

O Corpo em primeiro plano - uma análise do vídeo *Marca Registrada* de Leticia Parente

Regilene Sarzi Ribeiro

Resumo: Trata-se de uma análise do espaço dentro e fora da tela videográfica visando um estudo da figurativização do corpo e a construção dos regimes de sentido na linguagem audiovisual. A abordagem teórica é pautada na Semiótica Discursiva de Greimas e Courtés, na Semiótica Plástica de Floch e Ana Claudia de Oliveira, e nos estudos sobre audiovisual de Burch e Machado. A opção plástica pelos enquadramentos fechados e primeiros planos geram características estilísticas particulares da linguagem videográfica que revelam o olhar poético de textos como o vídeo *Marca Registrada* (1974-1975), de Leticia Parente. Neste contexto, a linguagem metonímica é parte das estratégias discursivas para explicitar relações políticas e sociais, como a repressão, a violência e a condição fragmentada do homem moderno.

Palavras-chave: Linguagem Audiovisual; Corpo; Videoarte; *Marca Registrada*; Leticia Parente.

Abstract: This is an analysis of the inside and the outside of the video screen to study the body's figurativization and the construction of systems of meaning in the audiovisual language. The theoretical approach is based on Courtés and Greimas's Semiotics Discourse, on Oliveira and Floch's Plastic Semiotics and on Burch and Machado's audiovisual studies. The plastic option for frames and close-ups generate stylistic characteristics specific to video language that reveal the poetic regard of texts such as the video *Trademarks* (1974-1975), by Leticia Parente. In this context, the metonymic language is part of discursive strategies that intend to explain political and social relations, such as repression, violence and the fragmented condition of the modern man.

Keywords: Visual Language; Body; Video Art; Trademarks; Leticia Parente.

Neste artigo, apresentamos parte das investigações que realizamos sobre a relação entre a figurativização do corpo em fragmentos e alguns procedimentos técnicos da linguagem audiovisual. Procedimentos como a construção do espaço dentro e fora da tela, o uso de primeiros planos e enquadramentos em grandes closes, os quais relacionamos com arranjos plásticos que resultam na figurativização do corpo fragmentado, visando descrever os regimes de sentido no vídeo *Marca Registrada* (1974-1975) da artista Leticia Parente.

Justificamos a opção pelo estudo de textos videográficos - as videoartes - por entendermos que no contexto contemporâneo das relações entre arte e mídia encontramos manifestações de diferentes fenômenos comunicacionais que mantêm referência direta com o meio "vídeo". "Pode-se dizer que a perturbação dos signos visuais e sonoros da televisão, o retalhamento e a desmontagem impiedosa de seus programas, de seus fragmentos, ou até mesmo de seus ruídos naturais, constituem a matéria de boa parte das plásticas em vídeo". (Machado, 2007:18)

A priori, nosso objetivo foi buscar relações entre a figurativização do corpo e os procedimentos sintáticos e semânticos da linguagem audiovisual, visando a descrição dos

elementos plásticos que compõem a linguagem audiovisual e o potencial criativo dos mesmos no sistema de expressão videográfico.

Por isso, investigamos em que medida os arranjos plásticos decorrentes do uso de primeiros planos e enquadramentos em *close-up*, que enfatizam partes do corpo em detrimento ao corpo inteiro, são escolhas do enunciador responsáveis pela figurativização do corpo retalhado e figurativizado em fragmentos. E de igual modo, como estes componentes sintáticos instalam na enunciação percursos figurativos compostos de figuras que revestem temas e categorias semânticas, cujo procedimento retórico da metonímia¹ se apresenta como elemento estrutural da linguagem videográfica.

Partimos do pressuposto de que a linguagem múltipla, plural, informe, montada e articulada por meio de diferentes e simultâneos pontos de vistas do vídeo, quando explorada pelo enunciador² para fins poéticos como nos discursos artísticos, revelam processos criativos marcados por um alto grau de experimentalismo e expansão da linguagem do vídeo. Além disso, consideramos a videoarte como resultado do exercício e da investigação da linguagem eletrônica que abandona a noção modernista de corpo como um todo, atualizando a visão fragmentada do corpo explorada outrora pela pintura e pela fotografia.

O vídeo imprime sobre o simulacro do corpo uma característica para além do olhar panorâmico do cinema marcado pelo tamanho da tela pequena³ e dos recursos de edição e de montagem pós-filmagem, elementos estruturais essenciais para descrição da nossa hipótese sobre os procedimentos de figurativização⁴ do fragmento na linguagem audiovisual.

Na televisão, assim como no vídeo, os primeiros planos são explorados pelo olhar metonímico, como na pintura e na fotografia, dando continuidade à tradição figurativa que

¹ Metonímia é a figura de retórica que designa o fenômeno linguístico segundo o qual uma dada unidade é substituída por outra unidade que a ela está “ligada”, numa relação de continente e conteúdo, de causa e efeito, de parte e todo (Greimas e Courtés, 2008: 311).

² Uma das duas instâncias do enunciado, o enunciador é caracterizado como destinador da mensagem, implícito da enunciação ou comunicação. (Greimas e Courtés, 2008: 171).

³ “O conceito de *tela pequena* nada tem a ver com o tamanho da tela propriamente dito, mas com as condições de sua percepção. A tela do vídeo é pequena porque é constituída por uma malha reticulada, exigindo certo afastamento físico do espectador para que as retículas possam se fundir e resultar inteligíveis.” (Machado, 1997: 46).

⁴ A figurativização dos discursos e textos consiste em um subcomponente da semântica discursiva que trata das Figuras como elementos da semântica que se relacionam com o mundo natural e são responsáveis pelos efeitos de sentido ou ilusão de realidade. Destaque para as figura de retórica, metáforas e metonímias, que nos interessam especialmente. (Greimas e Courtés, 2008: 210-212).

projeta tudo aquilo que vê por meio de uma janela para dentro da tela, para dentro do espaço do quadro, um recorte da realidade.

O fato da imagem televisiva ser composta pelo desmembramento da cena em uma série de partes indiciadoras da totalidade, pois a imagem eletrônica favorece o uso da linguagem metonímica em que as partes são articuladas para sugestão do todo, torna a televisão, e por consequência o vídeo, “o meio próprio para o primeiro plano (close-up): se no cinema o primeiro plano é o quadro estranho que mutila a continuidade da cena ilusionista, na televisão trata-se do quadro natural, sem o qual nenhuma imagem figurativa se sustenta.” (Machado, 1997: 48).

O cinema, inicialmente caracterizado por imagens de grandes planos, tomadas aéreas e cenas de grandes angulares, também se apropria dos recortes e dos enquadramentos para explorar pormenores e detalhes importantes às cenas introspectivas e intimistas, mas o tamanho da tela nos remete a grandes panorâmicas e detalhes expandidos. “Daí o estranhamento causado pelo primeiro plano no cinema: o seu campo visual extremamente fechado torna visível o recorte, suprime a profundidade de campo e faz desintegrar a homogeneidade e a continuidade da cena perspectiva clássica.” (Machado, 1997: 48-49)

O vídeo, por sua vez, radicaliza o olhar pormenorizado, detalhado e fragmentário da fotografia e rompe com a construção clássica de representação do corpo intacto ao empregar com veemência os recursos de enquadramentos, cortes e planos de cenas em *zoom*, como metáforas do corpo. Embora o vídeo retome o espaço *dentro da tela* que elimina o mundo exterior e instaura dentro da tela um todo composto de um recorte da realidade, o procedimento metonímico de exposição de fragmentos do corpo será explorado por meio de metalinguagem construída de sobreposições, retalhamentos e códigos polifônicos.

o vídeo sempre tendeu à decomposição analítica dos motivos, ao desmembramento da cena numa série de detalhes indicadores da sua totalidade. A imagem eletrônica, por sua própria natureza técnica, utiliza uma linguagem metonímica, em que a parte, o detalhe, o fragmento são articulados para sugerir o todo. (Machado, 2007a: 43).

Por essa e outras razões defendemos que os simulacros do corpo fragmentado nos vídeos se constituem em algo maior do que a simples exposição do corpo em partes, já que estes se apresentam como elementos sígnicos responsáveis pela construção de sentidos.

Para a análise do vídeo de Leticia Parente, partimos das relações entre os enquadramentos e a construção dos planos de cenas que compõe o *espaço-da-tela* (Burch, 2008), ou tudo aquilo que vemos dentro da tela, para chegarmos aos procedimentos retóricos, como o olhar metonímico que defendemos como resultante do *modus operandi* da linguagem do vídeo. Antes, convém esclarecer o que entendemos por espaço dentro-da-tela e espaço-fora-da-tela.

1. O espaço-fora-da-tela e o espaço-da-tela videográfica

No texto “Nana ou os dois espaços”, Noel Burch (2008) analisa a natureza do espaço cinematográfico no filme *Nana* (1926) de Jean Renoir, para discutir como é composto o espaço dentro e fora do quadro e justifica que sua escolha “se deve ao fato de que esse filme marcou o início da utilização sistemática e, principalmente, ‘estrutural’ do espaço em off”. (2008:44).

O dentro e o fora da tela se relacionam dialeticamente na construção do espaço de campo ou espaço do quadro composto de tudo o que o olho percebe na tela. Tendo essa relação dialética como pressuposto, Burch (2008) se empenha na descrição dos segmentos que estruturam o *espaço fora-da-tela* e por oposição, o *espaço-da-tela*.

Se considerarmos que o espaço dentro da tela é aquele composto de elementos recortados da realidade pelo enquadramento da lente da câmera, o espaço de fora é bem mais complexo, pois está em *off*. Os primeiros elementos que devemos considerar para análise são os espaços determinados pelas extremidades do quadro, os quatro cantos da tela: direita e abaixo; direito e acima; esquerdo e abaixo; esquerdo e acima. A seguir, o espaço de fora pode adentrar o quadro videográfico de cima para baixo (câmera *plongée*)⁵, ou de baixo para cima (câmera contra *plongée*)⁶, por meio dos segmentos inferiores e superiores da tela.

⁵ A câmera filma o objeto de cima para baixo, ficando a objetiva acima do nível normal do olhar. Tende a ter um efeito de diminuição da pessoa filmada, de rebaixamento.

⁶ A câmera filma o objeto de baixo para cima, ficando a objetiva abaixo do nível normal do olhar. Geralmente dá uma impressão de superioridade, exaltação, triunfo, pois faz "crescer" o/a ator/atriz.

Outros dois elementos espaciais fora-da-tela são descritos como espaços “atrás da câmera” e “atrás do cenário” (Burch, 2008: 39), caracterizados por cenas compostas, como quando uma mão entra na tela do vídeo por trás da câmera ou quando um personagem sai da cena por uma porta no centro da tela. Esses espaços se configuram em espaços imaginários que serão completados pelo enunciatário, na medida em que não se pode ver para onde foi ou de onde veio um personagem.

Os “espaços vazios” são semelhantes, são como intervalos dentro da tela e que, segundo Burch (2008), contribuem para a criação de uma rede de sentido entre as cenas. Na montagem cinematográfica o uso da tela vazia antes e/ou depois de cada plano imprime ritmo ao filme, já que as entradas e saídas dos personagens para dentro e fora do quadro, pela esquerda, direita, ou em diagonais, confere movimento e temporalidade ao conjunto das cenas.

O olhar fixo de um personagem, que se dirige para fora do espaço da tela, para o espaço atrás da câmera ou do cenário, faz com que por alguns instantes este fora se torne mais importante do que o dentro da tela. “Mas, esse olhar não é para a objetiva, pois, o olhar fixo na objetiva visa o espectador e não o espaço atrás da câmera” (Burch, 2008:41).

Finalmente chegamos ao desenvolvimento plástico do espaço videográfico que mais nos interessa: as cenas estruturadas por fluxos de entradas e saídas de partes do corpo do quadro, que resulta em personagens retalhados pelos enquadramentos expressivos das figuras e nos permitem observar o prolongamento do fragmento do corpo até as margens da tela. Como nenhuma outra informação a respeito do entorno deste fragmento do corpo é apresentada, o espaço *fora-da-tela* ganha status de *dentro da tela*, numa relação dialética entre o espaço concreto e o imaginário.

Já que não é revelado de quem é aquele braço e sua identidade, e nem tão pouco o lugar e a localização espaço-temporal daquele fragmento, a reestruturação imaginária deste corpo como um todo só é possível graças à continuidade resultante da sequência de cenas. Na articulação entre os dois espaços, o fora e o dentro da tela, a ação de cortar um personagem e apresentá-lo fragmentado e expandido pelas bordas do quadro funciona como um método efetivo de atração do enunciatário para dentro do quadro videográfico.

2. Pioneiros do vídeo no Brasil

No Brasil, as experiências estéticas com o vídeo surgem em meados de 1960 com a chegada da câmera *Portapak* ao País. Esta câmera produzia imagens em preto e branco, gravadas em fita magnética de ½ polegada em rolo aberto.

O pioneirismo conceitual dos anos de 1960 e 1970 e as obras de artistas como Leticia Parente, Gil Wolman, Hélio Oiticica, Wesley Duke Lee, Antonio Dias e Sônia Andrade marcam a videoarte brasileira. Ao passo que, no cenário internacional se destacam o Grupo Fluxus e os artistas Bruce Nauman e Vito Acconci, que registram suas performances e expõem-nas em videoinstalações (Machado, 2007).

Em *Theme Song* (1973), de Vito Acconci, o rosto do artista preenche a tela e convida o público a penetrar com ele o espaço da tela do vídeo. A ação fechada e intimista é causada pelo *close* e por enquadramentos detalhados de partes do corpo. O entorno e aquilo que poderia se encontrar ao redor da cena não interessa. Isso explica e justifica que o tipo de operação, o corte, o plano de detalhe, em grandes *closes*, são opções formais dos vídeos destes artistas.

Os primeiros vídeos brasileiros foram produzidos com recursos tecnológicos mínimos, apenas com uma câmera na mão. Como os artistas não usufruíam de equipamentos de edição, o processo era feito já diretamente na câmera durante a gravação ou as cenas deveriam ser concebidas em planos contínuos e em tempo real para que não fosse preciso editar, como o caso do vídeo *Marca Registrada* (1974-1975) que iremos analisar neste trabalho.

Enquanto os artistas americanos eram orientados por Nan June Paik e Ed Emshwiller em laboratórios de universidades ou em redes públicas de televisão, acompanhados por equipamentos de alta tecnologia, os artistas brasileiros contavam com um dispositivo mínimo: um corpo diante de uma câmera, cuja ação performática era registrada em tempo real, em um único plano por uma câmera fixa. “Mas o mínimo coincidia de ser também o máximo. Uma vez que a eloquência do trabalho não podia residir na sofisticação dos recursos expressivos ou tecnológicos, todo o esforço criativo era voltado para a performance do corpo que se oferecia à câmera.” (Machado, 2007 a: 22)

As primeiras obras da videoarte brasileira foram apresentadas ao público em 1974, em duas importantes exposições: no Museu de Arte Contemporânea da USP em São Paulo e no

Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. Em 1978 foi realizado o I Encontro Internacional de Videoarte de São Paulo, no Museu da Imagem e do Som, MIS.

Se a produção videográfica encontrava maior repercussão no cenário audiovisual brasileiro e internacional da videoarte e até dos festivais de cinema experimental, foi somente no decorrer da década de 1990 que as proposições estéticas passaram a dialogar com o circuito das artes visuais (Cruz, 2007:11).

O contexto social e político foram determinantes para a primeira geração de produções artísticas do audiovisual brasileiro, já que o país vivia a fase mais violenta da ditadura militar, marcada pelo pânico e silêncio de parte da sociedade. Nesse sentido os vídeos produzidos no período eram constituídos de mensagens que externavam a descrença do povo quanto ao sistema vigente por meio de críticas ácidas e veladas.

Por isso, as performances dos anos de 1970 são caracterizadas por imagens desagradáveis com alto teor expressionista, em que o corpo do artista é colocado em situações de autoagressão e situações limítrofes de sofrimento e privação de liberdade, num discurso metafórico entre o corpo e poder. Como nos vídeos *Sem Título 03, 04, 05 e De Aflict*, produzidos entre os anos de 1974 e 1978, por Sônia Andrade, nos quais a violência e a discussão a respeito do ato criador são uma experiência que beira o limite entre a lucidez e a loucura.

Por exemplo, no vídeo *Sem título 03*, Sônia deforma o próprio rosto amarrando-o com um fio de nylon. Já no *Sem título 04*, Sônia prende as mãos fixando-a com fios presos a pregos sobre uma mesa, ao passo que no vídeo *Sem título 05*, pequenas mutilações são impostas ao corpo por meio do corte de pelos da virilha e das axilas com uma tesoura.

Convém ressaltar que estas performances eram realizadas nos espaços fechados dos ateliês, em locais privados e isolados dos espaços públicos de museus e galerias. Isto porque no Brasil as performances e as obras de *body-arte*, como as obras de Sônia Andrade e Leticia Parente, eram censuradas e não podiam ser exibidas em público como ocorria em outros países onde tais manifestações eram absorvidas através da arte conceitual em voga. Daí a força discursiva destes vídeos que não se configuram como mero registro, mas como recurso de interatividade entre artista e público.

É preciso evidenciar que este diálogo nada ingênuo entre corpo e máquina, arte e política, mesmo com o desenvolvimento tecnológico e acesso a equipamentos de edição e pós-produção, nunca deixou de ser explorado. Por volta dos anos de 1990, observamos um retorno à agressividade dos anos de 1970 em vídeos como *Desenho-corpo* (2002) de Lia Chaia e *Eu nunca esqueci* (2001) de Lucila Meirelles. No referido vídeo, Chaia realiza uma “lenta cerimônia de autoflagelação, desenha formas convulsivas em seu próprio corpo, até a tinta da caneta confundir-se com o sangue.” (Machado, 2007:23).

Se o contexto político é outro e os recursos tecnológicos são mais acessíveis, observamos que os vídeos produzidos pelas gerações seguintes se caracterizam pela busca da manipulação experimental do meio videográfico. Todo este experimentalismo é decorrência de procedimentos de edição e montagem proporcionados pela imagem eletrônica, cuja criação de visões críticas repercute na linguagem do vídeo como um instrumento de crítica social que tem o corpo como temática. “Diferentemente da geração pioneira que trabalhou com o tempo real do vídeo, a tendência geral desse período é fragmentar o corpo e decompô-lo em um ritmo alucinante.” (Mello, 2008:147).

3. Análise do vídeo *Marca Registrada* (1974-1975)

“A obra é, portanto, o início e o fim do seu próprio tornar-se visível, e o que ela nos faz ver é nada além do que nela está inscrito”. (Oliveira, 2004:123).

O vídeo *Marca Registrada* (1975) [fig. 01], da artista Leticia Parente, é uma referência da primeira geração da produção videográfica brasileira, cuja capacidade de gerar estranhamento foram determinantes para sua escolha como objeto de análise deste trabalho.



Figura 01 - Frame do vídeo *Marca Registrada* (1975), Leticia Parente.

Segundo Mello, é resultado de práticas poéticas entendidas como ações performáticas captadas em tempo real e criadas especialmente para o vídeo. Neste sentido, corpo e máquina são, ao mesmo tempo, conteúdo e contexto na construção de significados entre arte e política, cuja produção artística é “capaz de ser realizada apenas no entrecruzamento do corpo com a realidade simbólica de uma câmera videográfica.” (Mello, 2007:143).

Assim, encontramos vídeos com diferentes repertórios de discursos sobre o corpo na contemporaneidade que promovem discussões constantes sobre beleza, liberdade, identidade, comportamentos sociais e culturais e domínio do campo político numa relação direta e frontal da câmera com o corpo.

A priori, observamos que em *Marca Registrada* os recursos técnicos de corte, enquadramentos, ação, *zooms* e planos de detalhes são usados por Leticia para dar visibilidade a um corpo retalhado, fragmentado. O corpo inteiro passa a ser um detalhe do próprio pé, determinado na enunciação como um local de registro da ação de bordar uma marca, uma marca registrada. Esta parte do corpo é apresentada em detalhe porque ali será encenada a performance, a obra, dispensando a apresentação do restante do corpo, que sabemos existir, mas que se mostrado interferiria no estranhamento e na ênfase dada à ação performática da artista.

Na medida em que a ação registrada pelo vídeo não apresenta nenhum elemento fora dela mesmo, a mão e a sola do pé descalço de Leticia são suficientes para dizer o que se pretende e levar o enunciatário a sensações angustiantes experimentadas diante das cenas.

A ação é fechada. A cena é restrita ao enquadramento do monitor e da câmera para gerar o sentido de aproximação necessário ao estranhamento do ato de bordar e marcar o próprio corpo. A imagem se esgota em si mesma e se completa no gesto daquele que realiza a ação fechada, intimista, causada pelo *close* e por enquadramentos detalhados de partes do corpo.

Na descrição das cenas, observamos que o vídeo começa com a câmera em plano médio, em contra *plongée*, registrando dois pés descalços de uma mulher, de cima para baixo. A mulher é a própria Leticia Parente que caminha vagarosamente sobre um piso de madeira de cor clara, da direita para a esquerda do quadro. Esta ação introduz o corpo fragmentado no

espaço da tela pelo lado contrário ao de leitura comum no ocidente, da esquerda para a direita, causando um primeiro estranhamento no sentido de leitura anti-horário da cena. Este caminhar para dentro e para cima da tela nos leva junto com o corpo para dentro do quadro por meio dos pés da artista. Os pés, dentre os quais um servirá de suporte para performance e sofrerá a ação do actante, a ação de ser transformado pelo ato de bordar a sola do próprio pé.

Nesta primeira cena vemos parte da saia do vestido de Letícia, pouco rodada, curta e bem acima dos joelhos. E no final da caminhada, já dentro do quadro percebemos o pé, de plástico branco e redondo, de uma poltrona, da qual vemos apenas um fragmento de tecido liso e escuro. Mais ao fundo parte de uma pequena mesa de canto e, rapidamente, uma porta.

Por um instante o quadro fica totalmente branco causado por um reflexo luminoso e intenso que não permite nenhuma identificação da cena, para imediatamente surgirem as mãos da artista em um grande *close*, que registra sua ação de colocar uma linha de cor escura, preta, na agulha. As mãos ainda que firmes, deixam escapar a dificuldade de se colocar a linha no fino orifício da agulha.

Finalmente os instrumentos de automutilação estão prontos e num piscar de olhos a câmera já está centralizada no pé esquerdo, que apoiado sobre a perna direita facilita o acesso à sola do pé a ser bordada. O pé é filmado da metade da sola para cima até a região dos dedos, onde Letícia começa a ação. Vemos alguns dedos da mão esquerda que ajudam a segurar e esticar a pele do pé e a mão esquerda, sobretudo a parte de cima da mão e os dedos que seguram firmes a agulha para forçar sua penetração na couraça espessa da sola do pé. Borda uma letra, duas, até lermos a palavra *Made*.

Muito devagar, em leves movimentos de câmera somos levados mais para o centro e abaixo da sola do pé, onde a mão começa a bordar a palavra *in*. Os movimentos são precisos, a agulha penetra a pele com exatidão cirúrgica, sem titubear. Uma vez terminada a palavra *in*, a câmera se afasta e por meio de um plano médio persegue as duas mãos, que por um momento cessam a ação de bordar para colocar mais linha na agulha. Rapidamente a câmera volta num plano de cena bem fechado e fixa na mão que retorna à sola do pé esquerdo, agora bem mais abaixo na altura do calcanhar. Letícia começa a bordar a letra B, depois a letra R e A, até compor a palavra *Brasil* [fig.02].



Figura 02 - Frame do vídeo *Marca Registrada* (1975), Leticia Parente.

O tecido desta parte do pé parece mais duro, áspero, e a força da mão para dar cabo do bordado é maior. Mas Leticia não se satisfaz e reforça as letras bordando até duas vezes cada uma delas, com uma linha sobre a outra, querendo nos dizer que é preciso reforçar o bordado para que a leitura aconteça de fato. Ao final, lá está a frase *Made in Brasil* estampada na sola do pé esquerdo da artista, bem à mostra, fixada por linhas pretas no pé de pele clara, cujo contraste nos revela a marca registrada. Como um produto cuja marca registrada nos permite verificar e identificar a procedência e o país de origem, como *Made in China*, *Made in EUA*, comprados nas lojas de departamento.

Durante os dez minutos que compõem o vídeo não se vê nada que referencie o lugar onde se passa a ação. Nenhuma referência ao ambiente, a não ser o fato de que o chão de madeira nos recorda um tipo de acabamento de ambientes internos de casas ou apartamentos. Diferentemente do segundo vídeo de mesmo nome *Marca Registrada II*, no qual Leticia realiza a mesma ação de bordar o pé num dia ensolarado e ao ar livre, em um local que parece um quintal com pequenos arbustos e flores.

O fragmento da mão preenche por várias vezes todo o quadro videográfico, passa diante da câmera por várias vezes seguidas. Como um corpo expandido para os quatro campos da tela a mão que borda se movimenta conforme a inscrição das letras para compor a frase *Made in Brasil* [fig.03] num ritmo constante, porém preciso e determinado de quem sabe como fazer.



Figura 03 - Frame do vídeo *Marca Registrada* (1975), Leticia Parente.

A ausência de referência espacial e temporal, como destaca Burch (2008), é característica de planos de cenas construídos a partir de grandes *closes*. Esse arranjo plástico reforça o caráter expressivo das cenas, pois dá margens à imaginação do enunciatário, uma vez que transforma o corpo que está no espaço-fora-da-tela e que tem apenas um fragmento seu dentro da tela, ainda mais presente no quadro. Este corpo pode ser recriado das mais variadas formas e completado pelo olhar dos mais diferentes públicos.

Durante o plano contínuo, a mão que borda o pé interrompe o bordado e de posse de uma pequena tesoura para dar acabamento, corta o fino fio da linha escura que impiedosamente penetra a pele rosada.

Entre a entrada e a saída do corpo do quadro videográfico são 08 minutos de plano contínuo e pura ação de um personagem não identificado, uma vez que não vemos seu rosto e nem tão pouco sua voz. Deste actante⁷ conhecemos um pequeno detalhe de suas mãos, uma pequena parte de suas pernas e seu pé esquerdo, sem contar o fato de que identificamos ser uma mulher por causa das unhas compridas, pintadas com esmalte suave e transparente e sabemos ser a artista porque a ficha técnica assim indica.

Por dois momentos muito fugazes a câmera se distancia, abre um pouco o campo de visão e nos permite ver rapidamente o entorno, mas não o suficiente para identificarmos a pessoa corajosa e determinada. Nestes dois momentos é possível perceber o vestido curto e o pé esquerdo realmente apoiado sobre a perna direita, mas logo a câmera volta ao *close*.

⁷ Na semiótica discursiva, “o actante pode ser concebido como aquele que realiza ou que sofre o ato, independentemente de qualquer outra determinação.” (Greimas e Courtés 2008: 20).

Quando o bordado está pronto um plano de cena mais aberto toma toda a sola do pé para nos apresentar a frase *Made in Brasil*. A mulher se coloca em pé e volta os pés sobre o chão de madeira. Rapidamente a câmera num *plongée*, do alto para cima, mostra os dois pés, lado a lado e não vemos mais o bordado, mas parte das pernas dos joelhos para baixo. A seguir, a cena é cortada, dando por encerrado não apenas a ação performática, mas também o seu registro.

4. Considerações Finais

Como vimos na análise, o vídeo *Marca Registrada* é exemplar na construção do simulacro do corpo retalhado por meio de imagens que resultam do uso dos primeiros planos e dos enquadramentos fechados em *close-up*.

Na convergência entre as artes e as mídias fica claro que o vídeo na arte contemporânea será a linguagem responsável pela retomada da tradição figurativa de recorte da realidade, como fizeram a pintura e a fotografia na arte clássica e na arte moderna respectivamente. Porém a linguagem videográfica se revela polifônica e mosaicada, e tem o fragmento como elemento estrutural da linguagem, responsável pela caracterização do seu *modus operandi* e pela singularidade desta como linguagem midiática, como meio de comunicação e expressão poética.

A opção plástica pelo fragmento gera uma série de características estilísticas que podem ser tomadas como particularidade da linguagem videográfica. Mas também do olhar poético de textos como o vídeo analisado, que se apropria da linguagem metonímica e imprime um caráter peculiar à linguagem do vídeo, para representar as relações políticas e sociais, como a repressão, a violência e, sobretudo, a condição fragmentada do homem moderno.

Na relação dialética entre o espaço *fora* e *dentro* da tela, espaço *in* e espaço *off*, o vídeo *Marca Registrada*, nos leva para dentro da tela por meio dos pés de um corpo que caminha em direção ao centro da tela, na primeira cena do vídeo. Nas cenas seguintes este corpo não sai de cena, nada entra ou sai novamente no quadro, apenas há o desenrolar da performance de uma mão que age sobre o próprio pé em um plano contínuo, sem cortes, que nos prende dentro do quadro.

Mas estes fragmentos do corpo, uma mão e um pé retalhados pelo enquadramento em um grande close, não permitem a identificação nem da pessoa nem do lugar onde se passa a cruel demarcação de um corpo como um produto social. A ausência de referências e identificação das cenas favorece a recriação do espaço fora da tela como um espaço imaginário que reforça o caráter misterioso da atividade ilícita construída dentro do espaço da tela.

Afinal, quem é este indivíduo que age sobre seu próprio corpo com tanta violência e escancara a condição coletiva, social e política de uma nação? Expressando o caráter explícito de algo proibido relacionado à situação política do país na época do vídeo.

O corpo em primeiro plano na tela metonímica do vídeo nos revela seu regime de sentido: o experimentar metonímico, a parte pelo todo. A experiência do mundo em fragmentos. Uma das marcas do pós-moderno, o descontínuo e fragmentário. Da mesma forma como o mundo moderno se apresenta ao homem contemporâneo: um todo em pedaços.

Referências Bibliográficas

BURCH, N. *Práxis do Cinema*. São Paulo: Perspectiva, 2008.

CRUZ, R. M.S. Cortes e recortes eletrônicos. In: MACHADO, A. *Made in Brasil. Três décadas do vídeo brasileiro*. São Paulo: Iluminuras, 2007a, pp. 09-11.

GREIMAS, A. J. e COURTÉS, J. *Dicionário de semiótica*. São Paulo: Contexto, 2008.

MACHADO, A. *A arte do vídeo*. São Paulo: Brasiliense, 1997.

_____. *A televisão levada a sério*. São Paulo: SENAC São Paulo, 2005.

_____. *Arte e Mídia*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2007.

_____. *Made in Brasil. Três décadas do vídeo brasileiro*. São Paulo: Iluminuras, 2007a.

MELLO, C. Arte nas Extremidades. In: MACHADO, A. *Made in Brasil. Três décadas do vídeo brasileiro*. São Paulo: Iluminuras, 2007. pp.143-174.

MELLO, C. *Extremidades do vídeo*. São Paulo: SENAC São Paulo, 2008.

OLIVEIRA, A. C. (orgs.) *Semiótica plástica*. São Paulo: Hacker, 2004.