

tríade  
comunicação, cultura e mídia

# Dossiê Cinema e Audiovisual

## **A linguagem audiovisual e as práticas interacionais na videoarte – ver e ser visto em Narciso de Danilo Barata**

*The audiovisual language  
and interactional practices in  
videoart – see and be seen in  
Narciso of the Danilo Barata*

**Regilene Sarzi Ribeiro**

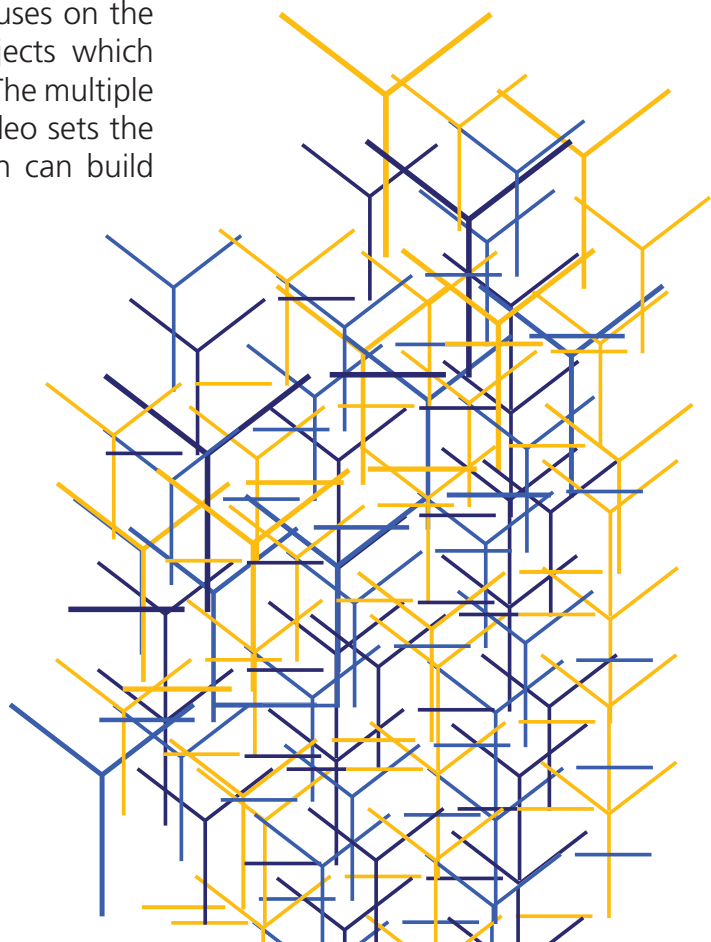
Pós-Doutoranda em História e Artes do vídeo pela Unesp. Doutora em Comunicação e Semiótica pela PUC. Artista plástica e Docente. Bauru, SP, Brasil.  
E-mail: sarziart@yahoo.com.br

**Resumo:** O artigo trata da linguagem audiovisual e das práticas interacionais na videoarte por meio da análise do vídeo Narciso, de Danillo Barata. A pesquisa objetivou um estudo dos regimes de visibilidade, interação e sentido, dos simulacros do corpo fragmentado e da atuação do corpo como um operador do sentido do sujeito, analisando a figuratividade e a plástica no discurso videográfico. Os resultados da pesquisa apontam para um conjunto de relações entre o corpo e os procedimentos sintáticos e semânticos da linguagem audiovisual que configuram o simulacro do corpo fragmentado. Estes procedimentos revelam que a mediação entre o corpo e o audiovisual incide na forma de práticas interacionais entre sujeitos que reiteram o funcionamento da percepção visual humana. A visão múltipla da realidade e o ver e ser visível por meio do vídeo configura o audiovisual como um meio expressivo e comunicacional capaz de construir múltiplos corpos em um todo de sentido.

**Palavras-chave:** Linguagem audiovisual. Práticas interacionais. Regimes de visibilidade. Videoarte. Narciso. Danillo Barata.

**Abstract:** The article deals with the audiovisual language and interactional practices in video art through the analysis of video Narciso, Danillo Barata. The research aimed to study the regimes of visibility, interaction and sense of simulacra fragmented body and the body acting as an operator of the sense of the subject, analyzing figurative and plastic in speech videographer. The survey results point to a set of relationships between the body and the procedures syntactic and semantic audiovisual language that configure the simulacrum fragmented body. These procedures show that the mediation between the body and focuses on the visual form of interactional practices between subjects which reiterate the functioning of human visual perception. The multiple view of reality and see and be visible through the video sets the visual as a means of expression and communication can build multiple bodies in a whole way.

**Keywords:** Audiovisual language. Interactional practices. Regimes of visibility. Video art. Narciso. Danillo Barata.



No princípio era a imagem.

O homem criou a câmera e ela era imagem, e a imagem era o homem.

No princípio era vídeo, e o corpo era imagem, o vídeo era o homem – videoarte.

Em meados dos anos de 1960 surge um modo artístico de uso do vídeo filiado à arte conceitual e às linguagens do corpo: a videoarte. Esta irá se desenhar como experiência e descoberta de si mesmo e do outro, o homem à imagem e semelhança da câmera videográfica.

Aspectos conceituais como a relação de proximidade entre enunciador e enunciatório foram sendo paulatinamente conhecidos e expostos, como a sensação de intimidade e ou exposição de detalhes causada pelos enquadramentos fechados e fragmentados promovidos pela linguagem do vídeo.

Imediatamente percebeu-se que esta intimidade e ausência de privacidade eram dadas pela presença do corpo que tem a câmera voltada para o registro de si mesmo em situações privadas e reservadas. Estas ações são deflagradas pelo registro dos gestos do artista e permitem que a obra possa ser fruída durante a sua realização e a partir do momento em que se dá o próprio ato gestual de criação da obra.

A partir da videoarte, corpo e vídeo experimentam a relação dialógica do ver e do mostrar-se um ao outro, uma vez que tanto o corpo quanto o vídeo (câmera) realizam o ato comunicativo de troca e mediação, tornando-se sujeitos aptos a ver e mostrar.

O regime de visibilidade, uma das bases teóricas que se operacionalizou nesta pesquisa, descreve os papéis dos sujeitos operadores do discurso audiovisual como sujeito visível e sujeito do ver: aquele que se coloca em evidência para se tornar visível, aquele que capta as imagens e aquele que se coloca a ver, respectivamente, os quais assumem estes papéis operacionais por convencimento e sensibilidade.

O semioticista francês Eric Landowski assegura que “[...] o sujeito virtualmente observável irá fazer-se ver, organizando o dispositivo requerido para a captação do olhar de um observador potencial” (LANDOWSKI, 1992, p.89), mediado pela câmera de vídeo que organiza a relação entre o corpo que se mostra e o corpo daquele que o vê.

Essa organização do dispositivo videográfico pode ser depreendida pela análise dos procedimentos de interação que processam a construção dos regimes de sentido no audiovisual e como postula Landowski (2009) são quatro: programação, manipulação, ajustamento e acidente.

Nas formas de interação por programação, os seres humanos interagem como seres sociais organizados como executantes programados em função das necessidades das máquinas de produção de sentido, máquinas a serem operadas por programações. O homem lança mão das mídias para se comunicar cuja constituição sintática e semântica perpassa mecanismos técnicos

e maquínicos que organizam o uso de linguagem midiática e por meio do regime de programação, enunciador e enunciatário são programados para operarem sobre e com os procedimentos técnicos disponíveis no dispositivo videográfico.

A segunda forma de interação, cujo procedimento operador do sentido se denomina manipulação, pressupõe relações entre os sujeitos que ultrapassam o tecnológico e a operação do maquínico, para lançar bases interacionais subjetivas da ordem da intencionalidade estratégica. Para que os sujeitos envolvidos no ato comunicativo acreditem que é preciso interagir com aquele sistema linguístico para comunicar-se e dar sentido à vida, são manipuladas suas competências modais que mediam interações volitivas entre um fazer fazer, por meio de um que faz o outro querer fazer. A persuasão e convencimento do si e do outro são operados por contratos estabelecidos entre os sujeitos em interação e podem ser fundados na fidedignidade e veridicidade baseadas na confiança e na fé, autenticadas pela crença na certeza da veracidade de tais relações em processo.

De outro lado, as interações discursivas podem explorar, no arranjo plástico e pela competência do enunciador, a instauração do sujeito que assiste a obra (enunciatário) como coparticipante da construção do sentido do discurso, por meio de um fazer sentir. Estamos diante do regime de interação por ajuste. O ajustamento se dá por procedimentos destinados a articulações e interferências de uns com os outros na prática das interações concretas. No ajuste o regime de interação se dá em função do que os sujeitos sentem e na maneira de atuar como coparticipantes ou adversários na construção de sentido. Os sujeitos descobrem, ao se ajustar uns aos outros, que na experiência sensível podem ocorrer fenômenos inesperados de dimensão corporal sentida por ambos e relatados como o acaso, o inusitado, denominado pelo semiótico como acidente.

Nos discursos artísticos os sujeitos experimentam a descoberta de sentidos para além daqueles vividos cotidianamente e estes são definidos como acidentes. No acidente o procedimento de interação ocorre por meio de eventos estéticos marcados por sensações puras, efêmeras, pontuais, sublimes ou catastróficas e os ajustes entre os actantes perpassam efeitos de deslumbramento e encantamento, ou aflição e dor, frente ao inusitado e inesperado encontro consigo mesmo, mediado pela arte.

### **Ver e se tornar visível em Narciso de Danillo Barata**

No vídeo Narciso (2000), o artista Danillo Barata tematiza o mito de Narciso publicado no livro Metamorfoses, um dos textos mitológicos mais ilustres do ano 08, considerado a obra magna do poeta Ovídio.

Com Narciso, Danillo participou da mostra coletiva Terrenos exibida em agosto de 2000 no Instituto Goethe da Bahia. Atualmente, o vídeo pode ser encontrado no site do artista<sup>1</sup>. O vídeo Narciso marcou a primeira participação de Danillo como protagonista de suas performances. Nele o artista trata da relação do espelhamento e do narcisismo como sintomas do homem e da sociedade contemporânea. Como relata Danillo:

Acredito que esse trabalho trata não só da vaidade do autor, mas também do que é ser artista na contemporaneidade. A relação narcísica com a sociedade de consumo e a necessidade de espelhamento foram determinantes para o conceito da obra. O enfrentamento com o corpo e a relação com o espelho determinaram o olhar para o diálogo conceitual do trabalho. Narciso foi a minha primeira experiência formal em vídeo. O interesse por expressar o rompimento e a apropriação de minha própria imagem foi determinante para o início da pesquisa com o corpo. A despeito da fotografia e do filme, existem outras maneiras de capturar a imagem. O espelho é a principal forma de inspecionar o nosso corpo; quando a câmera e o vídeo substituem o espelho, temos a body art, a arte do corpo. A imagem no espelho era eu mesmo e mais alguém. Interessava-me, sobretudo, como experimentar minha vontade de tratar de um mito grego que trazia muito do universo contemporâneo, e que se amarrava a conceitos atuais como espelhamento e reflexão. É importante relatar que eu experimentei uma forte relação com o meu corpo por estar posando e misturei isso a uma tradição do autorretrato. (BARATA, 2009 s/p).

O que está em jogo é a intenção do artista, um conceito ou uma ideia que se desenvolve tendo como meio a linguagem do vídeo explorado como linguagem e registro visual de ações da arte conceitual como performances, happenings e intervenções. Por outro lado, estas ações se dão por meio da linguagem do corpo e uma vez registradas e gravadas pelo vídeo permitem o reconhecimento de traços enunciativos deste ou daquele uso da linguagem videográfica.

Desde a sua origem o vídeo produzido por artistas resulta da exploração do audiovisual para além dos usos comuns do meio para documentários, notícias e outros campos da comunicação. Há de se destacar que a videoarte irá se delinear como um modo artístico de uso do vídeo, uma vez que técnicas artísticas e processos de criação podem ser ricos na construção de textos para televisão comercial, mas ainda assim serão produções diferentes da Arte por conta de sua intencionalidade.

Neste contexto, a videoarte é arte e comunicação. A videoarte filiada à arte conceitual e às linguagens do corpo será, sobretudo, objeto comunicacional resultante da confluência das mídias audiovisuais.

---

<sup>1</sup> <http://www.danillobarata.com>

Outro aspecto proeminente das performances concebidas para o vídeo é o fato de serem realizadas quase sempre pelo próprio artista. Colocar o próprio corpo como matéria artística da obra lhe confere um status de locus da obra, despertando interesse por sua personalidade, biografia e ato criador. Esta questão da identidade do enunciador e suas relações com a autoreferencialidade é discutida por teóricos como Rosalind Krauss (1978) e Kátia Canton (2004). Krauss defende que a autoreferencialidade transforma a obra videográfica em autorretratos permeados pela “estética do narcisismo”, o que para Canton se define como “espelho do artista”.

Para Canton (2004), o autorretrato desenvolve-se com a arte pelas diferentes épocas, embora o “autorretrato” na contemporaneidade esteja carregado de significados para além da ordem temática que revela uma presença cotidiana, encontrada em toda parte tanto na autorreferencialidade do sujeito como no constante diálogo com o mundo e com o outro, que aqui se destaca pela mediação da imagem eletrônica.

Rosalind Krauss (1978), por sua vez, faz uma análise mais acentuada do comportamento psicológico e cultural da autoreferencialidade nas obras de vídeo que têm os próprios artistas como protagonistas. Krauss levanta algumas questões pertinentes à presença do artista e sua relação com os dispositivos eletrônicos e discute o porquê do vídeo ser considerado um “médio” potencialmente mais mediador entre o sujeito e o mundo do que as demais linguagens artísticas.

No texto *Vídeo: the aesthetics of narcissism*, publicado pela primeira vez em 1978, Krauss ressalta o espelhamento causado pela câmera de vídeo e pelo nível de mediação gerado pelo corpo, que se posiciona entre os dispositivos tecnológicos: câmera – corpo do artista – monitor.

Agora, essas são as duas características do uso diário do "médio" que são sugestivos para uma discussão de vídeo: a recepção simultânea e a projeção de uma imagem, e a psique humana usada como um canal. Porque a maioria dos trabalhos produzidos ao longo de um período muito curto de existência da videoarte usou o corpo humano como seu instrumento central. No caso de trabalhos em fita isso tem sido na maioria das vezes o corpo do artista-praticante. No caso de instalações de vídeo, tem sido geralmente o corpo do espectador que responde. E não importa qual corpo foi selecionado para a ocasião, há outra condição que está sempre presente. Ao contrário das outras artes visuais, o vídeo é capaz de gravar e transmitir ao mesmo tempo, produzindo um feedback instantâneo. O corpo é, portanto, como se fosse centralizado entre duas máquinas que são a abertura e o fechamento de um parêntese. A primeira dessas aberturas é a câmera, a segunda é o monitor, que re-projeta a imagem do intérprete com o imediatismo de um espelho. (Tradução nossa). (KRAUSS, 1978, p.45).<sup>2</sup>

---

<sup>2</sup>Now these are the two features of the everyday use of 'medium' that are suggestive for a discussion of video: the simultaneous reception and projection of an image; and the human psyche used as a conduit. Because most of the work produced over the very short span of video art's existence has used the human body as its central instrument. In the case of work on tape this has most often been the body of the artist-practitioner. In the case of video installations, it has usually been the body of the responding viewer. And no matter whose body has been selected for the occasion, there is a further condition which is always present. Unlike the other visual arts, video is capable of recording and transmitting at the same time producing instant feedback. The body is therefore as it were centered between two machines that are the opening and closing of a parenthesis. The first of these is the camera; the second is the monitor, which re-projects the performer's image with the immediacy of a mirror. (KRAUSS, 1978, p.45)

A produção videográfica de Danilo Barata discute temas recorrentes na arte contemporânea que conservam um caráter social e político à crítica artística por meio de obras que falam de africanismo, escravidão, identidade, questões sociais e políticas impostas ao corpo. No que diz respeito à singular relação de suas obras com as tecnologias contemporâneas de produção de imagens e sons, fica claro que o artista busca relacionar corpo e sociedade, corpo e coletividade como lugares simbólicos de atuação e transformação das relações humanas. A linguagem expressiva para essas discussões é o vídeo e as instalações que exploram o campo e a comunicação audiovisual na contemporaneidade.

A vaidade e a autoimagem, o retrato de si mesmo e como tornar o vídeo um meio de expressão destas relações tem sido uma constante nas obras de Danilo Barata, que também demonstra preocupação com o corpo e os ideais de beleza impostos pelo universo da moda, da indústria da beleza e da publicidade. Isto justifica o fato de algumas de suas discussões envolverem o corpo modelado pelas mídias, que impõem padrões de beleza inatingíveis até tornar cada vez mais legítimas as representações de mitos televisivos e imagens efêmeras.

Tal fenômeno caracteriza a obsolescência do corpo e o homem passa a sentir constantemente a necessidade de atualizar seu corpo segundo estes modelos, numa corrida desenfreada por padrões cada vez mais inalcançáveis e distantes, que geram um imenso vazio aproveitado pela Publicidade e pela Moda, para gerar desejo e consumo. Este vazio potencializa a eterna insatisfação do homem moderno e o leva ao consumismo e à busca de novos modelos. Neste sentido é que Danilo conduz suas proposições artísticas, explorando a linguagem audiovisual como meio de expressão e comunicação.

Na análise do vídeo Narciso (2000) destacam-se as relações semissimbólicas e o sincretismo das linguagens. As primeiras descrições revelam peculiaridades da construção axiológica do vídeo, sobretudo, no que diz respeito à aproximação com a topologia visual e sonora e a figuratividade do corpo resultante dos enquadramentos da câmera.

Logo nas primeiras imagens observa-se que os créditos são colocados sobre os closes do rosto do artista para que texto e imagem componham juntos os primeiros recortes do corpo. Estes closes do rosto, de meio corpo, ombros e pescoço se movem muito rapidamente da esquerda para a direita da tela do vídeo, e vice-versa como retalhos do artista, recortados pelo enquadramento da câmera, ora pela esquerda, ora pela direita.

A imagem é colorizada por filtros transparentes e muito suaves que tingem a imagem e mudam de cor suavemente como se fossem véus coloridos que velam o corpo mostrando-o, mas

não claramente. Estes véus, ou melhor, filtros coloridos se alteram numa sequência constante que variam do rosa, lilás claro, azul, verde, amarelo e laranja ao cinza, preto e branco.

O recurso técnico de edição de imagens pós-filmagem permite explorar as sobreposições de imagens. No vídeo Narciso essa edição é usada com maestria para gerar efeitos de figura e fundo, transparências e justaposições de figuras, como a imagem de um crânio projetada sobre o rosto do artista enquadrado em diferentes posições por closes da câmera e imagens pictóricas de texturas e cores variadas sobrepostas. Estes recursos acentuam o ensimesmar e o velar exibicionista e narcisista.

O procedimento técnico de enquadramento tem papel determinante na figuratividade do corpo neste vídeo, como se observam nos closes fechados que cortam e retalham o rosto e o corpo masculino que aparece no vídeo. Do rosto aos ombros e do tórax ao rosto, as cenas se compõem num vai e vem da câmera que realiza um trajeto de descrição do corpo em pedaços expostos por close-up e enquadramentos fechados, que expõem o corpo por suas partes: olhos, nariz, boca, orelha, a face e o rosto, todos retalhados pelos closes fechados.

Na descrição da topologia visual destacam-se as relações entre a figuratividade do corpo e os recursos audiovisuais de pós-produção como a edição que caracteriza a construção de sentido pelo editor, que reconstrói as sequências narrativas e o caminho a ser trilhado pelo destinatário rumo à interação com a obra videográfica.

Nota-se que o rosto é figurativizado o tempo todo por grandes closes e primeiros planos bem fechados, que exibem detalhes. Isso demonstra a intenção da câmera em retratar o corpo aos pedaços tomando como recurso o enquadramento fechado. O enquadramento define uma primeira opção estilística do destinador, o qual se impõe no vídeo por meio da câmera como aquele que sabe seu papel de mostrar e exibir o ângulo pelo qual se verá este corpo: por detalhes, em partes. Esta opção plástica de construção das cenas, muito mais pelos enquadramentos fechados do que pelos enquadramentos abertos, configura também uma primeira e importante característica estilística da linguagem do vídeo explorada pelo destinatário: a fragmentação.

Na descrição das categorias eidéticas, cromáticas e matéricas (OLIVEIRA, 2004) observaram-se um conjunto de relações que atribuem tensão, estilo e diálogo intertextual do vídeo com outras linguagens, como a pintura. Na análise estas relações permitem a constatação de que o audiovisual se compõe a partir das demais linguagens plásticas, como o gráfico e o pictórico das artes visuais, para manipular códigos visuais comuns à topologia eidética de formas e cores que permitem a descrição dos regimes de visibilidade e construção de sentido no plano de expressão.



Dessa forma, na topologia eidética tem-se a descontinuidade das formas causadas pelos enquadramentos fechados da câmera em contraposição à continuidade da plástica suave e aquarelada gerada pelos filtros de colorização digital. Este cromatismo é elemento estrutural da linguagem audiovisual e assume um diálogo com a linguagem pictórica por meio do tratamento de aquarela dado às imagens. A colorização digital da imagem, por meio de filtros coloridos que alteram a cor do quadro videográfico durante o vídeo e a percepção de um modo geral da pele do rosto suavemente colorida, remete à tematização do corpo que se transforma suavemente como pinturas aquareladas que detalham sinais de expressão, manchas naturais da pele e cicatrizes do tempo.

As imagens coloridas delicadamente não agredem o corpo e nem atrapalham a visualização e reconhecimento das partes que permanecem sendo alteradas pela colorização suave de rosas e verdes, azuis e cinzas, como um efeito que altera artificialmente um corpo já marcado naturalmente pelo tempo. As cores são usadas para destacar o corpo do actante que se exhibe por meio de detalhes ou dos olhares que troca com a câmera e, também, velam a cor natural da pele humana tornando-a mais ou menos perceptível, como um tecido velado e parcialmente exibido. Os filtros em preto e branco são usados nas cenas em que o corpo do actante é mostrado pelo enunciador, por meio da sobreposição de outras imagens, para ser objeto do voyeur como a figurativização de uma corrente sanguínea e a colorização esverdeada e escura que alteram a textura e a materialidade do corpo, que se reconhece alterado.

O que se vê em cena é a cor natural, cor de pele alterada constantemente ao longo do vídeo por filtros coloridos, tonalidades alteradas que têm nas cores da arte, aquarelas e véus de cores, o elemento atuante na transformação de um sujeito que se torna objeto ao receber a ação do dispositivo audiovisual. Os efeitos de luz e sombra, que resultam dos focos de luz que incidem sobre o corpo do actante no vídeo, exibem um corpo contornado por formas musculosas que tematizam a força e a beleza do corpo masculino e reforçam a busca do narcisismo para ser objeto do voyeur.

Os enquadramentos das cenas se dão por closes da câmera que entra pelas extremidades do quadro do vídeo, adentrando as cenas pelas laterais da tela do vídeo para se revezar: ora pela esquerda, ora pela direita, ora por debaixo da tela, ora entrando por cima do quadro. A câmera se posiciona frontalmente e enquadra o rosto por meio de um primeiro plano, ora figurativizando um enquadramento clássico como o fotográfico  $\frac{3}{4}$ , ora um enquadramento de perfil ou de lado como a pose feita por prisioneiros para reconhecimento em presídios.

A câmera de frente enquadra o rosto, depois o corpo se vira e a câmera o enquadra agora de perfil. A câmera se move para enquadrar o rosto do nariz até a boca, depois volta e sobe até

os olhos, e em movimentos rápidos registra em detalhes as partes do rosto caminhando por elas. Quando a câmera se aproxima do rosto os olhos do actante olham fixos para fora da tela do vídeo, depois quando a câmera se afasta o actante olha para cima e para baixo, relacionando o seu olhar com o exibir do seu corpo, ora mais próximo, ora afastado.

Os zooms e as panorâmicas dialogam com o exibir velado e o voyeur. Isso ocorre quando o corpo é mostrado por meio de uma panorâmica e o actante reforça detalhes como músculos e tórax exibindo-os em posições de frente ou perfis sem encarar a câmera. Por outro lado, quando a câmera se aproxima por meio de zooms, para detalhar o contorno da boca e dos olhos ou mesmo de partes como músculos dos braços ou das costas, o actante se exhibe com mais parcimônia. Este comportamento revela a ação de um sujeito que se exhibe encabulado e ensimesmado, querendo se mostrar e se esconder ao mesmo tempo.

A velocidade com que a câmera caminha pelas partes do rosto, olhos, nariz, boca e orelhas, chama a atenção e marca o ritmo frenético em que cenas são sobrepostas às partes do rosto no espaço videográfico. Quando o corpo se movimenta e muda de posição de um lado a outro e também rapidamente, esta movimentação gera um efeito de projeção do contorno do corpo, que na realidade, é visto por inúmeros outros contornos gerados pela movimentação rápida do mesmo. O que se vê é um corpo ampliado por estes inúmeros contornos vistos como se fossem corpos desfocados, tal como ecos da imagem que se desdobra no tempo e no espaço do quadro videográfico. Esse movimento é também uma ação de mostrar-se velado, porque altera o contorno que se faz ver esfumaçado e deformado, na medida em que quer ser visto embora se mostre indefinido.

As cenas figurativizam um corpo cuja irradiação de seus contornos o projeta para fora de si mesmo como se a vibração gerada pelos movimentos bruscos de seu próprio corpo o levassem a sair de si mesmo. Isso por conta da velocidade com que se move e como é filmado, somado aos movimentos suaves da câmera que se desloca da esquerda para a direita caminhando pelo corpo suavemente. Este contraste, entre os movimentos bruscos do corpo e os movimentos suaves da câmera, gera um descompasso entre as velocidades do corpo filmado e do dispositivo que o filma. Este descompasso parece tematizar um desacerto entre o corpo natural e o corpo cultural que imprime um valor a esta relação.

Em suma, o sistema axiológico do vídeo Narciso (2000) se constitui por meio das relações entre os procedimentos de exhibir-se e mostrar-se, ver e esconder, se tornar visível e ao mesmo tempo velar ou não mostrar-se totalmente por meio de procedimentos audiovisuais de corte e continuidade das cenas que operam estes sentidos. Os pares de oposição /totalidade/

versus /parcialidade/ e /continuidade/ versus /descontinuidade/ se fazem presentes pelo plano de expressão na homologação no plano de conteúdo da categoria semântica /exibir/ versus /velar/.

### **As práticas interacionais na videoarte: estesia e contágio**

No vídeo Narciso (2000), sujeitos compartilham um corpo narcisista modelado pela sociedade contemporânea na forma contraditória de um corpo liberto, mas, também, preso, corpo narciso que se constrói pelo olhar do outro sobre si mesmo, olhar este edificado pelo compartilhar de uma identidade narcisista que só se vê a si próprio.

O corpo contemplador acompanha o sujeito exibicionista no seu deixar-se ver em detalhes, observa a textura da epiderme do corpo e os sinais de expressão da pele do rosto do homem jovem que se anuncia diante da câmera de vídeo. Quem se coloca na frente da tela do vídeo passa a olhar um rosto masculino cuja proximidade do enquadramento aproxima quem está olhando de quem está se exibindo. Esta proximidade faz tocar o corpo pelos olhos, pelo nariz, delineado e grande, e pelas formas curvas da boca que dirigem o olhar observador novamente para os olhos, círculos pequenos e sensuais, marcados por fortes sobrancelhas grossas de pelos escuros.

Por meio destes detalhes o actante, sujeito do ver, é iniciado no ato ritualístico de voyeurismo, constatando que o enunciador lhe apresenta um rosto de homem visto de perto e de perfil em um grande close. Este enquadramento amplia seu contato tátil com o corpo de fora da tela pra dentro da tela. De igual modo, o voyeur se atenta para os detalhes físicos do rosto masculino que são bem desenhados por traços fortes marcantes da sensualidade e da juventude.

Aquele que quer ver observa no corpo o cromatismo e este altera a cor da pele e dos detalhes do rosto por meio dos efeitos pós-filmagem de filtros coloridos. Estes recursos tornam o corpo um corpo cromático visto através de suaves aquarelas transparentes, que contrastam com traços de masculinidade e atraem os olhares dos que estão de fora da cena.

O corpo masculino se mostra ora de frente, ora de lado, ora de costas ou de meio corpo. Depois do pescoço para baixo até o peito, parte do tórax em detalhe e pelos músculos dos braços, ombros e pescoço. Dessa forma, é visto por aquele que se coloca frente ao dispositivo da tela videográfica dando início ao comportamento de ver e mostrar, onde ambos os sujeitos são movidos pela estesia de sentir-se no outro. Essa disposição para olhar o outro, quando na realidade o que se quer ver é a si mesmo, acompanha as mudanças corpóreas na materialidade sentidas um no corpo do outro. Isso ocorre pelo despertar visual das cores, entre outros recursos

da sintaxe videográfica, que se alteram com o tratamento pictórico de colorização explorado pelo enunciador.

O corpo que analisa o outro se depara com as experimentações figurativas projetadas sobre as imagens do corpo masculino: sobreposições de crânio, corrente sanguínea, cores e texturas que lembram vegetação, superfícies terrosas e rochosas. Estas experimentações mantêm o entusiasmo de ver um corpo masculino em constante mutação. O sujeito em interação é manipulado e assediado escolhe permanecer saboreando a beleza natural das formas e a perfeição exuberante do corpo: sentidos despertados pela experiência estética e estésica que a tecnologia lhe proporciona. A suavidade das cores aquareladas dos filtros ou os efeitos de deslocamentos e esfumaçamentos ao redor de si mesmo geram efeitos estéticos que prendem o outro nos movimentos rápidos do corpo de um lado para outro.

O indivíduo, que ali permanece escravo do olhar preso pelo desejo do corpo do outro, se depara com um corpo masculino, belo e viril que se desloca no espaço e no tempo movendo-se entre o exibir-se e o velar-se de forma brusca e acelerada, para representar a força e a coragem da sua espécie a ponto de se deformar ou tomar outra forma para velar o ato de mostrar-se.

O observador reescreve a sua trajetória como um corpo social ao acompanhar a narrativa descontínua do corpo do outro, o qual se constitui na continuidade e no movimento de se expor e se esconder diante do convívio social privado que constantemente o torna um corpo público. O sujeito do ver começa a experimentar esse deslocamento, que também é a causa do esfumaçamento do contorno de sua personalidade.

O corpo em deslocamento ora quer se exibir socialmente, ora precisa velar sua presença nas relações com os outros e talvez fosse o caso de fazer como Narciso: ora se mostrar inteiro, para ser visto como é, ora veladamente. Esse mesmo deslocamento frenético do corpo, entre o exibir e o velar, é figurativizado no vídeo e experimentado pelo contemplador por meio das sombras projetadas na superfície branca por detrás da qual o corpo do homem permanece a se mostrar.

O movimento brusco do corpo desfoca não só o contorno, mas, também, as sombras projetadas por ele. Uma massa sombreada de um corpo amorfo gera a sensação de ausência da forma e a percepção do corpo é alterada na medida em que o sujeito do ver observa manchas, borrões e fantasmas como uma presença de outro que não se via ou se sentia antes, mas que ali agora se revela, em decorrência da agitação e da inquietude do actante em cena. É como se este corpo se deixasse ver por diferentes ângulos e de diferentes formas porque assim se sente o corpo social, grupal: um corpo múltiplo e fragmentário, que se faz coletivamente por meio da singularidade dos sujeitos.

O corpo implicado no ato de ver é conduzido ao despertar de suas competências estéticas por um corpo de cores suaves embora impactantes que realiza movimentos bruscos e arrebatadores presentificado por imagens que se definem por transformações visuais e por relações dissimuladas. O olhar do contemplador é conduzido a experimentar a agitação do corpo de um lado a outro e a passear por regiões indefinidas na tela do vídeo em busca de um encontro consigo mesmo, a fim de saborear o contato com a superfície e a tez de um corpo bem de perto.

Dessa maneira, será levado a deslocar seu corpo para cima e para baixo, a sentir o esfumaçar dos contornos de seus músculos e ainda vislumbrar o estranhamento de se tornar um corpo colorido, corpo aquarela que altera sua constituição biológica na imagem: simulacro de identidade corporal projetada para afetar-se com o reconhecimento mimético de detalhes do corpo filmado.

Um corpo de costas se exhibe para aquele que o vê com as mãos entrelaçadas sobre a nuca. Privado de movimentar-se, o corpo se apresenta como um sujeito inibido e desprovido de liberdade. Aquele que o sente experimenta a privação de liberdade em seu corpo ao ver e sentir a prisão do corpo do outro que de costas se exhibe arqueado e com a coluna inclinada, deformada, coibido e martirizado pelo ato de penúria em que se encontra. O outro, que posso sentir em mim, é um corpo exuberante e sem roupas, provocador, que pelas costas faz despertar o desejo do outro.

O outro, apreciador que tudo quer ver, se encontra com um corpo que se coloca em posição de luta, embora se apresente prisioneiro de si mesmo por sua condição narcisista. Essa imobilidade permite que o voyeur caminhe livremente pelo seu corpo, e ao sentir sua privação o voyeur se satisfaz não só com o ato de olhar e invadir a privacidade alheia, mas com o sofrimento e penúria do outro. O corpo que é apreciado entrelaça as mãos e as coloca sobre o pescoço em sintonia com o movimento realizado pelo exibicionista, em sinal de rendição. Este que olha ora se aproxima do corpo ou ora se afasta para ver mais ou para ver menos detalhes, mantendo contato junto com o corpo ou separado. Esses contatos despertam sua sensibilidade tátil e sua percepção estética corporal que o levam a permanecer olhando e experimentando esteticamente um corpo aprisionado pelos enquadramentos da tela.

O enunciador e o actante do fazer ser visível manipulam o sujeito que quer ver e este se reconhece por meio da plasticidade do corpo do outro no mesmo momento em que compartilha com o outro o sentir do seu corpo. Aquele que compartilha com o outro o seu próprio corpo divide esteticamente suas escolhas plásticas, acentuando a beleza e o dizer verdadeiro, mas também a apatia e a condição de aprisionamento figurativizado por um corpo idealizado e transformado pelos papéis sociais a ele impostos. Este corpo narcisista se constitui no texto

audiovisual por meio do espelhamento e reconhecimento de si mesmo encontrado no corpo masculino que, mesmo alterado, é submetido ao sentimento de beleza e solidão diante de outros corpos, coparticipantes da busca de sua condição narcisista.

Quando o corpo exibicionista projeta no vídeo sua fala por meio da audição, além de mostrar-se fisicamente, o sujeito do ver é implicado na enunciação como sujeito do falar, do sonoro e experimenta o ato da linguagem sonora e verbal por meio do corpo do outro. Na linguagem falada se reconhece humano e se reconhece um ser de linguagem. Por outro lado, o corpo colorido é a presença identitária de um corpo alterado pelo contato com a mídia e, como corpo pintura é experimentado materializado por texturas pictóricas de rochas e superfícies minerais como mármore: corpo abstrato.

Neste contexto, os olhos detêm um papel estésico fundamental no vídeo Narciso, uma vez que esta parte do corpo do homem é explorada em diferentes sequências do vídeo não apenas para figurativizar um órgão natural do corpo, mas, também, um órgão construído socialmente. O olho do contemplador leva o seu corpo a ver os olhos de Narciso inteiros ou retalhados pela tela, à esquerda ou pela direita, sendo sua presença interpretada como objeto do olhar, mediador do corpo visto e do corpo que vê: órgão socialmente reconhecido como instrumento voyeur, com o qual se experimenta a si próprio por meio do outro.

O cinetismo e a metalinguagem do olhar em Narciso podem ser pontuados como categorias semânticas complementares do ver e ser visto na qual a experiência estésica, que leva o corpo ao sentido sentido, é vivida através de um corpo em constante devir, um corpo que se projeta no tempo e no espaço deslocando-se pelos olhares, porque sofre as alterações do ir e vir de diferentes posições e angulações do ver.

O corpo sentido é o simulacro da presença do homem no mundo que se constitui pela identificação com o sentir destes olhares e pontos de vista de diferentes ângulos usados para ver e se mostrar socialmente. Esses olhares múltiplos são gerados pelo cotidiano dos corpos no seu exhibir social e estimulados culturalmente nas esferas sociais. Com isso, o contágio com o corpo narcísico será vivenciado esteticamente pelos corpos actantes na exuberância das formas sensuais e viris do corpo identificadas através do espelhamento de si mesmo e do outro, em contraste com a deformação e aprisionamento do mesmo e perante o exibicionismo do corpo e atração do voyeur.

Como Narciso, o voyeur se contagiou e viveu o seu corpo no corpo do outro: um corpo inteiro sentido em um corpo em partes, um corpo detalhes em um corpo pintura. O voyeur é agora o olho que se reconhece em um corpo amorfo, desfocado, embaçado, deslocado, apático, cabisbaixo, languido, mas, acima de tudo, um corpo ensimesmado. Um corpo que sentiu o

sentido de si mesmo na presença do outro e que no final, de tanto se exhibir, acabou por se encontrar em si mesmo, ensimesmado, e como sujeito singular descobriu-se como essência coletiva e social.

### **No fim era a imagem**

Na relação entre o ver e o visível, entre o mostrar-se e o ser visto é que se define a identidade do sujeito. O que se vê (figuratividade do corpo) é o que se sente (materialidade do corpo). O corpo sentido fragmentado irá se expressar por partes e se constituirá enquanto sujeito por meio da parte/fragmento. Quanto mais o corpo se expõe e mais é figurativizado pelas mídias, mais se fragmenta e se multiplica em vários que só fazem sentido pelo discursivizar da parte reconstruída em um todo de significado.

Neste contexto, o filósofo francês Maurice Merleau-Ponty (2006) parte do princípio de que ver um objeto é o mesmo que possuí-lo em dois momentos: inicialmente por suas partes e depois, no seu todo. Primeiro superficialmente é observado o seu redor, o seu contorno, sua forma básica, para depois o olhar ancorar-se nele e num movimento mais profundo penetrar o seu interior sentindo a sua materialidade, textura e volume pela tatilidade. A tatilidade é um aspecto da percepção visual que coloca em ação o tato, seja pelo tocar ou tocar-se por meio da visão.

O corpo que se põe a olhar mesmo estando parado movimentar-se até o objeto e nele habita, reside e ocupa para instalar-se. A visão se dá em dois atos, duas fases: primeiro se olha a paisagem e o todo ao redor do objeto e na sequência se olha apenas para o objeto e para a sua essência. “Olhar o objeto é entrar-se nele, um não pode se mostrar sem esconder outros” (MERLEAU-PONTY, 2006, p.104). A percepção do mundo se dá por meio de um ajustamento entre o tato e o cinético (movimento) que instalam o corpo permitindo que o mesmo entre em interações com o mundo através do visível, que se dá a ver por consonâncias entre o tátil e o cinético.

Na concepção de Merleau-Ponty, o corpo é um todo de sentido e que como tal se relaciona com os objetos como um todo composto de múltiplos olhares: “[...] se deve haver aqui um objeto absoluto, é preciso que ele seja numa infinidade de perspectivas diferentes contraídas em uma coexistência rigorosa, e que seja dado como que por uma só visão com mil olhares (MERLEAU-PONTY, 2006, p.107)”. Segundo Merleau-Ponty (2006), esse corpo é o “meu corpo”, o “meu ponto de vista” sobre o mundo e na experiência de ver reconheço o “meu olhar”

como uma maneira de conhecer o mundo que tem nos “meus olhos” habitados, os fragmentos (partes) da matéria que vejo.

Este habitar pode ser comparado ao contato com o mundo mediado pelo sensível e estésico, como postula Landowski:

Na experiência estésica – esse momento em que, como escreve Michel Tournier, as coisas se revelam na sua “essência”, sem buscar outra significação que a sua própria perfeição – pode ocorrer que a realidade faça sentido de um modo quase fusional, como se o contato com “perfume” dos objetos bastasse para tornar o sujeito plenamente presente ao mundo – e o mundo imediatamente significativo. A convocação do sujeito pelas qualidades imanentes das figuras do mundo sensível parece então coincidir com a revelação do sentido. Desse ponto de vista, não é possível opor conceitualmente o sentir, com o seu caráter imediato, à reflexividade do conhecer, nem separá-los analiticamente. (LANDOWSKI, 2005, p.94-95).

Este corpo íntegro na experiência estésica de habitar o outro se reconhece em si mesmo como um sujeito plenamente presente no mundo e passa de objeto à meio de comunicação. Na experiência estésica, o sentido das coisas do mundo será revelado ao corpo pela experiência de habitar o mundo. Se para a semiótica do sensível esse habitar é mediado pela estesia, para a fenomenologia essa mediação se dá pelo corpo como um todo de sentido, embora o seu contato com as coisas se dê por diferentes pontos de vista porque os objetos do mundo assim se comportam e se deixam ver. A presença do corpo e dos objetos se manifesta na integralidade da matéria. Por isso o corpo se presentifica inteiro e os objetos também, mas a experiência de conhecer o mundo é fragmentada e se dá por visões múltiplas, embora simultâneas.

Cumpramos observar, que a experiência de habitar o outro torna o corpo um ser integral que experimenta uma visão múltipla da realidade. Essa experiência do mundo é responsável pela inversão do sujeito de objeto a corpo sensível que se toca e que se vê. Na fenomenologia o corpo experimenta a inversão do corpo/objeto em corpo/sujeito por meio da experiência da mediação e da comunicação com o mundo, ao passo que na sociossemiótica, este mesmo corpo será um corpo actante, corpo que atua e interage com o mundo e com o outro.

No vídeo Narciso (2000) a experiência da visão do corpo, do ver e do ser visto, e do habitar os objetos por uma só visão com mil olhares, é somada ao aspecto múltiplo e metonímico do vídeo. Isto comprova o fato de que a comunicação com o mundo por meio da linguagem audiovisual favorece a experiência do corpo fragmentado. Essas características do vídeo são descritas da seguinte forma pelo pesquisador do audiovisual brasileiro, Arlindo Machado:

Em decorrência da baixa definição da imagem videográfica, a maneira mais adequada e mais comunicativa de trabalhar com ela é pela decomposição analítica dos motivos. A imagem eletrônica, por sua própria natureza, tende a se configurar sob a figura da sinédoque, em a parte, o



detalhe e o fragmento são articulados para sugerir o todo, sem que esse todo, entretanto, possa jamais ser revelado de uma só vez. Decorre daí que o recorte mais adequado para ela é o primeiro plano (close up), a baixa definição e a precariedade da profundidade de campo impedem o aproveitamento de quadros abertos e a ocorrência de paisagens amplas. Isso não quer dizer evidentemente que só possam existir primeiros planos no vídeo, mas que aí todos os planos tendem para o recorte fragmentário e fechado, cujo modelo é dado pelo primeiro plano. (MACHADO, 1997, p.194).

A citação de Machado (1997) sobre o modus operandi da imagem eletrônica se aproxima do pensamento de Merleau-Ponty (2006) sobre a percepção visual do corpo, e estas se ligam à experiência estética defendida por Landowski (2005) na medida em que a experiência de habitar o mundo é vivida por um corpo que reconstrói continuamente o seu todo de sentido por meio das múltiplas visões que tem do mundo e das coisas, tendo como mídia o corpo e o vídeo. Dessa maneira, fica claro a qualidade sensível da linguagem audiovisual que constitui tanto o corpo quanto o vídeo como sistemas de expressão e comunicação abertos que operam como fissuras na realidade e formas em vias de construção: sistemas simbólicos em edificação que mediam as práticas interacionais entre a linguagem do corpo e a linguagem audiovisual.

### Referências

- BARATA, Danillo. **Entrevista ao Site Videobrasil On-line**. Dossiê Danillo Barata. 2009. Disponível em: <<http://www2.sescsp.org.br/sesc/videobrasil/site/dossier043/apresenta.asp>> Acesso em: 02 Mar. 2012.
- CANTON, K. **Espelho do Artista [auto-retrato]**. São Paulo: Cosac & Naif, 2004.
- KRAUSS, R. Video: the aesthetics of narcissism. In: **Battock, G.** New Artists Video. New York: E.P. Dutton, 1978. p. 43-64.
- LANDOWSKI, Eric. **A sociedade refletida: ensaios de sociosemiótica**. Tradução: Eduardo Brandão. São Paulo: EDUC, 1992.
- \_\_\_\_\_. **Para uma semiótica sensível**. Revista Educação & Realidade. Faculdade de Educação. Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre. RS, v. 30, n. 2, p.93-106, jul/dez, 2005. p.93-106.
- \_\_\_\_\_. **Interacciones arriesgadas**. Tradução de Desidério Blanco. 1º. ed. Lima: Universidad de Lima, Fondo Editorial, 2009.
- MACHADO, Arlindo. **Pré-cinemas & pós-cinemas**. Campinas. SP: Papyrus, 1997.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. **Fenomenologia da Percepção**. Tradução de Carlos Alberto Ribeiro de Moura. 3ª. Ed. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- OLIVEIRA, Ana Cláudia de. (org.) **Semiótica plástica**. São Paulo: Hacker, 2004.