita ser esse o objetivo da organização, “um mundo onde a tecnologia possa ser utilizada para articular as narrativas e incentivar, cada pessoa, grupo ou comunidade a ser autor de sua história.”

Criado em 1991, o Museu da Pessoa, é “uma organização da sociedade civil, que atua para registrar, preservar e transformar em informações histórias de vida de toda e qualquer pessoa da sociedade. A partir de metodologias próprias, capta, organiza e edita conteúdos disseminados em publicações, programas de rádio e TV, exposições e no portal www.museudapessoa.net.”³⁹ Através do registro em áudio, transcrições, vídeos, fotos e material pessoal, são armazenadas e disponibilizadas centenas de histórias. Na sua auto-definição, “é um museu virtual, que conecta pessoas e grupos por meio de suas histórias.” Eles possuem programas nas áreas de memória institucional, educação, comunicação e desenvolvimento comunitário, onde já foram realizados cerca de 100 projetos.

Na introdução do livro *História falada: memória, rede e mudança social*, organizado pelo Museu da Pessoa, Worcman (*Ibidem*, p. 10 e 11) resalta a importância destes três pontos do título para uma iniciativa como a do museu e discorre sobre cada um. Sobre a “memória”, afirma que ela “não é um depósito de tudo o que nos acontece, mas um acervo de situações marcantes.” A história seria, então, “a narrativa que articulamos a partir dos registros da memória.” Para ela, “toda a história é uma articulação de passagens que ficaram marcadas.” Sobre a “mudança

³⁹ Retirado do material de divulgação da organização

social”, diz que “articular pessoas por meio da produção e conhecimento de suas experiências é fundamental para romper o isolamento de alguns grupos sociais e impulsionar processos de mudança das relações sociais, políticas e econômicas.

Em relação à “rede”, entende

(...) como espaço necessário para que todos os relatos se conectem. Para que essa memória seja múltipla é necessário que exista um espaço, um ponto onde todos os relatos se conectem, um lugar em que estejam organizados e ordenados, de maneira que essa memória se torne disponível e possa ser disponibilizadas em fonte de educação, em políticas públicas. É preciso pensar a sociedade como uma grande teia onde cada um de nós tem a possibilidade de registrar sua visão. Essa é a idéia de rede. A internet está proporcionando um poderoso canal para conectar as memórias possibilitando construir, sem hierarquia, o complexo conjunto de histórias disseminadas por toda a sociedade.

O Museu da Pessoa é bem anterior à expansão da internet no Brasil. Mas a idéia de rede e a utilização das tecnologias da comunicação estão presentes em suas origens. Através desta complexa teia, o processo intersubjetivo se constrói de maneira cada vez mais múltipla. O processo de expressão da subjetividade se dá através da articulação, do diálogo. Um sujeito se reconhece no outro e reconhece a si mesmo (e/ou se grupo) ao fazer seu relato. Este museu virtual realiza, já há algum tempo, esta “teia de sujeitos, que vem se tornando cada vez mais presentes na internet, como em exemplos já analisados neste trabalho.

Uma das formas de registrar este depoimento é por meio da utilização do vídeo. Através do projeto no Ponto de Cultura, são colhidos depoimentos de pessoas que vão até à sede em São Paulo. Lá os relatos são registrados em áudio e vídeo, além de serem transcritos. Ocorre tanto à procura do Museu por pessoas que possuem interessantes relatos de vida, quanto à procura pela organização. O instituto também recebe materiais enviados. Na internet são disponibilizados trechos importantes dos depoimentos de algumas das muitas pessoas que contam sua história.

Existem vários projetos, que atendem às mais diversas demandas. Gostaria de refletir sobre um vídeo presente no projeto “Um milhão de histórias jovens”. Lá, o objetivo é reunir jovens com uma atuação social na comunidade, que contam suas histórias em grupos e formam redes, através da internet, onde se comunicam e falam de suas experiências.

Quero chamar a atenção para o vídeo produzido por Mariana Casallato Carnasciali, por dois motivos principais. Primeiramente, por ter sido um trabalho que ela produziu, dentro desta

proposta. Depois, por que seu vídeo fala de um tema essencial para o Museu da Pessoa e para o desenvolvimento destes projetos: a memória,

No seu perfil, ela assim se define:

“Oi! Meu nome é Mariana mas, por conta da super população de Marianas no mundo, pode me chamar de KZ! Eu estudo comunicação e tenho muito interesse por educomunicação e democratização nessa área. Eu gosto muito de comer (!), de assistir filmes, de estar em lugares abertos - andar pela cidade, andar de bicicleta no parque Villa Lobos, viajar... - e gosto muito de comer também (eu já falei isso ou é impressão minha? hehe). Acho que tá bom, né? Ah, esqueci: eu também não tenho muita memória. É bom que as pessoas saibam. Quer conhecer a Mariana? Cole o endereço <http://iredes.rits.org.br/iredes/contactDetail.do?user=674> em seu navegador e acesse o perfil dela no iredes! Quer saber o que é o iredes? Vá à página principal e clique na imagem!”

O vídeo:

O vídeo, que está no perfil da rede do projeto, inicia com o título “Mariana KZ apresenta: A menina sem memória (os caracteres aparecem com o céu como fundo- logo após aparece a foto de Mariana, sorrindo, bem próxima, com uma musica de violão de trilha sonora. Eis que surge uma tela preta (provavelmente sugerindo esquecimento).

Surge na tela uma pequena janela, com um desenho de uma menina pensando, com o balãozinho típico de história em quadrinhos. “Eu fiquei pensando numa história para contar sobre mim (tela preta novamente), mas eu acabei me deparando com um problema que eu tenho e que, na verdade, quem me conhece já sabe, pelo menos deveria saber, né? Acontece que ...eu não tenho memória (desenho de um X no balãozinho da menina da figura aparece).. assim... eu até tenho, mas ela não é muito boa. Quer dizer.. por exemplo: eu lembro d'eu e minha irmã com um bolo (foto em um janela da irmão e do bolo em outra) eu lembro de momentos muito bons, que eu passei com gente muito boa (um mosaico de fotos) Lembro também de coisa tristes, que aconteceram (fotos em janelas- menino com a mão no rosto parecendo estar chorando e foto de estrada) que nem acontece com todo mundo (foto de uma flor amarela). Mas a questão é que eu não lembro dos fatos em si, do que realmente aconteceu (tela preta) (Foto de escola, é feito um movimento (panorâmica sobre uma foto de turma). Eu lembro mais das cores... assim... de algum detalhe.. um mão (outras fotos) e tudo isso permeado por um sentimento que é muito forte na

minha memória, seja ele bom ou ruim. Eu tenho uma sensação. Por conta disso, eu resolvi contar a história da menina sem memória (foto dela dormindo, em PB) quer dizer... é uma menina que não tinha memória, mas tinha né? É aquela memória que a gente chama de... memória de jujuba (várias fotos de jujuba nas janelas- crianças comendo, etc...) memória de amendoim (idem), memória de azeitona, de elefante, de pei... não perai, de peixe não (aparecem várias fotos, inclusive da peixinha desmemoriada de Procurando Nemo) de peixe (tela preta) Então ela tinha fragmentos de coisas na cabeça dela (novo mosaico com fotos dos amigos) E era assim que ela lembrava das coisas e isso não era necessariamente ruim. Mas todo mundo falava tanto da memória (janela com desenho de um dedo com fio amarrado- como lembrete), das lembranças, da história da pessoa (pintura de uma pessoa com uma porta na cabeça), que no começo ela teve problemas com não ter este tipo de memória (pintura de uma pessoa caindo no precipício) E assim... ela tinha outros problemas né? Eu pedi para ela me contar, sabe, alguma coisa que tinha acontecido, para eu contar aqui para vocês, mas ela não lembrava de nada. (tela preta) Mas em linhas gerais... ela esquecia compromissos (foto de uma pessoa de cabeça baixa), esquecia de devolver livro na biblioteca, levava suspensão (foto de caderno, escrito “suspensão”), esquecia do aniversário do amigo!!! (fala com ênfase) Isso era péssimo! (desenho de uma pessoa com uma nuvem de chuva na cabeça) Mas, por outro lado era até engraçado (tela preta), por que desde pequena ela tinha uma amiga, que era exatamente o oposto dela- lembrava de tudo. E a amiga acabou se transformando na memória dela. Olha lá o lado positivo. Você, por acaso, já foi amigo da sua memória? (desenho de um homem sentado em uma interrogação) Pois ela é. Hoje em dia ela tenta até registrar as coisas em foto (mostra maquina), em palavras coloridas num diário (mostra). E se ela não lembra dos fatos em si.. e é, ela não se lembra.. ela lembra das pessoas (foto dela novamente), dos momentos, das risadas... Tudo isso que fez ela ser que ela é hoje.

Aqui, a auto-representação sobre a memória dela tematiza a própria perda de memória. Falar sobre si, em uma busca pela própria história, tem sido característica em trabalhos recentes, que vão desde filmes como *Passaporte Húngaro*, *Tarnation* e *Valsa com Bashir*, até vídeos e *blogs* na internet tem sido uma importante forma de descobrir sobre a própria história. Ações como esta são importantes para a reflexão e construção de si. O processo de subjetivação se constitui como movimento, a vida passa a fazer parte de um processo artístico e comunicativo em

que o indivíduo passa a ser protagonista. Mariana busca fragmentos, pedacinhos de sua memória e com isso conta a sua própria vida. Seu trabalho é poético e sincero.

A maneira que estes projetos que envolvem a memória e a história oral irão influenciar na vida daqueles que deles participam é uma preocupação do Museu da Pessoa. Mas não esta construção não interessa apenas aquele que dá um depoimento ou monta sua história, por mais pessoal que sejam as suas palavras. Através da rede de subjetividades (ou intersubjetividades) que são constituídas nesses projetos, a formação de identidades, de um jovem, um morador de um bairro ou operário de uma empresa partirá de uma relação entre o individual e o coletivo, o monólogo e o diálogo.

Ter esta consciência do poder do discurso sobre si, sobre sua vida e seu grupo, é importante instrumento de mobilização popular e de construção de identidade. Dentro de movimentos da sociedade civil e no cenário acadêmico cresce cada vez a convicção de uma história feita por muitos, que parte de uma construção de si, através da lembrança do passado e da consciência de uma importância dos indivíduos dentro do seu meio.

O que existe, é o que “eu” vi, “eu” lembro, “eu” registrei. Essa presença marca, de certa forma, grande parte dos filmes trabalhados. Mas, de maneira performática, isso passa pela construção performática do que “eu” desejo que seja assistido, sendo passível de resignificação de uma rede de interações e imagens.

4.3.4- A realidade a partir de mim

Captar o cotidiano das ruas, das pessoas, da realidade que nos cerca é uma preocupação cinematográfica que passa pelos Lumière e os operários de sua fábrica, Vertov e a “vida de improviso”, chegando até o exagerado registro e vigilância do nosso atual dia-a-dia.

Mas, se as robóticas e impessoais câmeras de segurança estão em todos os lugares, ocultas ou pedindo para sorrirmos para elas, milhares de outros aparelhos portáteis estão nas mãos de indivíduos que registram momentos extraordinários ou banais da existência contemporânea. Esses últimos, em disparos de celulares e outras máquinas de filmar portáteis, pretendem mostrar este mundo, mas estão carregadas da subjetividade do autor das imagens.

Hoje, na internet, existem vários desses momentos cotidianos. O dia-a-dia está sendo

registrado a todo momento, mas, nessa parte, pretendo analisar alguns casos em que o ponto de vista, o olhar está claro. O local, as pessoas e a realidade existem por que há o sujeito que filma. Ou seja, não é o “real”, mas “o sujeito vendo o real”. Mesmo não estando o autor das imagens sendo visto, ele está lá e o seu olhar, através da câmera subjetiva, se confunde com o nosso.

Diferente dos circuitos de vigilância, o olhar do sujeito se faz presente, como o indivíduo que ora interage, ora observa de sua janela. As câmeras de celulares e outros aparelhos móveis não apenas captam essas imagens como são personagens, também, desse universo. Os indivíduos ao mesmo tempo em que retratam, têm a consciência de sua imagem.

As câmeras estão, portanto, presentes em uma intimidade que aproxima o aparelho ao sujeito, ao corpo. O acontecimento é mostrado a partir da experiência pessoal. Podemos ver isso no *Diário de um torcedor*⁴⁰. Essa série de vídeos é do usuário chamado “rogerfreemind”.

Ele, um torcedor do time gaúcho de futebol Internacional resolve registrar cada jogo do seu time. Na sua primeira experiência, ele acompanha, através do celular, desde o momento da chegada no estádio até a sensação de estar dentro da arquibancada. No seu vídeo-piloto, utiliza a tela reduzida, comum da baixa resolução de celulares, mas as imagens são editadas.

O torcedor usa muitos caracteres para explicar sobre este jogo do campeonato brasileiro contra o Atlético Paranaense, além de todo o histórico de confronto. Acompanhamos, através do celular, a chegada no carro, o encontro com os amigos e a chegada no estádio.

Depois das informações dadas na tela preta acima da pequena sub-tela que registra o jogo, há um corte que nos transporta para o ambiente no barulho ensurdecido das arquibancadas. O torcedor faz um movimento com o celular para mostrar o público. Enquanto o público grita o nome dos jogadores do time, aparecem escritos os mesmos nomes. Depois de um corte para uma tela preta, (recurso que parece mostrar uma pausa com situação dramática), anuncia-se no título: “Pênalti para o Inter”. A imagem volta, abrindo com a preparação para a cobrança, a espera, o gol e a comemoração do jogador e da torcida.

Na informação, está escrito: “25 de agosto de 2007, Inter 1x0 Atlético Paranaense pela 21ª rodada do brasileiro. gol:Alex Raphael aos 42 do segundo tempo.” Assim encerra-se este

⁴⁰ <http://www.youtube.com/watch?v=oKjgThrrcHk>

Diário de um torcedor 1- episódio piloto, de 8 minutos e 37

primeiro vídeo.

A iniciativa-piloto parece ter dado certo, e vários outros números seguem-se. Para acompanhar essa evolução, escolho o *Diário de um torcedor 5 - Inter x Cruzeiro*, de 5 minutos e 52 segundos. Aqui, repete-se o formato, mas com uma tela maior de reprodução. O vídeo é acompanhado de uma trilha de rock e vai se sofisticando, como o uso recursos como fotos de arquivo de outros jogos (do mesmo confronto Inter e Cruzeiro em outras épocas). O momento do gol tem bem mais intensidade. O corpo pula junto com o celular no que parece ser o meio de uma torcida organizada.

Mais acima, havíamos analisado o vídeo-diário de Maurício Kanno, que se utiliza da câmera subjetiva para mostrar momentos de sua viagem. Por que este diário de torcedor não estaria no primeiro grupo escolhido também?

As experiências da primeira parte são de caráter pessoal (a família, o amor, a viagem) e mesmo quando existe um registro externo (no caso de Maurício), trata-se da experiência exclusivamente individual. Aqui, gostaria de me deter em casos deste mesmo registro pessoal, mas de situações da vida cotidiana, que existiriam sem a presença do autor. Esse primeiro vídeo fala da experiência da torcida, onde o homem com a câmera faz parte do grupo registrado e vivencia todas as emoções junto com ela, diferente do registro “ao acaso”, comum nas grandes cidades.

Aqui, a tradicional reportagem esportiva ganha um aspecto subjetivo. As informações do jogo e a edição dramática dos lances são típicos recursos da crônica futebolística. Mas, aqui, as vivências somam-se à experiência do indivíduo que carrega o celular, perpassando toda a trajetória de um dia de jogo, começando pelo encontro com os amigos. Seu objetivo é mostrar a partida e a torcida, mas sempre a partir de um olhar e de uma tentativa de reproduzir a sensação de torcer.

Sem dúvida, o ponto alto é o gol e a vivência do momento na arquibancada. O barulho ensurdecedor e as imagens de agitação, pulos e felicidade somam-se a outro sentido que parece impossível de transmitir: a sensação tátil. O balançar do aparelho junto com o corpo de quem filma e todos os demais que estão em volta no transe do gol, passamos a ser ele, o torcedor que

deseja que seja sentido aquela mesma experiência. O celular é o corpo e sentimos a vibração de ser aquele que vibra em um estádio lotado.

Nesse caso, ao mesmo tempo em que o autor faz uma reportagem, um registro de um fato histórico (um jogo do campeonato) e do lazer de pessoas de Porto Alegre, ele realiza uma auto-representação de seu grupo. O que ele vive é a experiência individual junto com a experiência coletiva dele junto com seus companheiros de arquibancada.

Com a expansão dos aparelhos que permitem a gravação, são muito comuns na internet, em festivais e até em quadros televisivos, o registro audiovisual amador. O indivíduo na cidade, cercado de estímulos e imagens, reinventa o *flâneur* de Charles Baudelaire. Aquele escritor, que, segundo Benjamin (1989, p. 34) olhava à sua volta, na feira, “como em um panorama”. O sujeito capta momentos que poderiam estar na primeira chamada do telejornal, ou outros de conteúdo incrivelmente banal, de interesse para apenas algumas poucas pessoas.

Além do sujeito que está no meio do tumulto, existe aquele que observa de sua janela o que acontece do lado de fora de sua casa. Da intimidade de alguma casa, observa-se o que está fora. O tema da curiosidade na observação, como já vimos, é importante desde os primórdios do cinema. Esse olhar voyeurista da janela já teve a sua mais genial representação no *Janela Indiscreta*, de Hitchcock.



A metáfora da abertura da janela remete claramente à tela do cinema. A posição que temos de é de uma abertura para o mundo vista através do apartamento. Em *From the Window of*

My Room (Da janela do meu quarto), de 2004⁴¹, feito por Cao Guimaraes, o autor observa a brincadeira de dois meninos.

Esse vídeo se diferencia dos demais que analiso nesta pesquisa. Primeiramente por ser de um diretor já consagrado, o artista multimídia Cao Guimarães. Além disso, ele não foi captado em vídeo, e sim em câmera Super 8, telecinado depois. Meu interesse é por encontrá-lo disponível no *You Tube*, postado pelo usuário “spoonycbird”.

Ele se inicia com a tela preta e o título em inglês. Abre com a imagem de uma carroça em um terreno descampado, com uma chuva torrencial. O som da chuva caindo e uma música irreconhecível bem ao fundo, junto a isso, um som-ambiente com alguns ruídos ao fundo (não é som direto e sim a sonoplastia feita pelo grupo O Grivo). A câmera se desloca para dois meninos brincando na chuva, um bem maior está puxando a perna de um menor. Os dois estão sem camisa e o menor está de chapéu. A câmera é lenta e é feito um corte para os dois se cercando, como se preparassem para uma briga, que iniciam logo depois. No confronto, que parece ser uma brincadeira, o mais velho segura a cabeça do mais novo, evitando o contato. Eles lutam, se agarram, como num movimento coreográfico. Eles caem na lama- é dado um *zoom*. Ruídos se intensificam com a contenda. O mais novo tenta lutar, mas não consegue. O maior segura a sua cabeça. São alguns planos mais longos, tendo, agora, apenas o som da chuva de fundo. Ao final os dois correm, com o menor perseguindo o maior.

No vídeo de Cao Guimarães, a sua posição em relação à cena já está clara no título da obra. Como ele mesmo já declarou em entrevista, essas imagens foram registros ao acaso, em um momento descoberto através de sua janela em uma estada em Belém. Desde o início temos a certeza de que o referencial é o homem que olha através da janela.

Cao Guimarães tem uma obra fortemente calcada no que se convencionou chamar documentário poético. No filme que dirigiu junto com Pablo Lobato, *Acidente*, instantes comuns de cidades mineiras (escolhidas a partir de um poema) formando belas e instigantes imagens. Neste caso, a escolha daquele momento parece ser algo que tocou, de alguma forma, seus autores. Frente às milhares de situações que estão na rua, algum personagem nos chama a atenção mais do que os outros. Para nós, a mulher, o homem, a criança ou o velho que nos faz dedicar um olhar

⁴¹ <http://br.youtube.com/watch?v=9pPiqWJeHZs>

especial não é mais um na multidão, mas aquele que se diferenciou e se destacou como um sujeito importante para nossa percepção.

Mas esse olhar “de cima” de Cao é uma hipotética espetacularização da miséria gera revolta em um dos internautas, o usuário “jkrefer”, que assiste ao filme. Na parte de comentários, ele escreve: “Olha, vou ser sincero. Acho esse filme belo, mas como um belo espetáculo da miséria. Por mais que o diretor assuma sua posição de superioridade, isso não o isenta de ter sido elitista.”

A acalorada discussão sobre a estetização da miséria tem sido presença constante nos últimos anos, tendo como ponto alto a crítica de Ivana Bentes ao filme *Cidade de Deus*, com a utilização do termo “cosmética da fome”. Neste caso, de *Pela janela do meu quarto* disponibilizado no *You Tube*, a crítica vem acompanhada do próprio filme- faz parte da obra que se constitui no ambiente hipertextual. Essa discussão sobre os filmes é elemento comum no *site*.

A presença de Cao Guimarães como mero espectador que observa “de cima” os meninos brigando na lama foi motivo suficiente, para o internauta, para a acusação de elitista. Não gostaria de entrar no mérito desta complexa discussão. O mais importante seria chamar a atenção para o fato de que mesmo sem aparecer sua imagem, é aquele sujeito que filma, seu ponto-de-vista e o lugar de onde está vendo são temas centrais do filme. É esse local que está no título da obra, esse espaço da visão que gera o protesto do internauta e é o ponto-de-vista de um realizador observador que tantos debates têm gerado em relação ao documentário.

A metáfora cinema-janela, nesse sentido, traz o problema do registro a partir do íntimo, sem a possível exposição. O objeto é registrado do local fechado e o máximo de distanciamento está presente. É justamente o inverso de *Da janela do meu carro e do meu quarto*⁴² de Rubens Câmara. Essa é uma experiência mais intensa e a relação é nem mais pessoal com o objeto filmado, onde um homem mostra o roubo do aparelho de som de seu próprio carro. Por outro lado, o acontecimento poderia exigir uma interação direta com o ocorrido, mas o que vemos é apenas a observação.

Encontrei este vídeo ao procurar o de Cao Guimarães, de nome semelhante. Como o *You Tube* gera *links* para outros filmes com palavras em comum, encontrei-o e fiquei curioso para

⁴² <http://br.youtube.com/watch?v=n7ptabFZKt4>

assistir.

Ele é bem editado e tem sempre uma trilha sonora de suspense. Inicia com a tela preta e a palavra “atenção!”. Depois aparece a legenda: “Luz (do dia), câmera (na mão). Rubens r. Câmara apresenta”. Percebemos um menino que permanece o tempo na rua, ao lado de um carro. Ele olha para os lados, estuda o lugar e o automóvel. A câmera registra o tempo todo de cima, dá um *zoom out* para um plano mais aberto, onde aparece o título *Pela janela da minha casa e do meu carro*. A criança levanta o braço e parece atirar algo contra o vidro e a imagem congela. Corta para a tela preta e o escrito: “ensaiando”. Vemos que o jovem simula a ação de jogar um objeto contra a janela do carro. O menino pega, então, uma pedra. Há um corte novamente para a tela preta e a legenda “agora ...ação”. Ele, sentado, joga a pedra na janela. Discretamente, vai olhando para os lados e saindo. Um corte rápido é feito para um homem que surge e já coloca o corpo por dentro da janela e pega o som do carro. Aparece uma tela preta e o escrito “repetindo”. Repete-se a parte principal, que registra o momento do roubo. Tela preta: “como quebrar uma pára-brisa com tanta facilidade?” (primeiro plano no carro). “Basta pegar um pedaço de cerâmica ‘umedecida’ com saliva atirando contra o vidro temperado para produzir o estilhaçamento.” São mostradas as imagens do menino realizando esta ação. Corta para uma nova repetição das cenas. Vemos um primeiro plano da janela quebrada: “Não foi possível entrevistar os personagens para saber como desenvolveram esta técnica. Os policiais, que chegaram depois do fato consumado, disseram que é um método 'que todo' mundo conhece....” tela preta “corta!”. Créditos aparecem na tela.

A descrição que o autor escreveu para o vídeo no *You Tube* é bem maior do que o normal. No lugar de uma sinopse, Rubens escolheu fazer um texto explicativo, com elementos a mais para a compreensão de quem vê, onde ressalta-se a sua posição sobre o fato. Além disso, ele já dialoga com alguns comentários que estão na página do vídeo, tentando fazer um contraponto da opinião de quem viveu a situação. Eis a transcrição das palavras escritas pelo autor:

“Um garoto raquítico e aparentemente inofensivo, demonstra técnica apurada e frieza para arrombar um carro, facilitando o furto... (Atenção: não é encenação!). Alguns comentários falam em retaliação, mas eu seria incapaz de atirar num deles, mas sei que eles não teriam o mínimo de escrúpulo em atirar em mim, ou de "marcar" minha cara, ou ainda voltar à minha casa para fazer um assalto mais violento e com maior prejuízo. Ao registrar essas imagens e disponibilizá-las aqui, creio que presto um serviço à comunidade, alertando a todos para tomarem mais cuidado

consigo mesmos e para com seus bens e, mais, não incentivando a violência. Embora nem sempre a polícia seja eficiente (às vezes nem interessada está em resolver essas questões) é altamente recomendável chamá-la. É mais sensato confiar ao poder público a nossa segurança. Se apelarmos para pena de Talião, ou seja, olho por olho... estaremos colaborando para o aumento da violência e o tumulto social. O Ministério Público de um Estado de nosso país ameaçou me processar por não ter colocado tarja preta no rosto dos pivetes... Bom, por que o cidadão comum tem que está sempre bem e claramente identificado e o bandido protegido por tarjas pretas, segredo de justiça, etc? Quando liguei para a polícia, eles perderam preciosos minutos preenchendo um ficha com todos meus dados (eu já estou fichado) e depois queriam que eu fosse lá embaixo "dar um flagrante neles"!!! Mesmo assim, insisto em que não se faça justiça com as próprias mãos!

Os comentários são bem duros em relação ao crime, em discursos que destacam-se lugares-comuns do discurso conservador sobre violência. Vejamos dois deles:

Do usuário “MacedoTony”: “de ‘facto’ é muito mau, as pessoas trabalham honestamente para terem o seu ‘patrimonio’ e depois vem ‘alguem’ que ‘não’ se importa com isso ‘destroi’ tudo roubando aquilo que tantos anos levou para nos conseguirmos ter... mas a justiça é muito ma em todo o lado ate aqui em Portugal funciona assim, o ‘ladrao’ fica sempre beneficiado. E sim essa ‘tecnica’ da ‘ceramica’ é muito conhecida... infelizmente.”

Do usuário Rick Favoretti: “O pior é que se um amaldiçoado desses mata um trabalhador,ninguém dos direitos humanos ou poder público vai na casa da vítima auxiliar em alguma coisa,mas se um trabalhador mata uma peste dessas em legítima defesa,ou então para proteger seu patrimônio,é logo algemado e preso. Que país é este que beneficia os criminosos e não protege é honesto? Acho que se ‘tivéssemos’ pena de morte e penas duras (tipo no ‘iraque’ antigamente,na qual um ladrão ao ser preso era amputada uma mão) não tinha tanta ‘violencia’.”

Tanto o vídeo, como o ambiente hipertextual que ele está inserido são de grande complexidade para análise. As câmeras amadoras que registram momentos da violência urbana tem sido destaque na televisão. Casos recentes chamaram a atenção da população, como o flagrante de violência policial na Favela Naval, de Belo Horizonte e as filmagens do tráfico de drogas feitas por uma idosa, no Rio de Janeiro. Esse caso de Rubens não teve a mesma repercussão destes, mas teve um número de acessos acima do normal: 95.377 (visto em 8 de

novembro de 2008).

Uma das primeiras coisas que chamam a atenção do filme é a construção da tensão feita pelo autor que está diretamente envolvido na situação- uma espetacularização da própria tragédia. Músicas, repetições, demora para mostrar as situações-clímax e alguns outros recursos típicos de programas sensacionalistas da televisão são utilizados.

Mesmo sem esse suspense, a situação por si só já seria incômoda. Por que Rubens, aquele que está filmando, não faz nada? Qualquer ação possível é anulada, restando apenas o registro audiovisual. O vídeo quer nos mostrar a tortura de ter seu próprio carro sendo roubado sem poder fazer nada, sentimento de impotência típico da atualidade. É uma auto-representação de uma ação envolvendo diretamente a vida do autor, que não está presente e só pode observar. Sua posição de observador é imposta pela situação e pela escolha que faz.

Mas a sua relação com aquelas pessoas e com aquela situação é problematizada através de seus comentários: “eu seria incapaz de atirar num deles, mas sei que eles não teriam o mínimo de escrúpulo em atirar em mim, ou de ‘marcar’ minha cara.” Através de suas palavras, tenta argumentar por que não tentou impedir o assalto e por que é contrário à repressão violenta no combate ao crime: “insisto em que não se faça justiça com as próprias mãos.” E vê importante utilidade pública na captação e exibição destas imagens: “Ao registrar essas imagens e disponibilizá-las aqui, creio que presto um serviço à comunidade, alertando a todos para tomarem mais cuidado consigo mesmos e para com seus bens e, mais, não incentivando a violência.”

A sua ação, portanto, gera um debate provocado por uma pessoa comum, de quem viveu e registrou a experiência e internautas que assistiram e comentam a situação. Apesar da clara influência da linguagem televisiva, não vemos, aqui, a repercussão popular sobre a matéria jornalística profissional e sim um compartilhamento de opiniões com pessoas comuns sobre o trabalho amador. Não é necessário o sociólogo que explicará as causas estruturais ou o delegado que tentará justificar a ineficiência da segurança para ter acontecido aquele roubo. Nem ouviremos a fala editada de alguns segundos feitos pela emissora de TV. Não veremos a matéria “imparcial” e formatada e sim uma complexidade de elementos que nos levam a uma experiência pessoal e a possibilidade de interação direta com quem opina sobre o assunto. A experiência aqui é quem fala, onde nega-se o especialista a quem Siegel diz estar em declínio e ascende o não-especialista de quem fala Benjamin. Alguém que viveu, dá seu relato, mas limita-se a observar

Esse é um caso bem representativo de muitas das questões que pensamos até aqui. A facilidade da captação observa o cotidiano. Contudo, esse cotidiano não está separado de uma relação direta com a vida daquele que realiza as imagens. A representação do mundo é uma auto-representação, que dialoga com outras vozes. O fato é mostrado a partir do “eu” e na tela realiza-se a construção de um relato sobre a vida.

5- CONCLUSÃO

- O cinema e o ciberespaço

Não parece ser o mais adequado cair no catastrofismo ou simplismo de se falar em “fim do cinema” ou mesmo acreditar em um cinema sem filiação nenhuma com o que foi feito até hoje. Ou seja, pensar que existe um “novo cinema”, completamente diferente. Observando a história das imagens, como estudamos aqui, podemos falar de algumas transformações importantes, mais recentemente. A partir das análises dos vídeos na internet, acredito que a mais expressiva destas mudanças seja o processo hipertextual em que está envolvida a emissão, distribuição, recepção, modificação e alteração dos conteúdos, além da facilidade dos meios de captação.

Realizar mais facilmente, procurar um filme, compartilhá-lo, dialogar com ele ou mesmo resignificá-lo traz o audiovisual para um campo de possibilidades múltiplas. Como vimos, durante o século, pessoas mais ou menos distantes historicamente destas tecnologias pensaram nestas potencialidades infinitas. Benjamin imaginava o operário que se auto-representava, Oiticica gostaria que o espectador sáisse de sua posição passiva e “entrasse” nas imagens. Talvez sem nos darmos conta, entramos em uma sociedade onde é possível muito do que sonhava os pensadores, ou mesmo a ficção.

O amadorismo e o registro do doméstico são, para Luiz Nogueira (2008), locais privilegiados para o experimentalismo de novas formas e linguagens, novos temas e olhares. Como no trabalho das oficinas caseiras medievais, que preparavam o trabalhador para os ofícios fora de casa, o vídeo doméstico é a facilidade de ter nas mãos algo que pode ser manipulável e de mais fácil acesso. Tornam-se muitos os discursos sobre o “eu”, sobre o cotidiano presente de cada um, a partir de um olhar pessoal.

Contudo, evitei ao máximo, neste trabalho, uma “feitichização” da tecnologia, sem enaltecer as conquistas técnicas com a empolgação da platéia de um programa de auditório. Como deixei claro, a ascensão de novas vozes, novos corpos e sujeitos dentro do campo comunicacional tanto *foi influenciada* pelos diferentes recursos técnicos, como *influenciou* novas configurações da cultura contemporânea em que estes meios faziam parte.

- Auto-representação na história das imagens

A auto-representação e o discurso sobre “si” estão relacionados à relação com as mediações de aparelhos que engendraram a auto-imagem dos indivíduos durante a história. A relação sujeito-aparelho, corpo-máquina foram importantes elementos para os processos de subjetivação e a formação de uma cultura de “si”.

A auto-representação, dentro da história das imagens em movimento, remete ao primeiro cinemas e a possibilidade do corpo ser filmado. As transformações do documentário, o *underground*, a vídeo-arte e as experiências performáticas são origens importantes de um discurso do corpo, da subjetivação que resiste à sujeição, de um indivíduo que quer se fazer visto e ouvido.

-Protagonismo e subjetivação

A revolução da imagem fílmica do homem e da mulher, antes mesmo da consciência autobiográfica que vimos mais recentemente, já se caracterizava como recurso revolucionário. Nos trabalhos analisados, vimos como vem se fortalecendo o conhecimento dos indivíduos em relação às linguagens e mediações para uma construção de si. Essa seria a maior conclusão deste trabalho. A partir das formulações foucaultianas-deleuzianas, pudemos ver que o humano, mais do que nunca, está ciente destas possibilidades de subjetivação. Da mesma forma, Esther Hamburger relata a luta contra a invisibilidade e a *performance* como forma de se tornar visível.

Lee Siegel alerta contra o fim da cultura erudita e a cultura dos amadores, fazendo, também, outras críticas à cultura da internet. Se, por um lado, discordo de sua postura elitista em relação ao poder do especialista, tenho que concordar com os perigos do individualismo presentes nestas novas relações.

Um das coisas que podemos temer é a ilusão de libertação da opressão. Deleuze (1992, p.220) acredita que vivemos a passagem da “sociedade disciplinar” de que falava Foucault para as “sociedades de controle”. As formas de disciplina do corpo encarcerado são substituídas pelo “controle ao ar livre.” Desta forma, os mecanismos de opressão se instalam nas ações do próprio oprimido. A disciplina rígida das *fábricas* da Revolução Industrial é substituída pelas premiações e competitividades da *empresa*, os castigos físicos da escola são substituídos pelas avaliações e a entrada da lógica empresarial na universidade.

Se compararmos a relação humano-máquina da Revolução Industrial (que pode ser

simbolizada pelo operário Carlitos em *Tempos modernos*) e as tecnologias de hoje, temos, aparentemente, uma relação e controle maior sobre os aparelhos. Contudo, algumas atitudes que realizamos sem sermos obrigados tornam-se instrumentos de legitimação da opressão típica das “sociedades de controle”. Podemos falar da contínua exposição e submissão de vidas, corpos e personalidades às grandes corporações que dominam crescentemente a rede de computadores e à vigilância de todos, além da presença de um individualismo que engendra as bases para a dominação capitalista.

Mas, se os mecanismos de dominação estão nos próprios sujeitos, a luta pela sua liberdade também está. As potencialidades de uma construção de si, de um processo de subjetivação de indivíduos e grupos vislumbra-se como saída disponível. Não cabe a mim realizar um exercício de futurologia. A reflexão que esta pesquisa traz é a de que meios e transformações culturais produziram caminhos. Contudo, a tecnologia não produz, por si só, a transformação.

Esse cenário (tão recente e de difícil avaliação) poderá produzir a ascensão do individualismo e do controle. Mas, essa “cultura de si”, essa ciência do poder da *performance* de cada um e a vontade de ocupar um lugar no espaço comunicativo são peças chave para uma reação. E essa reação, por permitir transformações simbólicas nas relações de poder, poderá eclodir algumas bases importantes do sistema de dominação e permitir a auto-construção de um outro sujeito e de uma outra sociedade.

6-REFERÊNCIAS

- ARANHA, Maria Lúcia, MARTINS, Maria Helena. *Filosofando: Introdução à história da Filosofia*. São Paulo: Editora Moderna, 1995
- ARFUCH, Leonor. *El espacio biográfico: Dilemas de la subjetividad contemporânea*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Econômica, 2002
- BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. São Paulo: Hucitec, 1996
- BARTHES, Roland. “A morte do autor”. Disponível em www.facom.ufba.br/sala2/barthes1.htm. Acessado em 15/03/2005
- BELLOUR, Raymond. *Entre-Imagens*. Campinas: Papirus, 1997
- BENJAMIN, Walter. “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”. In *Walter Benjamin, obras escolhidas: magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1993
- _____. *Walter Benjamin, obras escolhidas III: Charles Baudelaire, um lírico no auge do capitalismo*. São Paulo: Brasiliense, 1989
- _____. “O autor como produtor”. In: *Walter Benjamin, obras escolhidas: magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1993
- _____. “O narrador”. In: *Walter Benjamin, Obras Escolhidas: magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1993
- BENTES, Ivana. “Vídeo e cinema: rupturas, reações e hibridismo.” In: MACHADO, Arlindo (org) *Made in Brasil: Três décadas de vídeo brasileiro*. São Paulo: Itaú Cultural, 2003.
- BERNARDET, Jean-Claude. *Cineastas e imagens do povo*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1985
- _____. *Cineastas e imagens do povo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003
- _____. *O autor no cinema*. São Paulo: Brasiliense/ Edusp, 1994.
- BRASIL, Marcus e MACIEL, Jane. “Auto-retrato na fotografia digital: espelhos e Narcisos”. Sessão Cibercultura e Tecnologias da Comunicação, Intercom Jr.- Jornada de Iniciação Científica em Comunicação, XXXI Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação. Natal, 2008
- CAUGHIE, Jonh. *Theories of Authorship*. Londres: British Film Institute, 1981
- CHARNEY, Leo e SCHWARTZ, Vanessa. *O cinema e a invenção da vida moderna*. São Paulo:

Cosac & Naify, 2001

CHAUÍ, Marilena. “Filosofia Moderna”. Disponível em: www.cfh.ufsc.br/~wfil/chauí.htm. Acessado em 16/02/2006.

COCCHIARALE, Fernando. “Primórdios da Videoarte no Brasil”. In: MACHADO, Arlindo (org) *Made in Brasil: Três décadas de vídeo brasileiro*. São Paulo: Itaú Cultural, 2003.

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

COMPAGNON, Antoine. *O demônio da teoria*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003

COSTA, Bruno. “Videografias de si: registros de um novo *Ethos* da contemporaneidade”. In: XXVII Compós (Anais). São Paulo, Compós, 2008

COSTA, Flávia Cesarino. *O primeiro cinema*. São Paulo: Scritta, 1995

DA VINCI, Leonardo. *Anotações de Da Vinci por ele mesmo*. São Paulo: Madras, 2004

DELEUZE, Gilles. *Conversações*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1992

DUBOIS, Philippe. *Cinema, vídeo, Godard*. São Paulo: Cosac Naify, 2004

FELINTO, Erick. “Cinema e Tecnologias Digitais”. In MASCARELLO, Fernando. *História do Cinema Mundial*. Campinas: Papyrus, 2007

FREIRE, Marcius. “A questão do autor no cinema documentário”. In: *Significação- Revista Brasileira de Semiótica*. São Paulo: Annablume, n. 24/2005.

FOUCAULT, Michel. “A escrita de si”. In MOTTA, Manoel Barros (org.). *Ditos e escritos V: ética, sexualidade, política*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006

_____. *História da sexualidade II: o uso dos prazeres*. Rio de Janeiro: Graal, 1984

_____. *História da sexualidade III: o cuidado de si*. Rio de Janeiro: Graal, 1985

_____. *O que é um autor?* Lisboa: Vega, 2000

_____. *Vigiar e Punir*. Petrópolis: Vozes, 1994

FURTADO, Fernando Fábio Fiorese, et al. *Cinema escrito: apostila de introdução ao cinema*.

Juiz de Fora: Faculdade de Comunicação Social, s. d.

GLUSBERG, Jorge. *A arte da performance*. São Paulo: Perspectiva, 1987

GUATARRI, Felix. “Da produção da subjetividade”. In: PARENTE, André. *Imagem-Máquina: a era das tecnologias do virtual*. São Paulo: Editora 34, 1993

HALL, Stuart. *Identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP e A Editora, 2005

- HAMBURGUER, Esther. “Políticas da representação. Ficção e documentário em *Ônibus 174*”. In LABAKI, Amir; MOURÃO, Maria Dora (org). *Cinema do real*. São Paulo: Cosac Naify, 2005.
- HELLER, Agnes. *O homem do Renascimento*. Lisboa: Editorial Presença, 1982.
- KARINE. “Yoñlu”. Blog Inegociável. Disponível em http://www.youtube.com/watch?v=EaZ_upHlm-M&feature=related. Consultado em 20 de outubro de 2008.
- LEMOS, André. “A arte da vida: diários pessoais e *webcams* na internet”. Comunicação apresentada no Núcleo de pesquisa Tecnologias da Informação e da Comunicação- XXV Intercom- Congresso Anual em Ciências da Comunicação, Bahia, 2002 (anais)
- LENIN, Wladimir Ilitch. *Quê Fazer?* São Paulo: Hucitec, 1978.
- LIMA, Jorge de. “Poema IV” In: *Invenção de Orfeu*. Rio de Janeiro: Tecnoprint, 1985
- MACHADO, Arlindo. “As linhas de força do vídeo brasileiro”. In: MACHADO, Arlindo (org) *Made in Brasil: Três décadas de vídeo brasileiro*. São Paulo: Itaú Cultural, 2003.
- _____. “Cinema e virtualidade”. In XAVIER, Ismail. (org.). *O cinema no século*. Imago: Rio de Janeiro, 1996
- _____. *Pré-Cinemas e Pós-Cinemas*. Campinas: Papirus, 2007
- MACIEL, Kátia. “O Quasi-Cinema de Hélio Oiticica”. Disponível em <http://www.rizoma.net/interna.php?id=112&secao=câmera>. Consultado em 10 de setembro de 2008.
- MEDEIROS, Silvio. “Melancolia, de Dürer”. Disponível em recantodasletras.uol.com.br/ensaios/441119. Consultado em 3/05/2008
- MELLO, Christine. “Arte nas extremidades”. In: MACHADO, Arlindo (org) *Made in Brasil: Três décadas de vídeo brasileiro*. São Paulo: Itaú Cultural, 2003.
- MOLFETTA, Andréa. “Documentário performático e filosofia hermenêutica no Cone Sul”. *Olhar Cinema...* São Carlos: Pedro e João Editores, 2006. ed. 1, vol.1.
- _____. “O Documentário Performativo no Cone Sul”. In: VII Socine 2003 (Anais), Salvador. SOCINE - ANO V. São Paulo : Fapesp / Panorama, 2003
- MOURÃO, José Augusto. *Por uma poética do hipertexto*. Disponível em: www.triplov.com/hipert. Consultado em 13/01/2006.
- NICHOLS, Bill. *Introdução ao documentário*. Campinas: Papirus, 2005
- NOGUEIRA, Luís. “O cinema doméstico na era da internet”. In *Doc Online*. N. 5 dezembro de

2008. Disponível em www.doc.ubi.pt. Consultado em agosto de 2009

OITICICA, Helio. “Esquema Geral da Nova Objetividade”. (Catálogo da mostra Nova Objetividade Brasileira, 1967). Disponível em http://tropicalia.uol.com.br/site/internas/leituras_gg_objetividade1.php. Consultado em 14/10/2008.

PANOFSKY, Erwin. *Idea: A evolução do conceito de belo*. São Paulo: Martins Fontes, 1994

PARAGUAI, Luisa. “Narrativas imagéticas na Web: leituras e construções hipertextuais”. In Doc Online. N. 5 dezembro de 2008. Disponível em www.doc.ubi.pt. Consultado em agosto de 2009

PEREIRA, Jesus Vasquez, WORCMAN, Karen. *História Falada: memória, rede e mudança social*. São Paulo: Imprensa Oficial, Museu da Pessoa, SESC, 2006

RENOV, Michael. “Investigando o sujeito: uma introdução”. In LABAKI, Amir; MOURÃO, Maria Dora (org). *Cinema do real*. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

_____. *The Subject of documentary*. University of Minnesota Press, 2004.

SALIS, Fernando Alvares. “O documentário corretivo: performance e performatividade na teoria de Bill Nichols”. In: ARAÚJO, Luciana Corrêa; MACHADO JR., Rubens; SOARES, Rosana de Lima (orgs). *Estudos de Cinema- Socine (Ano VII)*. São Paulo: Socine, 2007

SANTAELLA, Lucia. “Sujeito, subjetividade e identidade no ciberespaço”. In: LEÃO, Lúcia (org.): *Derrivas: cartografias do ciberespaço*. São Paulo: Annablume; Senac, 2004

SILVA, Ana Rita. “O sistema da perspectiva em Dürer”. Disponível em www.educ.fc.ul.pt/docentes/opombo/seminario/durer/matnapint.htm. Consultado em 4/05/2008

SILVA, Tarcísio Torres. *Blogs e as ferramentas de publicação pessoal no processo de construção de subjetividades*. Dissertação de Mestrado em Artes. Campinas: Unicamp, 2008

STAM, Robert. *Introdução à teoria do cinema*. Campinas: Papirus, 2007

THOMPSON, John B. *A mídia e a modernidade: uma teoria social da mídia*. Petrópolis: Vozes, 2001

THOMPSON, Paul. “Histórias de vida como patrimônio da humanidade”. In: PEREIRA, Jesus Vasquez, WORCMAN, Karen. *História Falada: memória, rede e mudança social*. São Paulo: Imprensa Oficial, Museu da Pessoa, SESC, 2006

TROTSKY, Leon. *Literatura e revolução*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1969

Filmes

33. Direção: Kiko Goifman. Roteiro: Kiko Goifman e Cláudia Priscila. Produção: Jurandir Muller. Brasil: Paleo TV, 2003. DVD (74 min)

Bom dia Babilônia (Good morning Babilonia). Direção/Roteiro/Produção: Paolo e Vittorio Taviani. Itália/EUA :Edward R. Pressman Film, 1987. DVD

Cabra marcado para morrer. Direção: Eduardo Coutinho. Roteiro: Eduardo Coutinho. Produção: Eduardo Coutinho, Vladimir Carvalho, Zelito Viana. Brasil: Mapa Brasil e Eduardo Coutinho Produções Cinematográficas, 1984. VHS (120 min).

Crônicas de um verão. (Chronique d'un été) Direção: Jean Rouch e Edgar Morin. França: Argos Film, 1961. (DVD, 85 min).

Chuva (Regen). Direção/Roteiro: Joris Ivens. Holanda: Capi-Holand,1929. (DVD, 12 min.)

Jaguar. Direção/Roteiro: Jean Rouch. Produção: Pierre Braunberger. França: Les Films de La Pléiade, 1967. (DVD, 72 min.)

Janela da alma. Direção/: João Jardim/ Walter Carvalho. Roteiro: João Jardim. Produção: Flávio Tambellini. Brasil: Ravina Filmes, 2002. (DVD, 73 min.)

Lost, lost, lost. Direção/Roteiro: Jonas Mekas. EUA, 1976. (DVD, 180 min.)

Letícia Parente- Vídeos. Rio de Janeiro :(N-Imagem UFRJ), Petrobrás (DVD),2008

Nanook, o esquimó (Nannok of the North). Direção: Robert J. Flaherty. Roteiro: Frances H. Flaherty, Frances H. Flaherty. EUA/França: Les Frères Reveillon, 1922. (DVD, 79 min.)

O homem com uma câmera. Direção/Roteiro: Dziga Vertov. URSS, VUFKU, 1929 (DVD, 58 min.)

Ônibus 174. Direção: Felipe Lacerda,José Padilha. Produção: Marcos Prado, Felipe Pimentel. Brasil: Rio Filmes, 2002 (Cinema, 128 min.)

Parabolic People. Direção/Roteiro: Sandra Kogut. Produção: Catherine Derosier e Marie-Clémence Paes. França, 1991. (VHS, 40 min.)

Santiago. Direção: João Moreira Salles. Roteiro: João Moreira Salles. Produção: Maurício Andrade Ramos. Brasil: Videofilmes, 2007. DVD em sessão pública (80 min).

Sadow. Direção: Thomas Edison. Produção: Thomas Edison. EUA: Black Maria, 1894. Assistido em www.youtube.com/watch?v=6PfqtMruo

Ser e Ter (Être et avoir). Direção/Roteiro: Nicolas Philibert. França: Canal+, 2002

Serpentine Dance. Direção: Thomas Edison. Produção: Thomas Edison. EUA: Black Maria, 1894. Assistido em www.youtube.com/watch?v=sNXNfcEo5dQ

Super Size me. Direção/Roteiro: Morgan Spurlock. EUA: Kathbur Pictures, 2004. (DVD, 98 min.)

Um passaporte húngaro. Direção: Sandra Kogut. Roteiro: Mônica Almeida, Gilles Marchesi. Produção: Marcello Maia. Bélgica, Brasil, França, Hungria: Zeugma Filmes, 2003. DVD (71 min.)

Viramundo. Direção/Roteiro: Geraldo Sarno. Brasil, 1965. (VHS, 40 min.)