



Auto-imagem Videográfica: O Autor como Espectador de Si Mesmo¹

Leandro Garcia Vieira

Universidade de Campinas (UNICAMP)

Resumo: O vídeo experimental brasileiro tem passado, desde o início dos anos 70, por rumos diversos e interesses distintos, mas, dentro desta variedade de propostas, destaca-se uma vertente auto-referencial. Esta tendência direcionou - e direciona - o vídeo para si mesmo: o vídeo enquanto dispositivo metalingüístico, no qual, em muitos casos, o autor é performatizado pela (e para a) câmera. Hipoteticamente, este comportamento poderia constituir uma matriz do próprio meio, como já observaram, em outros contextos, Rosalind Krauss, Joan Ferrés e Raymond Bellour. No intuito de levantar essa questão, apresentaremos aqui os depoimentos de oito autores que comentam a experiência de estar diante da própria câmera.

Palavras-chave: vídeo, auto-imagem, autor

Os depoimentos que vêm adiante constituem parte de um material recolhido no segundo semestre de 2001, com fins de auxiliar-me no projeto de mestrado: "Vídeo em primeira pessoa: autobiografia e auto-imagem na produção audiovisual brasileira", em desenvolvimento no Departamento de Mídias da Universidade Estadual de Campinas, sob orientação do Prof. Dr. Fernão Ramos e subsídio da FAPESP. Nesta comunicação serão levantadas algumas das estratégias com as quais os autores brasileiros têm lidado para se auto-representarem nos próprios vídeos. Interessa-nos, particularmente, averiguar a experiência de estar diante da própria câmera, na qual nota-se uma proximidade, cada vez mais evidente, da produção videográfica com uma deliberada preocupação dos autores com questões concernentes ao aspecto enunciativo confessional. Interessa-nos, sobretudo, observar o estatuto do autor na produção auto-referencial: memória, identidade e *mise-en-scène* são alguns dos problemas colocados pelo autor nesta interação espectral que estabelecem consigo mesmo.

Vamos, então, aos depoimentos:



INTERCOM – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação
XXV Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação – Salvador/BA – 1 a 5 Set 2002

REGINA SILVEIRA

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

No Rio de Janeiro os artistas deram a partida antes, porque havia uma pessoa que tinha equipamento de vídeo e começaram a produzir uns meses antes de nós. Na verdade, meus primeiros vídeos foram feitos com o equipamento do MAC (Museu de Arte Contemporânea de São Paulo), através do interesse enorme que Walter Zanini adquiriu. E ele convidou os artistas para experimentar. Não havia como editar e ninguém punha a mão naquele vídeo. E nós tínhamos que fazer peças que pudessem ser curtas e ensaiadas perfeitamente porque não havia como cortar, era branco e preto, era um sistema assim.

O vídeo "Campo" (1977) foi de uma série de pequenos vídeos de quase um minuto, e para fazer isso tinha que fazer diversas vezes até dar certo, porque qualquer falha atrapalhava aquela limpeza conceitual daquele momento *minimal*. Era um vídeo em que eu tentava delimitar o espaço do monitor com o meu dedo. Nada mais do que isso. Era um diagrama do *minimal*, de reconhecer mesmo o objeto, os meios, o suporte novo com que eu estava trabalhando. Este vídeo faz parte de uma série de pequenos vídeos, e muitos se perderam. Sobraram uns quatro desses e eu consegui resgatar alguns através de uma cópia que o Arlindo



Machado me deu. Mas diversos outros se perderam. O vídeo "A Arte de Desenhar" (1981) se perdeu definitivamente! Esse vídeo aconteceu quando eu tinha a *Aster*, e Roberto Sandoval tinha um estúdio, o *Cockpit*. Então eu trabalhava ali todo dia e estava aquele estúdio de vídeo dando sopa ali na frente, e comecei a pensar algumas idéias para vídeo: aí esse já foi com cor, sonoro, editado... tudo o que não era o outro vídeo ("Campo"). E fiz três vídeos, "A Arte de Desenhar" foi um deles, as mãozinhas... A mão real replicava um gesto desenhado. Era um comentário sobre o desenho, a cópia, a representação; e batia-se palma quando a mão real copiava o desenho, uma inversão. Consegui resgatar também uma cópia branco e preto de "Morphus", que foi o mais sofisticado que eu consegui ir e que mostrei na Bienal de São Paulo de 1981. Mas esse vídeos já eram de maior duração e realmente eu não sei se eles vão aparecer. Quem sabe, não é?

GERALDO ANHAIA MELLO

Esse vídeo, "A Situação", que fiz em 1978, tinha a ver com umas experiências que a gente estava fazendo em vídeo. Tinha o negócio da *body art* acontecendo. E eu fiz essa fita tomando dois litros de pinga. Eu falava sempre o mesmo discurso: "A situação política, econômica, cultural, brasileira". Que era só o que se falava na época! Todo mundo se sentava nas mesas para falar mal do governo, ou para falar da situação, para se lamentar em geral. E confundiam tudo! No final do discurso já estava aquela mistura toda. E é gozado que eu acabei ganhando um prêmio de melhor ator, porque achavam que eu fingia que estava bêbado. Fingia nada, eu estava ficando bêbado mesmo! Eu tomei dois litros de pinga em nove minutos, e o contraponto era só a batida do copo. Sempre a mesma frase: "A situação política, econômico, social, cultural, brasileira." E cada vez que batia a mão eu tomava um copo de cachaça inteiro. E meu cabelo começa a ficar caído, cai o relógio, a gravata solta... estou completamente bêbado ao final dos primeiros quatro minutos, depois, nos últimos cinco, eu vou me



INTERCOM – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação
XXV Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação – Salvador/BA – 1 a 5 Set 2002

dissolvendo na frente da câmera. É uma coisa impressionante o que acontece, mas para a época era interessante pois era a pesquisa de linguagem do vídeo mesmo o que estava rolando...

Eu acabei fazendo bastante comercial, trabalhei na frente da câmera um tempão, mas naquela época era diferente porque eu não estava na frente da câmera, ali era mais ou menos como... eu estava fazendo um auto-retrato, eu estava me pintando. Era uma coisa diferente, não tinha ninguém atrás da câmera: eu botava um tripé e ficava falando comigo mesmo ali. As pessoas estavam experimentando muito *body art*, aquele negócio de usar o próprio corpo, então não tinha sentido eu ficar atrás da câmera. Eu estava usando a câmera para registrar aquele negócio.

WALTER SILVEIRA

"Este vídeo ("How do you do Nova Iorque?") me surpreende por existir ainda. Ele foi feito quando estudávamos na Escola de Comunicações. Foi numa dessas tardes em que faltou o professor, e pensamos: "vamos fazer um vídeo". Ele era para participar de uma mostra de vídeo-arte, que era o artista em seu ambiente de trabalho. Basicamente, esse era o eixo da coisa. E a gente estava naquela tarde: "o que nós vamos fazer?". E aí, a gente viu aquele estúdio, 1979 na ECA (Universidade de São Paulo), aquele estúdio de televisão antiquíssimo, com equipamento caindo aos pedaços, aquele cenário, tudo decadente, tudo fim de linha... e a gente: "pô, vamos participar de uma mostra em Nova Iorque... com um vídeo preto e branco, que era o que tinha na época. Então vamos mostrar o que é isso: como é fazer um vídeo? Qual é o seu ambiente de trabalho dentro de uma escola? Aí colocamos uma musiquinha, uma vitrola com o disco arranhado de propósito chiando pra cacete, e fomos mostrando o estúdio. É uma panorâmica sobre o estúdio inteiro até que chega na gente e nós estamos olhando para a câmera: "How do you do Nova Iorque?". E acaba. Era uma provocação, porque os trabalhos na época tinham essa coisa da provocação. Nos anos 70 não tinha



nenhum efeito, a câmera era preto e branco, era um negócio muito precário de fato. Não tinha edição, então tinha que ser tudo meio plano-seqüência. Então, a gente criou um clima, que é engraçado, e essa provocação toda que está embutida.

TADEU JUNGLE

Vocês perguntaram para o Walter Silveira sobre o "How do you do Nova Iorque"? Ele fala assim: "Pô, Tadeu, pena que os caras não sumiram com esse vídeo... esse vídeo ainda existe, não é?". É, Silveira, você fez... agora... (risos). Mas a necessidade de aparecer na frente da própria câmera, talvez, na ECA, foi pela "falta de". Quem vai querer fazer aquilo que a gente está querendo? A gente nem sabia, não tinha um trato com atores, a gente nem gostava muito de ficção, nosso barato não era a ficção. Nosso barato era de verdade, e a verdade éramos nós. Acho que naturalmente a gente acabou passando para a frente da câmera. Depois com a "Fábrica do Som" (programa apresentado na TV Cultura, nos anos 80), que foi também um acaso — um professor da ECA, que viu que eu falava pra caramba, falou: "porque você não vai fazer um teste lá para apresentar o programa?". Fui. Pegou e aí sim: aí aprendi realmente a falar em frente às câmeras por uma própria necessidade, porque eu era apresentador de uma galera de, sei lá, mil e duzentas pessoas enlouquecidas num teatro durante toda a semana, durante dois anos. Eu acabei aprendendo a fazer e aí ficou ir e vir, ir e vir.

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



animando isso: um personagem completamente maluco, com câmera na mão, câmera presa na perna... Ou seja, eu estou na frente e atrás da câmera ao mesmo tempo. Essa presença para mim hoje é inalienável e ela é indiferenciável, entendeu? Eu não estou interessado no registro, eu não estou interessado na verdade. Eu estou interessado na criação, estou interessado em manipular o real em busca de alguma coisa que me excite ou que, intuitivamente, eu ache que aí tem alguma coisa que eu tenha vontade de manipular. "Mas isso não é real". Não é essa a questão.

OTÁVIO DONASCI

Esse trabalho ("Vídeo-criaturas") começa como uma pesquisa de imagem de rosto. Quando criei a vídeo-criatura, eu dividi em laboratórios: o laboratório número um é o de criação da criatura, do aparelho, a máscara eletrônica; em seguida, baseado na máscara eletrônica, eu vou criar o rosto, aí eu uso o meu ou de outras pessoas. E era indistinto, não tinha nada de especial. Quando usava o meu rosto eu fazia papéis, então era como se eu fosse um ator, não o Otavio. Há pouco tempo, comecei a fazer do meu rosto o rosto do Otavio. Um rosto performático que faz coisas minhas. A maioria das vezes eu fiz papéis, o "Palhaço" era eu que fazia, era o meu rosto; vários rostos de cabeça para baixo eram laboratorizações do meu rosto. Mas talvez não fosse a minha personalidade. Hoje eu tento analisar se cada rosto daqueles não eram a minha personalidade. A sensação que eu sinto de estar dentro de uma criatura, não importa qual rosto, se é o meu ou não, é uma sensação de distanciamento. O rosto é independente, é um ser dentro do outro, quando este outro ser que sou eu é empurrado para fora, o corpo dele é tomado pela criatura. Aliás, eu não expliquei isso. Quando você veste a criatura e sai fazendo a performance, a sensação que você tem é a de incorporação espírita. Você sente que alguém incorporou em você. É se sentir dividido. Você é um ser híbrido, você parte de alguma parte de um ser, talvez o corpo e talvez parte do rosto. Então esse fato de você se sentir parte de um ser é



uma sensação muito estranha, ou o fato de você ter sido parte e está fora assistindo, que é o caso da gravação em que você grava o rosto e assiste o trabalho. Essa sensação é de novidade primeiro, de uma coisa nova. Em segundo lugar é de medo, dá um susto porque realmente você se vê em uma coisa que você não se reconhece. Quando visto a criatura parece que este ser é muito maior do que eu.

IDA FELDMAN

Eu fiz 30 anos e uma festa de aniversário. E eu sempre gostei muito de bonecos, brinquedos e tal. Aí eu falei que ninguém precisava levar comida, bebida, nada: eu ia cuidar disso, mas queria ganhar um boneco, e 90% das pessoas me deram algum brinquedo. Só que uma me deu um ácido e eu tomei, não foi a primeira vez nem foi a última, mas isso tanto faz. Tomei e me diverti bastante, e depois da minha festa a gente foi para outra, mas lá estava chato e aí a gente voltou para casa. Todo mundo foi dormir, estava com sono, morto. Mas eu não, fiquei lá fritando. Você toma um ácido e não consegue dormir, rola para lá e para cá, fica a milhão! Então eu peguei a mesma câmera que a gente tinha feito o vídeo na festa, coloquei ela em frente à cama e fiquei lá falando tudo o que me vinha na cabeça. E eu não pensei: "vou fazer esse vídeo ("Pica de Borracha", 1997) para passar num festival". Vou fazer um vídeo porque eu não tenho o que fazer, vou fazer um vídeo para ver se me canso e consigo dormir. Todos estavam dormindo e eu queria falar, falar e inventar coisas. E falar para a câmera foi um desabafo daquilo que estava rolando: "eu não estou com sono, eu estou louca, não sei o que fazer, então vou ler a lista telefônica...". Normal! Seria o meu normal só que com uma droga na cabeça. Eu faria aquilo normalmente com os amigos, só que como não tinha com quem falar, eu falava para a câmera.

Talvez uma coisa boa de ressaltar é que há uma tendência mundial das pessoas aparecerem nos próprios vídeos; as pessoas se deixando entrar na vida delas. Tem essa tendência: a MTV fazendo "na real"; Hollywood fazendo o filme



da pessoa que não sabe que está sendo gravada o dia inteiro; esse tal de "Big Brother", etc. Não sei se isto pode uma hora enjoar e ninguém falar nisso, mas eu acho que pararam de fazer tantos vídeos de conceitos, ficar mostrando paisagem... acho bonito também, mas as pessoas querem saber da vida das outras pessoas, isso prende as pessoas! E eu acho que isso tem uma relação com as pessoas quererem se mostrar, aparecer, e se deixarem mostrar.

CARLOS NADER

Quando faço estes vídeos mais pessoais, eu tento, na medida do possível, fingir uma certa ausência de intenção. É fingido, óbvio, porque a intenção existe, mas eu acho que tem um processo através do qual você pode meio que fingir que você está o mais branco possível, uma folha mais branca possível, a folha que você se propõe a buscar é a mais branca possível. Então a primeira coisa do processo é fingir que não tem uma intenção muito definida, o que geralmente tem, é uma direção. Esta direção, neste tipo de vídeo, é uma palavra, para mim sempre aparece na forma de uma palavra. Eu não sei exatamente como aparece, não sei de onde aparece. No caso do "Carlos Nader" (1998), a palavra foi alteridade. O título do vídeo sempre vem depois que o vídeo está pronto, por alguma razão, mas a palavra que me guia neste processo de fazer o vídeo, neste caso, foi alteridade, que é a idéia de ser um outro. No caso do vídeo "Carlos Nader" foi assim, eu fiquei acho que uns... já faz um tempo então eu não me lembro direito, eu fiquei uns dois anos seguindo algumas coisas que me interessavam. Tem uma festa no interior do estado do Rio de Janeiro, eu morava lá na época, que as pessoas se vestiam de palhaço, tem um travesti... Sempre ligado nessa idéia da outra pessoa, de se tornar um outro, de virar uma outra pessoa. Foi engraçado porque o vídeo se chama justamente "Carlos Nader", teoricamente sou eu, mas o vídeo é inteiro baseado nessa idéia de alteridade.

Eu acho que qualquer pessoa que se coloque diante de uma câmera, em algum nível, começa a construir um personagem. Eu agora estou fazendo isso



intuitivamente, sei lá, mas estou fazendo isso: estou construindo um discurso e, de alguma maneira, estou pensando, nem que seja de uma maneira inconsciente; estou pensando no personagem que está sendo construído pra câmera; estou pensando no que a câmera está vendo. Eu acho que, de certa maneira, quanto maior o público maior o consciente de ficção que tem no personagem que está se expondo para esse público. Eu acho que a gente faz isso desde sempre, desde antes da câmera, mas no mundo mediado pela tecnologia de comunicação isso se dá de uma maneira muito mais intensa, a gente se constrói mesmo para a câmera. No caso do vídeo, sabe que eu nem lembro porque eu... eu lembro quando eu fiz isso, foi na Alemanha, eu tinha ganho... tem um outro vídeo que eu fiz que chama "Trovada" e eu ganhei um prêmio na Alemanha por este vídeo e tive que passar uma semana lá. E fiquei uma semana lá numa cidade no interior da Alemanha, sozinho. Eu fiquei muito tempo sozinho porque não era uma festival exatamente, era um prêmio dado por uma televisão e por um centro de mídia. Eu fiquei então uma semana sozinho, numa cidade bem pequena, vazia e tudo. E... e aí eu tive essa idéia de falar para câmera, realmente eu estava sozinho num quarto e tal e... eu não me lembro porque direito, mas ainda guiado por essa idéia de alteridade, eu tive essa vontade de falar. Eu tinha realmente um segredo que eu nunca tinha contado para ninguém, nessa época eu já tinha contado esse segredo para algumas pessoas mas foi um segredo que eu passei anos guardando e que foi de alguma maneira parte importante na composição da minha personalidade, da minha pessoa mesmo. E o segredo, de certa maneira, define uma identidade também, um segredo que você tem. Porque geralmente a identidade é dada pelo outro, agora se você tem uma coisa que ninguém sabe também, isso tem uma importância grande na composição, quase que fica como um tesouro seu, pessoal. Assim eu queria ter a experiência de falar. Agora, o engraçado é que eu não falo o segredo para câmera. Teve até na Folha de São Paulo, na época do festival, uma repórter que levou o vídeo para uma escola de surdo-mudo para tentar fazer leitura labial do que eu estava falando. Eu não falo



nada, eu falo na verdade: "você acha que eu vou contar um segredo para câmera, uma coisa tão íntima...", é isso que não dá para ouvir. Aí eu falo qualquer coisa, umas sílabas e a idéia foi essa. E eu acho que o grande barato da gente estar podendo fazer coisas pequenas, com tecnologia pequena, quer dizer, a câmera está cada vez mais próxima da caneta, você pode fazer um vídeo sozinho, você pode editar ele sozinho se você quiser e tal. Isso aproxima o vídeo dessa possibilidade artística que é a de você, com o mínimo de mediação possível, ter um diálogo maior com o mundo. Então o vídeo está muito aberto ao que aparece dessa experiência.

NEIDE JALLAGEAS

O vídeo "Entrevista" (2000) é muito peculiar pois apesar ser auto-referencial, eu estava me colocando como um fotógrafa, ou seja, como uma fotógrafa se comunica. Eu não estava pensando como eu, Neide, me comunico. O fotógrafo tem uma forma de se comunicar que é visual, então o que ocorre? Tudo que se quer falar e expressar é através das imagens. Então até o nome "Entrevista" é um pouco irônico nesse sentido. O que importava pra mim era o *click* e a respiração, ou seja, uma vida que está falando de uma forma que ela escolheu falar: ela dá voz à câmera fotográfica. Desde criança eu tenho uma aflição medonha, pois acho um absurdo que a gente não consiga se ver, que a gente tenha somente uma visão subjetiva da gente. Eu estou vendo mas não estou me vendo. Sempre me deu uma aflição muito grande o fato de eu não me enxergar, de eu ver só esse ângulo de mim mesma e não ver meu próprio rosto, de não conseguir ver nunca o rosto. Porque eu não me vejo? Porque o ser humano não se vê? E o vídeo ou a câmera fotográfica é uma forma de completar essa visão que eu não tenho, mas nunca é a visão propriamente dita. E aí quando você se vê frente ao espelho, que já é a visão invertida, que já tem um outro material atravessando a sua imagem eu penso: "bom, mas eu sou como?",



"quando eu sorrio, como é que é?". Eu não sei como é quando eu sorrio naturalmente. Então você vai buscando como você é.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O que acabamos de assistir constitui um breve mapeamento de uma das vertentes predominantes da produção em vídeo (vertente esta que, diga-se de passagem, não constitui um apanágio do cenário brasileiro). Nos anos 70, nota-se que o autor é, muitas vezes, deliberadamente posto em cena pela própria influência que a *body art* exercia no cenário artístico brasileiro, especificamente no eixo Rio de Janeiro e São Paulo. A arte corporal, ainda mais quando mediatizada pela máquina, fascinou sobretudo pela sua possibilidade de espelho; sendo que esta particularidade do vídeo (a imagem presentificada em relativo tempo real) aproximou muitos artistas da questão da fruição do corpo. E daí para o próprio corpo, foi um passo.

Nos anos 80, com a explosão de grupos independentes (como a "TVDO" e o "Olhar Eletrônico"), o autor diante da câmera (que ele não segura, mas que dirige em uma auto-imagem em terceira pessoa) encarna uma outra *persona*, a do entrevistador/repórter. Por fim, a partir dos anos noventa tem-se uma retomada do trabalho individual, do vídeo de "autor", através da utilização de um infindável leque de recursos, do caseiro ao digital.

Nestes trabalhos mais recentes, a auto-representação evidencia uma preocupação enfatizada com a fragmentação do sujeito contemporâneo. A questão da autobiografia, identidade, alteridade e memória do autor pode ser observada através da narrativa pessoal que emerge em vídeos como "Pica de Borracha", "Carlos Nader", "Entrevista", entre tantos outros. E hoje, com o apogeu e a popularização das câmeras de vídeos, além da própria Internet, novos circuitos alternativos trazem consigo outras potencialidades de experimentação com a própria imagem.



REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BELLOUR, Raymond. “Auto-retratos”, in: *Entre-imagens*. Campinas: Papirus, 1997. pp. 313-385.
- FERRÉS, Joan. *Vídeo e Educação*. Porto Alegre: Artes Médicas, 1996.
- KRAUSS, Rosalind. "Video: the aesthetics of narcissism." In: JONES, Amelia e WARR, Tracey (Eds.). *The artist's body*. London: Phaidon, 2000. pp. 277-280.
- MACHADO, Arlindo. “A Experiência do Vídeo no Brasil”, in: *Máquina e imaginário: O Desafio das Poéticas Tecnológicas*. São Paulo: Edusp, 1993.
- RENOV, Michael. “Video Confessions”, in: RENOV, Michael e SUDERBURG, Erika (Eds.). *Resolutions: Contemporary Video Practices*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1996. pp. 78-101.
- RUSH, Michael. “Personal Narratives”, in: *New Media in Late 20th Century Art*. London: Thames & Hudson, 1999. pp. 107-113.
- STURKEN, Marita. “The Politics of Video Memory: Electronic Erasures and Inscriptions”, in: RENOV, Michael e SUDERBURG, Erika (Eds.). *Resolutions: Contemporary Video Practices*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1996. pp. 01-12.
- ZANINI, Walter. "Primeiros tempos da arte/tecnologia no Brasil", in: DOMINGUES, Diana (Org.). *A arte no século XXI: a humanização das tecnologias*. São Paulo: Editora da UNESP, 1997. pp.233-242.