

MOSTRAR-SE, SENTIR-SE: NO CORPO A CORPO, AS INTERAÇÕES DISCURSIVAS DO VÍDEO “MARCA REGISTRADA”.

Regilene A. Sarzi Ribeiro. CPS:PUC/SP

RESUMO

O corpo como simulacro do sujeito na contemporaneidade e operador de sentido das práticas interacionais e discursivas entre a mídia e a arte, é o objeto de estudo desta comunicação, que visa: analisar como a figuratividade da plástica sensível constitui os regimes de visibilidade e interação entre os sujeitos, e compreender como se dão as condições de sentido que permeiam as relações interativas entre os actantes. Para tanto, optou-se pela análise do vídeo *Marca Registrada* (1975) de Letícia Parente, tendo como base os pressupostos de Eric Landowski e os estudos de Jean-Marie Floch e Ana Claudia de Oliveira, sobre os regimes de sentido e interação e a plástica expressiva da enunciação, respectivamente. Os resultados apresentam o corpo como um operador de sentido nas práticas discursivas em vídeo, cujo sentido se constrói e se apreende em ato.

Palavras-chave: corpo, regime de interação e sentido, figuratividade, videoarte, Marca Registrada.

ABSTRACT

The body as a simulacrum of the subject and operator of the contemporary meaning of the interactional and discursive practices between media and art, is the subject matter of this communication, which aims to analyze how the figuration of the plastic is sensitive regimes of visibility and interaction between subject, and understand how to give the conditions of meaning that permeate the interactive relationships between the actants. To this end, we chose to analyze the video Trademark (1975) Leticia Parente, based on the assumptions of Eric Landowski and studies of Jean-Marie Floch and Ana Claudia de Oliveira, of the systems of meaning and interaction and plastic expressive utterance, respectively. The results show the body as an operator in the sense of discursive practices in video, whose meaning is constructed and apprehends act.

Key words: body, system of interaction and sense, figuration, video art, Marca Registrada.

Regimes de sentido e interação nos discursos mídia-arte

O regime de visibilidade, uma das bases teóricas que se buscou operacionalizar nesta comunicação, descreve os papéis dos sujeitos como operadores do discurso: sujeito visível e sujeito do ver (LANDOWSKI, 1992, p.89), aquele que se coloca em evidência para ser visto, aquele que capta as imagens, e aquele que se coloca a ver, respectivamente, assumem estes papéis operacionais por convencimento e sensibilidade.

Landowski (1992, p.89), assegura que “[...] o sujeito virtualmente observável irá fazer-se ver, organizando o dispositivo requerido para a captação do olhar de um

observador potencial”. Por suposto, o estudo dos regimes de visibilidade na semiótica das interações necessita de um estudo aprofundado do plano da expressão plástica sincrética, conforme esclarece Ana Claudia de Oliveira:

A materialidade do plano da expressão traz nela as marcas dos tipos de experiência travados entre os atores da enunciação. Esse formante matérico se soma aos demais formantes que configuram a plástica, a saber: formantes eidético, cromático e topológico. Os formantes plásticos configuram as figuras constituintes da expressão e sua análise torna acessíveis os gestos autorais de quem produz o objeto semiótico. O autor deixa as suas marcas gestuais de produção com explicitação maior ou menor de suas escolhas materiais, de procedimentos técnico-tecnológicos que o enunciador torna apreensíveis ao enunciatário favorecendo o seu ato de apreensão semiótica dos modos de articulação dos formantes plásticos da expressão, a partir dos quais o enunciatário depreende as categorias polares em que a expressão está fundada. Essas figuras da expressão são sentidas e captadas impressivamente e contribuem para o delineamento da gestualidade profunda do criador que pode sim ser analisável com rigor metodológico. (OLIVEIRA, 2010, p. 07).

Dessa forma, propõe-se um estudo da expressão plástica audiovisual para que os estudos na área da Semiótica e da Comunicação possam dar conta de uma semiótica dos corpos sujeitos em interação. Cabe lembrar, que os estudos sobre a figuratividade e a semiótica plástica surgiram no campo da semiótica, pelas mãos de A. J. Greimas, em *Semiótica figurativa e semiótica plástica* publicado em 1987, e pelas análises semióticas do plano de expressão nas pesquisas de Jean-Marie Floch (1985) e Felix Thüller mann (2009). Da análise criteriosa dos formantes plásticos e suas articulações sintático-semânticas no sincretismo audiovisual podem se depreender os sistemas axiológicos, que são a base do saber e da formação identitária social dos sujeitos como seres comunicativos, conforme esclarece Ana Claudia de Oliveira:

Postulamos então a análise do plano da expressão não só a partir das determinações sêmicas do plano do conteúdo. A descrição e análise da plástica expressiva da enunciação com as materialidades que dão forma a expressão e concretizam os sentidos dos textos e objetos semióticos nos evidenciam que o conteúdo faz-se também a partir da forma. Sobre esse patamar alicerçamos a reflexão em desenvolvimento sobre uma tipologia de sujeitos produtores de sentido a partir do plasmar na expressão de seus modos de interação discursiva. O enunciado e a enunciação não vão ser pensados assim só como pressupostos um do outro, mas também no e pelo processamento dialético da estruturação enunciativa que significa o enunciado, em outros termos, no desenrolar mesmo da materialidade que corporifica a experiência produtora de sentido em que as instâncias enunciativas situam os seus sujeitos actorial, temporal e espacialmente por

meio de um arranjo estético da distribuição de suas formas, cores, matérias. Mais do que mecanismos de constituição da subjetividade, nesse espaço-tempo os sujeitos instalados na construção do objeto em processamento, vivem a própria experiência de produtores de sua significação a partir de seus modos de presença no ato enunciativo. A enunciação define-se assim como o lugar em que são instalados os procedimentos de interação entre um sujeito que enuncia e outro sujeito que apreende o enunciado que lhe é enunciado, o que envolve um tratamento da enunciação enquanto prática social que enunciador e enunciatário protagonizam no seu interatuar na colocação em discurso. (OLIVEIRA, 2010, p. 09).

Os arranjos plásticos conferem à figuratividade a organização da composição sensível, experimentada pelo corpo sensorial e relacional do sujeito operador em contato interacional com o texto audiovisual. Por isso, será por meio da descrição da estesia e das relações do inteligível com o sensível que se depreenderá o corpo como instância desencadeadora de sentidos. A condição estésica é definida por Oliveira como:

[...] a condição de processamento do estético, um componente constituinte de todo e qualquer arranjo de linguagem, a estesia é um processamento do corpo que sente as qualidades que sobre ele operam impressivamente. Quanto maior o grau de esteticidade, maior é a ação impressiva e a ação desse corpo operador, que, sem automatismo para processar o manifesto por um plano de expressão, capta e sente as impulsões que produzem uma experiência do que é sentido para ser significado (OLIVEIRA, 2010, p.05).

Um olhar detalhado sobre as relações entre a figuratividade nas operações discursivas e os procedimentos enunciativos, que levam à conversão do plano de expressão em plano de conteúdo, é o principal instrumento metodológico para compreensão de como se constroem as interações discursivas do corpo nas videoartes. Como postula Landowski (2009), são quatro os procedimentos de interação que processam a construção dos regimes de sentido, a saber: programação, manipulação, ajustamento e acidente.

O que Landowski entende nas formas de interação por *programação* se refere às relações humanas para com as coisas vivenciadas por operações em que a ação é organizada sendo fundada em certos princípios de regularidade. Os seres humanos são seres sociais organizados como executantes programados em função das necessidades das máquinas de produção de sentido, máquinas a serem operadas por programações. Para se comunicar, o homem lança mão das mídias, cuja constituição sintática e semântica perpassa mecanismos técnicos/maquínicos que organizam o uso de linguagem midiática.

Dessa forma, para operar os dispositivos de produção de sentido, como uma câmera de vídeo, o homem precisa saber como ela opera sua programação e programar outros iguais para sua leitura e interação, com o intuito de concretizar o ato comunicativo. Por isso, o regime de programação prevê a adaptação unilateral de um actante ao outro para se ajustar à programação e operar os dispositivos de produção de sentido.

Nas relações entre seres e coisas esta programação ocorre para que os procedimentos enunciativos disponíveis nas máquinas como o vídeo possam ser operados explorando a sua potencialidade e experimentados esteticamente. Sabe-se que, por meio do regime de programação, enunciador e enunciatário são programados para operarem sobre e com os procedimentos técnicos disponíveis no dispositivo videográfico, como o código visual de recortes e detalhes de cenas e imagens que decorrem dos enquadramentos fechados, *closes*. O uso do procedimento do enquadramento resulta em enunciados que têm como base o fragmentário, em que a *parte* é responsável pela construção metafórica do todo de sentido.

Esta programação, para sentir o fragmento e as coisas do mundo por suas partes, em detalhes, é uma função programada pelo dispositivo da máquina da ordem do midiático, uma vez que está na essência da linguagem do vídeo o procedimento metonímico da estrutura fragmentar. A programação da máquina visa educar o usuário para um contato com o mundo por meio da continuidade e das relações cotidianas da ordem e da estabilidade. Daí, a produção de sentido ser baseada em princípios de regularidade na qual o fragmento se configura como um elemento chave da linguagem audiovisual e se estabelece como um componente caracterizado pelo descontínuo no contínuo.

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*.

Entre o *fazer* do sujeito enunciador e o *querer fazer* do sujeito enunciatário é preciso que ocorra a manifestação da vontade e da crença de que *fazer* e *querer fazer* são vantajosos, tanto para um quanto para o outro. A persuasão e convencimento do si e do outro é operada por contratos, por acordos estabelecidos entre os sujeitos em interação e podem ser fundados na fidúcia e veridicção baseadas na confiança e na fé, autenticadas pela crença na certeza da veracidade de tais relações em processo. Desses contratos demandam o *fazer crer* do sujeito artista e da videoarte, e remetem-se ao fazer interpretativo do sujeito público, que crê no dizer artístico como verdade.

O público acredita estar diante de uma obra artística como um vídeo, produzido por um sujeito artista que dispõe de capacidades distintas da sua para conhecer o mundo que ele, público, não conhece ou ainda não sabe que conhece. Está posto o primeiro estágio do discurso artístico, no qual valores culturais, sociais, políticos e estéticos são presenças e visões de mundo, que levam os sujeitos do discurso à descoberta de novos mundos: mundos que se tornam visíveis porque seus actantes acreditam e participam do seu tornar-se presença.

Os enunciadores dos vídeos, cada qual com a sua visão de mundo, indicam ao público relações calcadas na fidelidade dos benefícios de se conhecer e consumir arte, no gosto pelas artes audiovisuais. De outro lado, as interações discursivas podem explorar, no arranjo plástico 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 à articularem-se uns com os outros e à interferirem um no outro, na prática das interações concretas. No ajuste, o regime de interação se dá em função do que os sujeitos sentem, do sentir, e na maneira de atuar como coparticipantes ou adversários na construção de sentido.

Quando ocorre um contato direto com o sentido por meio do sensível, estes sujeitos e seus corpos assumem competências modais cognitivas, da ordem sensível e estésica que atuam na construção de sentido. Estes sujeitos, munidos de suas competências estéticas, processam a interação pelo ajustamento, conforme postulado por Landowski, e ultrapassam a semiótica das situações para constituir uma semiótica do sensível. No ajustamento, a relação entre sujeitos se dá por meio

de uma identidade mútua, como um entrelaçamento de atores orientados por uma coordenação dinâmica, em que o *fazer-fazer* se dá em conjunto, concomitantemente e de forma recíproca. Como explica Landowski, “[...] cada um sente o sentir do outro graças a uma relação direta, corpo a corpo, e se molda (por contágio) à suas emoções, ao seu ritmo, à sua *hexis* mesma” (LANDOWSKI, 2009, p.100). Os sujeitos descobrem, ao se ajustar uns aos outros no corpo a corpo com o outro, que na experiência sensível podem ocorrer fenômenos inesperados, de dimensão corporal sentida por ambos e relatados como o acaso, o inusitado, denominado pelo semioticista como *acidente*.

Nos discursos artísticos, os sujeitos experimentam a descoberta de sentidos para além daqueles vividos cotidianamente e estes são definidos como *acidentes*, cujo procedimento de interação ocorre por meio de eventos estéticos, marcados por sensações puras, efêmeras, pontuais, sublimes ou catastróficas, cujos ajustes recíprocos, entre os actantes, perpassam efeitos de deslumbramento e encantamento, ou aflição e dor, frente ao inesperado.

No vídeo *Marca Registrada* (1975), escolhido como objeto de análise nesta comunicação, a análise da plástica sensível e da estesia busca discorrer sobre como ocorrem estes ajustes entre os actantes no audiovisual. Na sequência, apresenta-se parte da análise semiótica que compõe uma pesquisa maior, em andamento.

O vídeo *Marca Registrada* (1975, 9min, Porta-pack ½ polegadas), da artista Letícia Parente (1930-1991), foi filmado em preto e branco e é uma referência da primeira geração do audiovisual brasileiro, que surgiu nos anos de 1970 e foi marcado pelo pioneirismo e capacidade de gerar estranhamento, um dos principais objetivos dos discursos artísticos.

As obras em vídeo de Letícia Parente são caracterizadas por uma dimensão conceitual, na qual o experimentalismo e os excessos contra o corpo, que dialogam com a *Body Art* dos anos de 1960, são sinais de comportamentos poéticos que extrapolam a estética e se configuram em discursos do corpo e atitudes políticas.

A artista se apropria dos meios técnicos de sua época – fotografia e vídeo – para questionar imposições e papéis sociais cotidianos, tendo como recurso a linguagem artística das *performances*, um marco das artes do corpo que surgiu na Arte Conceitual em meados dos anos de 1930 e 1940. Letícia trata do cotidiano imposto ao corpo, explorando o corpo como elemento fundamental na produção de

sentido e comumente suas *performances* foram realizadas frente a uma câmera de vídeo. Letícia pensava e realizava suas obras para se tornarem um registro da ação realizada no corpo com o propósito de discutir o corpo.

Ao debater questões culturais e sociais, poderes e dominações dos corpos na sociedade moderna, política e civil, Letícia Parente produziu uma série de vídeos filmados em cenários costumeiros, como casas e recintos domésticos, jardins, quintais e locais que recebem a ação performática, dando a ela um caráter privado, por ambientações íntimas, fechadas e reclusas. Os temas de seus vídeos são situações cotidianas e ocupações diárias como cozinhar, lavar e passar, guardar e costurar roupas, alimentar, cerzir, coser, alinhar e bordar. Ao mostrar este fazer diário o enunciador, Letícia, leva os sujeitos discursivos à construção do sentido por meio da experiência de sentir o sentido em *ato*, no corpo a corpo com o outro, por meio dos simulacros do corpo produzidos pela mídia audiovisual.

Entre as características acentuadas nos vídeos de Letícia estão a ausência de falas ou uso de músicas, com ênfase para ruídos e barulhos dos ambientes, a ausência de cor e as gravações ou tomadas de cenas em planos-sequência. Cabe ressaltar, que a autora é quase sempre a protagonista de seus vídeos e, como atriz principal, ela atua, realiza e sofre a ação performática. Esse estar no vídeo, como sujeito da ação, actante, depois e ao mesmo tempo em que é o enunciador, faz pensar nos processos poéticos desencadeados pela arte contemporânea com a arte conceitual, em que os processos criativos passam a incorporar a personificação do artista na obra, como um produto de sua subjetivação. Entre os vídeos de Letícia Parente destacam-se *Preparação I* (1975), *Preparação II* (1976), *In* (1975), *O homem do braço e o braço do homem* (1978), *De Afflicti* (1979) e *Tarefa I* (1982).

Tendo como base os fundamentos teóricos da Sociossemiótica, de Landowski e seus colaboradores, o vídeo é analisado como produto da comunicação audiovisual na interface com as artes visuais, para entender como a linguagem do vídeo constrói os simulacros do fazer ser visto e do querer ver o outro e, ao final, do corpo público ao corpo privado (LANDOWSKI, 1992). Interessa o fato de ser a câmera videográfica uma máquina de construção de sentido e o corpo figurativizado, seja inteiro ou por fragmentos, pelo contato direto com a câmera e seus dispositivos.

Esse corpo será figurativizado pelas escolhas do enunciador que toma a câmera e os recursos técnicos da linguagem do vídeo como máquinas de fazer

sentido e determina esta imagem do corpo como decorrência das formas de uso da linguagem vídeográfica.

A priori, observa-se que, em *Marca Registrada* (1975), o uso dos recursos técnicos do dispositivo vídeográfico definidos por planos, cenas, cortes, enquadramentos, *zooms* e planos de detalhes resultam na visibilidade do corpo retalhado e fragmentado. O corpo é registrado por um plano sequência longo, mas enquadrado por um plano detalhe que mostra uma parte do corpo: o pé, determinado na enunciação, como um lugar de registro da ação de bordar uma marca: uma marca registrada. Esta parte do corpo é apresentada em detalhe, com destaque, porque será aí que toda a narrativa será encenada e será aí o espaço tópico da obra, dispensando a apresentação do restante do corpo, que se sabe existir, mas que, se mostrado, interferiria no efeito de 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 mesma, mãos e pés são suficientes para dizer o que se pretende: levar o enunciatário a um *fazer fazer*, depois a um *fazer sentir* que resulta num *fazer ser*, por meio das sensações angustiantes que ele experimenta. A ação é fechada e resultante do enquadramento em primeiro plano, cuja cena é uma escolha do enunciador para gerar o sentido de aproximação para com o actante, necessário ao estranhamento do ato de bordar e marcar o próprio corpo.

A análise do vídeo permitiu que fossem descritos como se manifestam as construções figurativas para se deixar ver, apreender, sentir e vivenciar o corpo nos percursos narrativos de *Marca Registrada*, em seus revestimentos temáticos e figurativos. Primeiramente, a descrição do plano de expressão considerou os formantes eidéticos, cromáticos, matéricos e topológicos dos sistemas de expressão – verbo-visual e sonoro – que imprimem na expressão, o construído das formas de conteúdo audiovisual. Postula Oliveira que:

Da descrição do plano de expressão e do plano de conteúdo da obra é que se visualizam as outras esferas de relação que ela estabelece. 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. Desta feita, é no sensível de uma composição plástica, e só nele, que se incrusta a sua significação (OLIVEIRA, 2004, p.123).

Os formantes eidéticos, descritos na composição espacial do vídeo, são caracterizados pelo enquadramento acentuado dos pés, resultantes de tomadas de câmeras em *zooms*, que ora se aproximam da planta do pé, ora acentuam a gestualidade e o cinetismo das mãos que bordam. A posição das partes do corpo *versus* a posição da mão, somados aos enquadramentos fechados, caracterizam a topologia vídeográfica composta nas cenas do vídeo *Marca Registrada* (1975).

Destacadas pelo contorno das mãos, nos formantes eidéticos apresentam-se linhas circulares, *versus* linhas retas resultantes da forma retangular do pé bordado. Do conjunto expressivo destas linhas observam-se composições circulares sobrepostas às composições retangulares das formas das mãos no ato do bordar e do pé que se deixa bordar, respectivamente. Enquanto, as mãos se projetam sobre o pé numa posição de controle do ato de bordar e segurar o pé, delimitando formas fechadas, em círculos, nos gráficos abaixo ilustrados por linhas brancas, o pé permanece estático e submisso caracterizado por formas retilíneas, na horizontal ou ortogonal, indicando posições fora do quadro.



Figura 01 – Frames do vídeo *Marca Registrada* (1975), usados na análise dos formantes eidéticos, cromáticos, matéricos, topológicos e verbais da plástica sensível.

Desta relação do corpo em movimento com o corpo estático, depreende-se o sincretismo da plástica sensível em *Marca Registrada*, em que os sistemas expressivos não se excluem mutuamente para atuar, mas pelo contrário, compartilham do mesmo espaço plástico, onde movimento e estaticidade são elementos composicionais, que conferem continuidade à sintaxe narrativa. Os formantes cromáticos e matéricos, por sua vez, evidenciam um contraste de áreas

claras e escuras que figurativizam o corpo por tonalidades suaves de preto e branco, com textura pouco acentuada e suaves contrastes de luz e sombra.

Um estudo dos formantes verbais mostrou que o processamento desse sistema opera por meio do verbal escrito, já que as palavras “made” in Brasil são bordadas na planta do pé, instaurando o verbal na composição do sistema audiovisual. A descrição dos formantes sonoros permitiu que a análise ganhasse em complexidade, permitindo operar com as relações entre os usos dos sistemas empregados, uma vez que os sons não se configuram em música, mas ruídos e barulhos. Dessa forma, caracterizou-se a plástica sonora como composta da sonoridade própria da câmera de vídeo, que nos atesta o tempo todo o seu filmar o vídeo. Essa sonoridade deixa sua marca impressa, como a marca registrada do registro vídeográfico.

Os papéis temáticos, observados no programa narrativo de *Marca Registrada*, são de reconhecimento e pertencimento do corpo individual, tornado um corpo coletivo, corpo social, dado pela inclusão do registro de uma marca que identifica a etnia e a cultura deste corpo. O corpo marcado pelo bordado é metáfora do fazer patente de marca que se reconhece figurativizado pelo ato de costurar sobre a planta do pé, cuja trama resultante do trajeto da linha revela as formas tecidas sobre a pele.

As categorias do nível discursivo, */pertença/* e */exclusão/* social, aparecem tematizadas pelo corpo fragmentado e marcado com o sinal de nacionalidade, registro de origem, feito no país: *Made in Brasil*. O tecido social, tematizado pelo tecido do corpo, pele é figurativizado pelo corpo para ser identificado pela marca à qual pertence, sua origem e identidade social. Esse simulacro do corpo confere identidade ao sujeito contemporâneo porque o torna visível como sujeito pertencente a um estado, país, nação, pela exposição de sua condição: feito no Brasil.

Observa-se o fato de que este cidadão, sujeito do visível, do mostrar-se, é marcado por mãos suaves e delicadas, mãos femininas, cuja atividade de bordar, enuncia uma atividade artesanal, singular e relacionada às atividades femininas. São com esses procedimentos que o bordado torna-se marca de pertencimento, por um ato de vontade e desejo de mostrar um corpo que passa a ter identidade, porque exhibe e mostra a marca registrada em seu próprio corpo.

Na reconstrução do sentido, observou-se que os valores determinados pelo sistema axiológico dos leitores inseridos no texto, positivo pela *euforia* e negativo pela *disforia*, apresentam-se aplicados às categorias /com marcas/ vs. /sem marcas/, /exibido/ vs /escondido/, /contínuo/ vs. /descontínuo/ e /totalidade/ vs. /parcialidade/, respectivamente.

O caráter coletivo é expresso de forma velada por todos os corpos dos sujeitos que estão de fora da cena, mas que assistem ao vídeo experimentando-o sinestesicamente. O *parecer* bordado é desempenhado pela ação do corpo que atua na transformação do sujeito e conduz o marcar-se sobre o próprio corpo, sobre o pé.

Estes sujeitos discursivos da expressão são actantes coletivos, convidados a um querer *fazer*, conforme as normas sociais vigentes da época, o papel de cidadãos marcados pela ditadura levados a marcarem-se como “feitos no Brasil”, cujo sentimento de pertencimento e extroversão, os leva ao sentido de coletividade pela pátria. O sincretismo da linguagem audiovisual, resultante da composição de sons, imagens, palavras escritas e seus elementos plásticos e figurativos, levam o sujeito do ver (S2) à experiência estésica, cujo resultado é sentido em *ato*. A encenação de bordar o próprio corpo do sujeito que se mostra (S1), revela o *exibicionismo* de S1, visando manipular S2 a não querer não ver e com este comportamento compartilhar o *flagrar* de S1, mostrando-se e exibindo-se no corpo a corpo com a ação de *Marca Registrada*.

Estesia e contágio. Mostrar-se e sentir-se.

Tendo como procedimentos enunciativos: o enquadramento fechado em grandes *closes* de um pé e parte de uma das mãos de um corpo; as tonalidades gradativas de preto e branco e o registro visual e sonoro, realizado em um cômodo residencial que se reconhece como ambiente interno, o tema do pertencimento social e político e as categorias semânticas de oposição liberdade vs. opressão são postas em cena pelo vídeo *Marca Registrada*.

A interação discursiva mídia-arte se dará entre sujeitos que compartilham o bordar de uma marca coletiva que os define como grupo, sociedade, nação no próprio corpo, no corpo do outro. O que se vê na tela do vídeo é um pé sendo

bordado por uma linha fina e escura. Um pé bordado por mãos delicadas, femininas, com gestos precisos.

Um bordar feito de pontos livres, cuja construção resulta no desenho de três palavras costuradas sobre a sola do pé: *Made in Brasil*, feito no Brasil. A inscrição, sendo tecida sobre a pele da sola do pé, é sentida pelos actantes que compartilham o seu bordar. Linha, agulha e as mãos sobre a sola do pé realizam pontos num vai e vem que perfura a superfície do corpo, até concluir sua meta: marcar o corpo com o sinal de um registro. Este registro descreve o corpo como sendo feito no Brasil, país, nação, sociedade, coletividade.

A interação apresentada é organizada e montada para que os sujeitos atuem colaborativamente na construção do sentido de *Marca Registrada*, e juntos se tornem corpos marcados e registrados, produzidos todos no mesmo país denominado Brasil. Esta marca modaliza e condiciona a interação entre corpos privados de liberdade e oprimidos pelo sinal que os identifica, mas também os reprime politicamente, como se sabe, este era o caso da situação política no Brasil da época dos anos de 1974 e 1975, quando o vídeo foi filmado, em plena ditadura militar (1964-1984).

Somado aos aspectos de gênero e discussão da política nacional, o vídeo *Marca Registrada* (1975) questiona a imposição econômica e cultural norte-americana, a massificação de ideais e a uniformização que a sociedade globalizada e capitalista exerce sobre os sujeitos, resultando em alienação e conflitos. Bordar a frase *made in Brasil* nas solas do pé é uma forma de ritualizar a padronização social e internacional que aos corpos é imposta. Essa imposição pode gerar tanto o incomodo de se ver sendo costurado, quanto à indignação de saber que o sistema social trata o homem dessa forma mesmo: como um objeto que se registra, como marca patenteada sobre a qual se têm direitos.

De igual forma, mesmo sabendo-se tratar de um bordar leve e superficial sobre a pele da sola do pé, a aflição e o desconforto do ato, que confere *pertencimento* ao corpo, é sentido.

As figuras de expressão, juntas, figurativizam o corpo no ato do se bordar e por meio da experiência estética convocam as competências estéticas dos sujeitos, que em seu próprio corpo experimentarão a sensação de desconforto, misturada à dor e aflição. O corpo, que continua sendo bordado pelas solas dos pés, não reage e

aceita sua tarefa/sina, minimizando a própria dor em detrimento à sua missão de ser marcado socialmente, para tornar-se um corpo coletivo. Essa figuratividade promove as figuras de conteúdo e estas tematizam o pertencimento social, que se legitimará no corpo dos sujeitos.

A agonia do corpo, nas muitas vezes em que é perfurado pelos pontos do bordado que tecem as linhas retas e curvas das palavras que verbalizam a marca registrada e que depois se traduzem em registros de pertencimento, beira à tortura.

Incomodados, os sujeitos resistem, mas continuam seu ato de *voyeurismo*, vendo e sendo visto, para tornarem-se juntos um corpo marcado. Marcado não a ferro, mas por linha e agulha. Corpos marcados por um bordado de trama fina e delicada: atividade manual feminina, que se opõe ao ato corajoso de perfurar a pele e mudar sua condição social.

Os actantes permanecem ligados pela mediação do corpo do enunciador, que projetado no enunciado sustenta a interação entre o “eu” e o “tu” no vídeo, para juntos comoverem-se na experiência estésica do sentido.

Do ponto de vista plástico, os enquadramentos aproximados ampliam a percepção da parte do corpo bordado e o que borda, expondo seus detalhes e tornando-os proporcionalmente englobantes e sensuais. A concentração das formas, das linhas de contorno e das formas curvilíneas do pé e da mão que bordam, reforça a dimensão antropomorfa das cenas. Este antropomorfismo atrai e leva o sujeito-operador a sentir o corpo orgânico – natural – nas curvas, em oposição ao corpo mecânico – cultural – na direção em que se dão o foco e os movimentos da agulha no bordar das letras.

Ao mesmo tempo, a ação fechada do enquadramento e as cenas compostas de *zooms* causam estranhamento, e o ato de bordar e marcar o próprio corpo se torna mais enfático, até o ponto capaz de levar o enunciatário à comungar a necessidade do ato para confirmar o papel social e político da arte e da linguagem audiovisual.

O caminhar da mulher para dentro da tela no começo do vídeo, orienta a volição dos sujeitos que, mesmo não sabendo para onde vão, acompanham o corpo de mulher rumo à promoção da figuratividade, responsável pela afetação dos actantes. Entre o bordar da sola do pé, a linha sendo trocada e colocada na agulha e as várias perfurações que o corpo sofre pela ação heróica de se confirmar membro

da comunidade brasileira, tanto o corpo que sofre a ação quanto o que vê a ação experimentam momentos de comunhão.

Esta convivência os move e os matem na narratividade até a conclusão do ato de bordar o próprio corpo pela pátria. Tecer sobre si mesmo um bordado que confirma sua condição social supera o desconforto inicial e se converte em atitude crítica, que legitima o sofrimento e justifica o ato, como aquele proposto pelo artista, que agora já não está mais solitário no seu papel de transformar a sociedade, mas compartilha esta responsabilidade com seu público. Isto ocorre na medida em que, no mundo contemporâneo, arte e comunicação são parceiras nos processos comunicacionais que se estabelecem como instrumentos de autonomia e construção de identidade do sujeito contemporâneo.

O corpo é convidado paulatinamente a sentir o seu próprio ser no corpo do outro, como nas cenas de *Marca Registrada* em que leves movimentos de câmera levam o corpo à sola do pé para que a mão comece a bordar a palavra *Made*. A agulha procura e penetra a pele, varias vezes. Depois, quando termina 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.

Esse vai e vem da câmera aproxima e afasta o sujeito da ação e a sensibilização do seu corpo se dá por meio da visibilidade, que oculta e dá visibilidade, que revela o corpo e a experiência de sua condição estética. Rapidamente, a câmera volta num plano de cena fechado, fixa a mão e esta retorna à sola do pé esquerdo, até compor a palavra *Brasil*. Neste momento o corpo se reconhece como nação, país e coletividade. Está feito! O corpo se contagia e vivencia o pertencer social, coletivo.

Por *contágio*, enunciador e enunciatário, experimentam o ato artístico – a obra de arte – e o ato político - uma crítica na forma de construção de um sentido para a vida, e se colocam como sendo seres sociais nas palavras *made in Brasil*.

A experiência vivida atua no corpo de um e de outro, tornando ambos actantes de regimes de sentido que se faz por *junção*, no qual os sujeitos compartilham um corpo que resiste ao desconforto de se marcar a si mesmo, e por *união*, quando conectados, se tornam *made in Brasil*. Por *junção* se marcam e por *união* são corpos feitos no Brasil, cuja legitimidade do ato artístico/comunicacional se dá por meio da realização da *performance* do vídeo. Corpo e máquina

vídeográfica são mediadores do ato cênico, vinculados à produção e realização de uma obra, cujo contato do corpo se dá por meio do registro da *performance* pelo vídeo.

Na apreensão das diversas passagens dos momentos iniciais do vídeo, em que se adentrava a tela junto com os pés caminhantes; aos estados do corpo perfurado, bordado e marcado, corpo extrovertido, até o final do vídeo, quando tornar-se coletivo, o corpo aceita sua condição, por que a viveu e a sentiu como sendo uma presença corpórea que também é sua, que faz parte de sua identidade corporal.

Neste momento, o corpo marcado é despertado e contaminado por um desejo incontável de permanecer corpo coletivo. Ser e estar *made in Brasil, Marca Registrada*, agora é sua condição estésica: seu corpo experimentou e passou por um acontecimento sensível e, comovido pela descoberta de si mesmo, comunga com o outro a descoberta de si mesmo.

Referências

FLOCH, J-M. **Petites Mytologie de l'oeil et de l'esprit. Por une sémiotique plastique.** Paris-Amsterdam: Editions Hadès-Benamins, 1985.

LANDOWSKI, E. **A sociedade refletida: ensaios de sociossemiótica.** Tradução: Eduardo Brandão. São Paulo: EDUC, 1992.

_____. **Interacciones arriesgadas.** Tradução de Desiderio Blanco. 1º. Ed. Lima: Universidad de Lima, Fondo Editorial, 2009.

_____. (org.) **Semiótica plástica.** São Paulo: Hacker, 2004.

OLIVEIRA, A. C. de. Estesia e experiência do sentido. In: **Revista Casa.** Cadernos de Semiótica Aplicada. N.02, Volume 08. Dezembro de 2010. Faculdade de Ciências e Letras de Araraquara, 2010, p.01-12.

THULLERMANN, F. **Regarder avec les oiseaux. Sur la structure d'énonciation d'un type de carte géographique.** Nouveaux Actes Sémiotiques [em ligne] NAS, 2009, No. 112.

Regilene Ap. Sarzi Ribeiro.

Doutoranda em Comunicação e Semiótica - PUC/SP. Mestre em Artes pelo Instituto de Artes - UNESP/SP. Graduada em Educação Artística/Habilitação em Artes Plásticas pela FAAC/UNESP. Coordenadora do Curso de Graduação em Artes Visuais – FIO/SP. Docente nos Cursos Design Gráfico e Publicidade e Propaganda - UNIP/SP. Membro do Centro de Pesquisas Sociossemióticas (PUC:SP:COS-USP:FFLCH-CNRS:FNSP).