

UMA WEBCAM NA FRENTE E UMA IDÉIA NA CABEÇA, AUTORIA, SUBJETIVIDADE E AUTO-REFLEXIVIDADE

Gabriel de Barcelos Sotomaior*

Resumo

A discussão sobre a autoria dos filmes chega a um novo momento, quando realmente chegamos na lógica do hipertexto, em mecanismos muito mais fluídos, “em construção” e sem grande separação entre público e recepção. Podemos pensar também sobre a própria representação da subjetividade quando viramos as câmeras (ou webcams) para nós mesmos e nos “reconstruirmos” em filmes que poderão ser também reinterpretados e “recriados” a cada instante em uma rede de possíveis.

Palavras-chave

Autoria – Subjetividade - Vídeo

Abstract

The discussion about the authorship on movies arrives in a new moment, when we are really entering in the hypertext logic, in mechanisms much more fluids, “under construction” and without a huge separation between public and reception. We can think about the own subject representation when we turn the cameras (or webcams) to ourselves and “reconstruct” ourselves in movies that can be recreated during each instant, in a network of possibilities.

Key Words

Authorship – Subjectivity - Video

INTRODUÇÃO

Em 2006, a série de vídeos *Lonely Girl 15*, que circulava no site *You Tube*, mostrava o dia-a-dia de uma adolescente e se tornou um dos recordistas de acessos. Assim como ela, vários outros jovens (ou não tão jovens) disponibilizam lá pequenos vídeos com suas reclamações, desejos, decepções, relatos do seu dia, além de outras coisas. Mas, *Lonely Girl* frustrou muitos fãs com a revelação de tudo era realizado por atores.

Podemos analisar, por um lado, que este fenômeno recente está inserido em uma circulação audiovisual em escala global sem precedentes na história, onde recepção e produção se confundem e onde o processo fílmico possui uma estrutura diferente do que até então se conhecia. A grande discussão sobre a autoria no audiovisual passa por um novo momento ao entrar na lógica do hipertexto, onde a obra sempre se constrói e é modificada e o autor é apenas mais dos muitos operadores de um indefinido, caótico e complexo processo.

Por outro lado, podemos refletir sobre este caráter da subjetividade que se define em filmes onde a câmera (normalmente uma webcam) está virada para o próprio idealizador e que são distribuídas aos milhares na rede. Que processo é este onde até mesmo o “real” raramente é detectado e as pessoas se “recriam” perante algo que é ao mesmo tempo um monólogo e um diálogo? Que modificação isto poderá gerar na própria afirmação de identidades e no próprio processo de fazer e assistir a um filme?

Para estudar este fenômeno, será importante entendermos como a própria noção de subjetividade moderna (e, conseqüentemente, de autoria moderna) nasceu e como passou por processos de desconstrução e descentramento. Analisaremos a relação autor-cinema e como a arte videográfica e os filmes conhecidos como auto-reflexivos ou autobiográficos transformaram este sentido.

Por fim, entenderemos estes pequenos filmes em sua estrutura hipertextual e na relação de transformação do próprio caráter da subjetividade com as novas tecnologias.

1 “VIDA E MORTE” DO AUTOR E DO SUJEITO MODERNO

Durante o período moderno, entre o Renascimento e as Revoluções Burguesas, acontece a ascensão do sujeito moderno, pensante e individualmente definido, fato que se confunde com a própria afirmação da burguesia no cenário social. Libertos de convenções medievais meramente ligadas à religiosidade não-discutível, à tradição e a uma ordem imóvel, emerge o indivíduo que afirma a subjetividade de um pensamento que começa a se libertar da imposição total de instituições e dogmas religiosos, morais, filosóficos políticos e sociais.

Assim ocorrerá, por exemplo, com os cientistas que contestam interpretações mitológicas dos fenômenos da natureza, com a Filosofia Moderna, que submete seu conhecimento somente à razão e também com as novas interpretações bíblicas da Reforma Protestante. Stuart Hall, em seu livro *A identidade cultural na pós-modernidade*, fala sobre a construção deste símbolo:

É agora um lugar comum dizer que a época moderna fez surgir uma forma nova e decisiva de individualismo, no centro da qual erigiu-se uma nova concepção do sujeito individual e sua identidade. (...) As transformações sociais associadas à modernidade libertaram o indivíduo de seus apoios estáveis nas tradições e nas estruturas. (HALL, 2005, p. 24)

Ao citar Raymond Williams, Hall afirma que a história deste sujeito apresenta dois significados distintos: de um lado, ele seria “indivisível, uma entidade que é unificada no seu próprio interior e não pode ser dividida para além disso, e por outro, uma entidade que é singular, distintiva, única.” (Apud HALL, 2005, p. 24)

É neste contexto que se irá se configurar a figura da autoria moderna, como a conhecemos até hoje. Funda-se o autor soberano, individual, proprietário da obra. Aquele que marcará a materialização de uma subjetividade. Se antes o produto artístico era algo sem nomes, da ordem da imaterialidade, o Humanismo criará o “sujeito da obra”. Roland Barthes em “A morte do autor” relaciona o autor à formação desta identidade moderna:

O autor é um personagem moderno, produto, sem dúvida, da nossa sociedade, na medida em que, ao sair da Idade Média, com o empirismo inglês, o racionalismo francês e a fé pessoal da Reforma, ela descobriu o prestígio do indivíduo, ou como se diz mais nobremente, da ‘pessoa humana’. (BARTHES, 2005).

Michel Foucault em “O que é um autor?” afirma que “a noção de autor constitui o momento forte na individualização na história das idéias, dos conhecimentos, das literaturas, na história da filosofia também e na das ciências” (In DORIGATTI, 2006).

Mas é no Iluminismo, do século XVIII e, conseqüentemente, nas chamadas Revoluções Burguesas, que a figura da individualidade moderna vai se consolidar. Durante o Romantismo (auge deste processo), funda-se o “gênio”, ou seja, o responsável pela criação, o intelectual com um papel bem definido, responsável pela palavra e pelas idéias.

É importante, portanto, pensarmos as noções de subjetividade e de autoria como relevantes elementos que desde a construção da identidade moderna até o presente momento são importantes fontes de investigação do homem.

O século XIX e o início do século XX, contudo, apresentarão os primeiros grandes questionamentos da identidade moderna e do humanismo. O marxismo, a psicanálise, a antropologia, a lingüística e a filosofia começarão a desconstrução do dogma da subjetividade como única formadora do indivíduo e do pensamento.

Antes das vanguardas artísticas e outros movimentos do conhecimento, era impensável imaginar o produto artístico sem a centralização na figura da autoria. As primeiras grandes quebras com o modelo baseado no gênio acontecem exatamente neste período. O poeta francês Stéphane Mallarmé, assim como o surrealismo, o dadaísmo e a lingüística, questionarão o autor como proprietário soberano da obra. Estuda-se e propõe-se um texto em que a linguagem toma o lugar do sujeito. O escritor age através da impessoalidade e a obra apresenta-se como algo “em aberto”. A lingüística estrutural inaugura a linguagem como parâmetro no entendimento do texto como um todo. O autor seria apenas um participante do processo, apenas aquele que produz o texto.

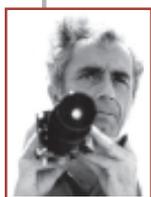
Todas estas discussões em relação à autoria

se tornam ainda mais amplas quando pensamos no debate sobre o autor na década de 60, no bojo das transformações do Maio de 68. Haverá uma grande contestação de instituições como a religião, a família, a moral, a sociedade de consumo, chegando-se, no pensamento francês, ao ponto máximo da crítica ao sujeito burguês moderno, e por consequência, do autor. O anti-humanismo e o anti-subjetivismo se instalarão, contestando os dogmas da era moderna.

Realizar-se-á, então, uma releitura daquela primeira contestação do sujeito, durante a virada do século. Esta proposta retira do autor a posse total do que está sendo expresso ou significado. A língua, portanto, aparece como um sistema social e não individual, em que o texto não seria resultado de uma subjetividade pura e sim de um mundo de significados presentes em nossa cultura.



A política dos autores foi construída dentro do chamado Cinema Moderno, onde buscava-se uma alternativa ao cinema industrial.



Resgatando este pensamento, a chamada Nova Crítica ou Pós-Estruturalismo, anuncia a morte do homem e da autoria. Nomes como Michel Foucault e Roland Barthes começam a dominar o cenário acadêmico inaugurando a passagem de um “Estruturalismo Sistemático para um Pós-Estruturalismo desconstrutor” (COMPAGNON, 2003, p. 51). O autor, este que é, talvez, uma das figuras mais simbólicas do imaginário literário é o alvo principal de intensas discussões. Foucault, em 1969, pronuncia uma conferência intitulada “O que é um autor?” e antes, em 1968, Barthes havia publicado um artigo chamado “A morte do autor”, título este que se tornaria o grande *slogan* anti-humanista.

Barthes, neste texto, mostra a origem histórica da autoria como uma criação burguesa moderna. Questionará a subjetividade na literatura, utilizando a impessoalidade da poética de Mallarmé como símbolo de contestação do império autoral. Barthes e a Nova Crítica abrem caminho para um novo entendimento em relação ao *agir* artístico.

Passa-se haver a compreensão do processo que representa algo muito mais diverso e complexo do que a mera vontade do autor:

(...) A escrita é esse neutro, esse compósito, esse oblíquo para onde foge o nosso sujeito, o preto-e-branco aonde vem perder-se toda a identidade, a começar precisamente pela do corpo que escreve. (...) Assim se revela o ser total da escrita: um texto é feito de escritas múltiplas, saídas de várias culturas e que entram umas com as outras em diálogo (...). (BARTHES, 2005).

2 CINEMA DE AUTOR OU O AUTOR NO CINEMA

A fotografia e o cinema possuem uma importante influência neste processo que acompanhamos até agora. Em seu conhecido texto, “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”, Walter Benjamin fará uma análise das transformações da própria lógica artística e da comunicação com o advento destes meios. Ele afirma que a arte sempre existiu como uma experiência “ritualística”, “mágica”, “religiosa”, em torno da obra possuidora de uma “aura”, ou seja, seu caráter de ser única. Com as formas de reprodução técnica da fotografia e do cinema, inaugura-se uma nova perspectiva na maneira de se participar do processo. A arte passa da experiência individual, em torno da figura “aurática”, para uma “criação da coletividade”. Este processo, que sempre foi fundado no ritual, “passa a fundar-se em outra práxis: a política”. (BENJAMIN, 1993, p. 172). O advento de uma arte que só existe graças a sua característica reprodutível, dinâmica e passível de modificações, possibilitará uma nova análise da relação de autoridade do autor com sua obra. A relação física direta e clara entre o artista e o seu produto passará por uma revisão em um primeiro momento, assim como a sua forma de representar a realidade.

Mas, diferente de outras formas de representação até então conhecidas, o cinematógrafo permitia (através da *persistência retiniana*) uma ilusão de realidade ainda não conhecida. Não são poucas as referências às reações intensas nas primeiras sessões. Podemos concluir que durante o cinema primitivo os espectadores receberam o filme de maneira diferente das conhecidas manifestações miméticas.

Menos do que uma “reconstrução” do real, o que se via na tela era, para eles, uma reprodução exata do mundo exterior à sala de exibição.

Através desta relação, a identificação da autoria comum à literatura, artes plásticas, música, ou até mesmo às artes cênicas torna-se muito mais difícil. Mas é fato que o próprio formato das primeiras produções impossibilitava esta proximidade. Marcius Freire, no artigo “A questão do autor do cinema documentário” lembra que...

(...) os operadores Lumière num primeiro momento, os de Pathé e de Edison em seguida, registravam as coisas do mundo, próximo ou longínquo, mas suas fitas não levavam os seus nomes, apenas o da firma produtora. Ela era a garantia do que estava sendo mostrado. (FREIRE, 2005, p.49).

Ao assistir diversas “atualidades” dos locais mais variados do globo, o público passa a ter uma imersão na experiência do “real” que inovará a relação de conhecimento do homem da modernidade. Mas ainda não havia, por parte do público, o reconhecimento de um sujeito realizador.

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

A obra de ficcionistas como Orson Welles e Alfred Hitchcock, entre outros, serão a base para a reflexão daqueles que formularão a chamada “política dos autores”, na França da década de 50. Sem um manifesto-base principal, a política foi construída através de diversos artigos no *Cahiers de Cinéma*, como “A qui la future”, de Eric Rohmer, “Notes sur une révolution”, de Jacques Rivette e “La politique des auteurs”, de André Bazin. Neste momento, os jovens críticos da revista analisarão, a partir da cinematografia de importantes nomes, a necessidade de afirmação da autoria dentro de toda a *mis-en-scène* do processo fílmico. Apontam para a valorização de uma certa maneira de se fazer cinema em

determinado diretor, reconhecendo-se a sua característica autoral, além, também, da necessidade de valorização dos aspectos formais do ato cinematográfico. (CAUGHIE, 1981)

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

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

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

3 VÍDEOS AUTO-REFLEXIVOS: ALGUMAS QUESTÕES SOBRE AUTORIA E SUBJETIVIDADE

Tendo feito este pequeno recorte nesta grande discussão sobre o autor e o cinema, podemos perceber um sujeito que se descobre e se configura, com o desenvolvimento tanto das possibilidades técnicas e estéticas que a história do meio irá proporcionar. Um passo importante que podemos analisar aqui é o advento do vídeo, que coloca novas questões sobre a subjetividade.

A política dos autores foi construída dentro do chamado Cinema Moderno, onde buscava-se uma alternativa ao cinema industrial. Iniciado com a saída (literal e simbólica) dos grandes estúdios no Neo Realismo Italiano no pós-guerra, continuando com os cinéfilos da Nouvelle Vague e se consolidando com os “Cinemas Novos” em todo o mundo, foi buscada uma obra

independente, onde o poder criativo do artista (diretor) era a base para a própria existência do filme.

Um dos fatores que possibilitaram muitas destes tipos de experimentação foi o advento de câmeras mais leves e mais tarde do som direto. Mas a lógica da produção ainda se relacionava de maneira bem estreita com o cinema industrial, mesmo se tratando de outra proposta fílmica.

O vídeo, então, foi uma significativa mudança para o audiovisual, neste sentido. Surgido na década de 60, junto com a consolidação da TV, herdou inicialmente as suas características da produção comercial, assim como as do cinema. A vídeo-arte e a ação dos chamados videomakers denuncia esta postura passiva e propõe inovações na maneira de se pensar a linguagem videográfica. Com uma aparelhagem menos cara que a do cinema, produtores que não pertenciam à lógica do especialista da técnica foram surgindo, modificando o tradicional ritual fílmico. A revolução no processo produtivo estava presente, modificando os caminhos e linhas formais da comunicação. A presença simples do artista com sua câmera e sua facilidade até então desconhecida de experimentar não só na captação, mas em momentos como a edição são elementos novos que revolucionarão as possibilidades de autoria. As relações dentro da cultura audiovisual começam a se tornar mais horizontais, possibilitando o filme fora da grande *mis-en-scène* necessária para se produzir uma película. Arlindo Machado é um dos autores brasileiros que reflete sobre esta passagem:

Na verdade, o vídeo tende a se disseminar de uma forma processual e não-hierárquica no tecido social e isso acaba por confundir os papéis de produtores e consumidores, donde resulta, pelo menos nas experiências mais bem-sucedidas, um processo de troca e de diálogo pouco comum em outros meios. (MACHADO, 1997, p. 193)

A experiência videográfica, exatamente por este seu caráter, será adotada por uma série de artistas que utilizarão como um importante veículo para a performance. O audiovisual adquire, no mundo das artes, um veículo de “individualização” da experimentação. Mas agora, diferentes da autoria “solitária” no meio da multidão da equipe, o produtor da obra muitas vezes

realmente está sozinho, ou com uma equipe bem reduzida. O próprio corpo do autor torna-se um importante universo de investigação. De forma inédita, a câmera se insere dentro de uma certa prática que era conhecida pelos artistas plásticos e estranha ao cotidiano do set de produção.

Este fato é importante para pensarmos a transformação por que passa o próprio caráter da subjetividade neste contexto, que não se limita apenas em explicações da ordem técnica. A década de 60 é um importante momento para refletirmos sobre as mudanças da identidade dos indivíduos, essenciais para o entendimento de processos semelhantes na atualidade e a modificação da linguagem audiovisual.

Retornando às idéias iniciais deste texto, lembramos que a subjetividade moderna centrada e indivisível começa a sofrer, no século XIX em todo o século XX, um forte abalo. Stuart Hall (2005) fala de um “deslocamento” ou “descentramento” do sujeito e da identidade que modificam o status do homem do Iluminismo e sua presença como ser altamente definido em sua individualidade. O autor cita algumas grandes quebras com este modelo: o Darwinismo e a concepção biológica do ser humano, as Ciências Sociais e a necessidade de entender o homem em sua alteridade, o Marxismo e o sujeito como resultante de situações históricas e econômicas e a Psicanálise, que coloca a identidade do sujeito não mais como uma construção consciente e racional e sim baseada em processos simbólicos e psíquicos do inconsciente.

Consolidando este processo, aparece o que Hall chama de “novos movimentos sociais”, na década de 60. É neste período que ascendem diversas lutas como o feminismo, a contracultura, o antibelicismo, o movimento hippie, o movimento negro, a militância pelos direitos civis, os grupos ecologistas, as revoltas estudantis (como o já citado maio de 68), além de muitos outros.

Entre a infinidade de conseqüências deste período apontadas pelo autor, três são de grande relevância para este estudo. Primeiramente, podemos observar uma visível descrença nas organizações políticas tradicionais. Neste caso, acredito que podemos entender de maneira mais ampla este ceticismo, sendo este um sentimento generalizado em relação às instituições tradicionais da sociedade e na relação “eu-outro”. Em segundo lugar, notamos uma revisão da separação público e privado, “dentro e fora”, visto que algumas

bandeiras, como a transformação das relações domésticas no feminismo e o amor livre nos hippies extrapolam o âmbito particular. Como o próprio slogan das feministas dizia: “o pessoal é político”. Em terceiro lugar, podemos constatar o nascimento da “política de identidade”, onde as grandes identidades (como, por exemplo, a de nação) são fragmentadas em diversas outras como gênero, raça, orientação sexual...

A nascente arte do vídeo não pode ser pensada separadamente deste contexto, que definirá, a partir dele, a presença do sujeito no audiovisual. Como Michael Renov (2004) aponta, estas “novas subjetividades” marcarão a arte videográfica desde as suas primeiras décadas, em especial em um tipo específico de documentário performático, auto-reflexivo ou autobiográfico. Ao voltar a câmera para si, em um momento em que sujeito e objeto se confundem, a identidade gay, negra, feminina e diversas outras serão o foco de muitos vídeos produzidos.

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

Contrary critics who view this outpouring as reactionary, (...) the work is frequently engaged in community building and is deeply dialogic. In instance after instance, the films and tapes build bridges between a self actively constructed and inscribed other. (RENOV, 2004, p. 17) (Contrário às críticas que vêm esta expressão como reacionária, o trabalho é freqüentemente engajado em uma construção comunitária e é profundamente dialógico. Instante após instante, os filmes e fitas constroem pontes entre uma autoconstrução ativa e a inscrição do outro.)

Inserindo o seu corpo, a sua voz e a sua auto-experimentação, quem antes era objeto se colocava como sujeito, conseqüência de uma crise também nas relações constituídas em relação a um “outro” que não se via representado pelo intelectual ou artista. Em um período em que existia a ascensão do direito de se incluir, evidenciar a existência própria e a sua arte como uma coisa só vista na tela pode-se dizer que é algo bem representativo.

Outra das características das dinâmicas sociais da década de 60 também presentes nos vídeos auto-reflexivos é a publicização do ambiente doméstico. Junto com a sua representação física, o autor também traz o seu espaço físico privado, que passa a se inscrever, muitas vezes, como cenário do filme.

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

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

Neste primeiro formato de vídeo ainda existiam mais referentes sólidos para se buscar um apoio no que se entende como “real”. Por mais que o autor se reinventasse, a sua presença no mundo sensível ainda podia ser detectada. Décadas depois, quando o vídeo entra na lógica da digitalização, do hipertexto e do ciberespaço, estas relações passam por uma mudança ainda mais radical.

Em muitos momentos pouco ou nada se sabe sobre a proveniência da autoria, nem tampouco é possível fazer um “rastreamento” para detectá-la. A subjetividade passa por um novo deslocamento irá se “perder” em um complexo universo comunicacional.

4 O VÍDEO NO HIPERTEXTO: MONÓLOGOS E DIÁLOGOS NA WEB

Após analisar todo o processo de “descentramento” do sujeito, Stuart Hall chega à atualidade, onde estamos em um estágio profundo das relações que se processaram durante os dois últimos séculos. A identidade perde, agora em avançado momento, os seus referenciais fixos do mundo moderno, em um avanço do processo em andamento, no que se convencionou chamar “pós-modernidade” ou “modernidade tardia”. Passamos a ser então “(...)’pós’ relativamente a qualquer concepção essencialista ou fixa de identidade” (HALL, 2005, p.10)

A queda do Muro de Berlim em 1989 e o fim da obrigatoriedade bipolaridade ideológica são os sinais mais óbvios deste processo. Muitos outros fatores também podem ser analisados, mas nos deteremos agora em um deles: a revolução ocorrida nos processos de mediação e a influência da transformação ontológica do próprio sentido de comunicar no mundo.

Desde a década de 70 as Teorias da Comunicação passam a se preocupar mais com as transformações midiática operadas por meios que permitem um fluxo global ainda não conhecido, e em especial com a influência das novas estruturas computacionais. Já não é novidade a influência da estrutura em rede que se configura socialmente através de adventos como a Internet. Torna-se necessário, então, pensarmos este descentramento quase total do sujeito, quando ele participa de um processo que constrói, agora, novas manifestações que invertem todos os dogmas modernos.

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

Consolida-se o hipertexto, a obra que nasce neste universo, como uma possibilidade comunicativa nunca antes vista. O que passa a existir é uma rede de possíveis, não existindo mais lugar para o que apenas diz e o que apenas ouve. A autoria já não está mais no seu lugar sempre

definido. Pierre Levy (1993, p.122) define o hipertexto como “um conjunto de nós conectados por ligações. Os nós podem ser palavras, páginas, imagens, gráficos, seqüências sonoras, documentos sonoros que podem ser, eles próprios, hipertextos. (...)”

O processo de “morte do autor”, anunciado por Barthes, estaria sendo concretizado para muitos nesta realidade atual, onde a obra é inacabada, sem origem nem destinos claramente definidos, repensada a todo instante. Já José Augusto Mourão, no seu livro virtual, *Por uma poética do hipertexto* (2006), afirma que “O autor não morreu, transformou-se em fazedor de espaço, navegador. O autor deslocou-se”.

Se o cinema (junto com a fotografia) teria sido o grande responsável pela retirada de certa “aura” na arte, podemos falar que o advento do vídeo teve a mesma responsabilidade no âmbito do audiovisual. Segundo Arlindo Machado (1997, p. 210), este é o início da quebra com o exclusivismo da clássica produção de cinema, herdeira da Revolução Industrial, da estrutura econômica baseada nas apresentações teatrais e da técnica de arrasto mecânico e película fotoquímica. Já o vídeo compartilhado dentro do chamado ciberespaço apresenta uma lógica ainda mais fluída e “dessacralizada”, levando a uma discussão ainda maior sobre esta modificação de linguagem. Este questionamento em relação ao futuro do cinema está logo no início da palestra de Arlindo Machado “Cinema e Virtualidade”, presente no livro organizado por Ismail Xavier, *O cinema no século*:

Que está acontecendo com esta arte? Cem anos depois de suas origens ela está desaparecendo? Está sendo substituída pelas tecnologias do vídeo, da televisão, da informática, da multimídia, como em algum momento já profetizaram Coppola, Godard, Wenders? Ou estaremos vivendo o momento de um renascimento, de uma radical reinvenção do cinema, graças justamente à incorporação destas novas tecnologias? (MACHADO, 1996, p.163)

Um fenômeno interessante neste aspecto é a circulação de vídeos pela Internet, movimento que se intensificou nos últimos anos. Seja em movimentos de mídia livre como o Centro de Mídia Independente (Indy Midia), em sites de

compartilhamento como Emule ou sites como o *You Tube* ou o *Google Videos*, modificou-se a nossa experiência com o audiovisual.

Com a relativa facilidade de acesso a meios de captação digitais, que se encontram em câmeras mais baratas, celulares, câmeras fotográficas de dupla função (foto e vídeo) e até mesmo webcams, a produção passou para mão de mais pessoas. E através do PC tornou-se possível uma edição caseira e uma distribuição via web. Modifica-se, então, a lógica presente até então no audiovisual de um centro emissor, que transmite para diversos pontos. As relações passam a ser de “todos para todos”. Seguindo a lógica do hipertexto, a clara separação entre emissor e receptor é questionada, quando a cada momento uma nova pessoa assiste e disponibiliza um novo vídeo, respondendo, reinterpretando e modificando.

É interessante, pois, observarmos um fenômeno recente, com grande expansão em 2006/2007: a disponibilização de pequenos vídeos, em grande parte feitos por adolescentes, através de webcams, na maioria das vezes, com relatos de seu dia-a-dia, confissões, brincadeiras e diversas outras falas. Ou seja, uma nova versão dos “vídeos outo-biográficos”. Esta espécie de “vídeo-diário” é compartilhada no site *You Tube*, onde centenas de novos internautas colocam na web novas versões a cada instante, como espécies de cenas (ou capítulos) de determinada série. Obviamente, devido ao próprio caminho não-linear da navegação, esta seqüência nem sempre é acessada.

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

intertextualidade com outras produções, como por exemplo, respostas ao que foi dito, paródias de outros filmes, montagens, modificações e reconstruções. Outra forma de interação são os comentários escritos que podem ser feitos por qualquer um.

A partir da observação destes vídeos, podemos fazer três questionamentos: 1- Este processo modifica o que se entende tradicionalmente por autoria? 2- Como podemos entender esta manifestação do sujeito e que subjetividades são estas que se constroem, em um momento em que se até o próprio real dificilmente pode ser detectado? 3- Como estes vídeos intensificam (ou banalizam) a não-separação entre público e privado, monólogo e diálogo?

Primeiramente podemos constatar que a autoria está presente em algumas fases do processo, como a disponibilização do vídeo, a leitura de determinada seqüência através de uma escolha hipertextual que definirá a seqüência que será assistido o filme, na reapropriação e transformação de outra obra pelo receptor-emissor, além da própria influência dos inúmeros agentes técnicos (do programas utilizado, do site). (MOURÃO, 2006).

Diferente da autoria soberana e total do “gênio romântico”, o que está mais presente é a figura de diversos mediadores, que em diferentes graus participam de uma infinita construção. O autor, no hipertexto, não age no campo do definido, mas no campo do possível, do virtual. A obra, então, sempre é um potencial, algo se redefine e espalha através das interpretações que a “montam” de maneiras diferentes e as que invertem o que poderia ser seu significado inicial.

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

Diferente dos blogs que, apesar da

interação proporcionada, são a representação de uma só pessoa em um espaço definido, sites como o You Tube constituem uma rede de diferentes “diários”. A subjetividade-autoria então, é lida de uma forma bem diferente. O internauta provavelmente não vai “enxergar” um sujeito inteiro, do início ao fim, como é representado em um blog. Primeiro, ao procurar *Lonely Girl* ou *Dylan’s Couch*, ele se deparará com uma série de fragmentos dispersos, episódios de uma série. Dylan é um garoto de aproximadamente 13 anos que em seu sofá conta o que aconteceu em seu dia. Em cada episódio, que acompanha um número da série, a pessoa encontrará um destes momentos. O mesmo se dá com “*Lonely*”, só que sem a numeração.

Junto com estes episódios (que se encontram em uma lista dada na busca pelo nome) lá estarão as respostas à série, com discordâncias, muitas sátiras e algumas homenagens. Ao olharmos a lista que nos proporciona a busca por *Dylan’s Couch*, vemos um vídeo de um rapaz que aparenta ter a mesma idade, fazendo uma paródia. Junto com os vídeos de *Lonely Girl*, vemos um clipe caseiro feito em homenagem à moça e uma matéria televisiva “desmascarando” a farsa. O leitor, que vê toda esta polifonia pode, ele também, contribuir com o processo de construção da série, deixando em aberto a autoria. Paradoxalmente, o “outro” acaba construindo uma subjetividade baseada na autobiografia.

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

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

Quem está sendo visto na micro-tela é um “auto-personagem”. Mesmo que ele não seja fruto de uma grande encenação, ele está diante de uma representação de si próprio e sua performance recria um “eu” para a câmera. Dylan tem vários

momentos performáticos, com brincadeiras que entram dentro da lógica adolescente. Ao falar de um trabalho escolar, ele mostra através de caretas e objetos suas reações e objetos a momentos diferentes. Quando fica sabendo da tarefa, mostra uma reação exagerada e humorística de descontentamento, quando descobre que o trabalho pode ser feito em duplas, aparece com uma “vara de faíscas”, típica de comemorações, mas no momento em que é informado que foi escolhido para fazer com um colega de quem não gosta, pega uma arma de brinquedo, e finge um suicídio, junto com a sonoplastia de tiro. Em outro momento, simula, através de interpretação e trocas de roupas, as falas de outros colegas.

Mas qual é a distância que separa os performers que também se auto-inventavam na década de 60 e os adolescentes deste século XXI que se expõem? É fato que existe uma modificação radical na lógica destes vídeos auto-reflexivos ou auto-biográficos. Os que se manifestavam desta forma, na maioria das vezes buscavam uma afirmação pessoal que se confundia com uma causa coletiva ou uma experimentação estética. Seguindo as transformações do período, o privado e o pessoal se tornavam públicos, pois eles eram importantes para uma construção maior do que um mero individualismo.

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

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

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



Jean-Luc Godard

CONCLUSÃO

Durante a Era Moderna, uma das mais claras transições foi a superação de um modelo teocêntrico, aristocrático, calcado na imobilidade política e econômica e na dificuldade do ser humano existir como sujeito transformador da realidade. Filosoficamente, o Humanismo e Antropocentrismo passam a evidenciar a figura do ser humano, em detrimento de uma vivência apenas mística, predominante no período medieval. O sujeito burguês que apenas inicia sua ascensão é a afirmação do homem que busca a liberdade, rompendo com as regras e tradições que o impedem de viver.

Esta imagem só irá tomar um formato mais definido através do pensamento iluminista, no século XVIII. Durante este e o século seguinte haverá uma luta (teórica e prática) para a consolidação de uma subjetividade moderna, centrada em um modelo liberal.

A autoria, como já analisamos anteriormente, pode ser considerada como elemento representativo para a individualização das idéias e para a afirmação desta subjetividade. A idéia moderna de autor representa a própria construção de agir “por si próprio”, através da “inspiração” e do processo individual.

Nas revoluções operárias do século XIX, há um rompimento do povo trabalhador com os burgueses, históricos aliados. O personagem principal de todas as transformações sociais daquela época, pela primeira vez é o povo pobre urbano.

O cinema, universal, de fácil acesso, não só é adotado pela massa, como sua própria estrutura e linguagem inexistem sem esta noção do

coletivo. Enquanto a classe burguesa e a aristocracia ainda permaneciam presas às tradicionais manifestações artísticas, ainda ligadas ao “gênio”, a grande população relacionava-se já intimamente com a nova perspectiva criada na forma da tela grande e a nova “construção coletiva” da arte. O cinema foi, talvez, o grande elo entre o homem urbano comum e aquele “novo mundo” que se mostrava. Fernando Furtado (s.d.) acredita que as massas populares acolheram o cinema não apenas como divertimento barato e acessível, mas também como um passaporte para a modernidade.

Devemos, portanto, pensar um audiovisual que transcende uma mera ilustração da história, sendo ele, na verdade, sujeito das transformações da realidade. Assim como a película é um dos elementos definidores da modernidade, é possível refletir sobre o vídeo em sua inserção na configuração das “novas identidades” na década de 60 através de sua nova autoria fílmica.

Mas a ascensão destas subjetividades apresenta muitas diferenças em relação ao conceito da individualidade liberal burguesa. A afirmação do eu (que se manifesta no vídeo auto-reflexivo) também queria a liberdade e a aceitação, mas não fechava-se em si mesma. Ela reivindicava o direito de viver “na maneira que entendesse que fosse melhor”, o que aparentemente iria ao encontro do imaginário burguês. Mas o que este novo sujeito buscava é a liberdade de ser como gostaria de ser (negro, gay, diferente, problemático, socialista, performático, libertário), consolidando uma construção que parte da relação eu e coletivo. Diferente disto, o pensamento liberal buscará se libertar de instituições que o impedem de viver prosperamente o fruto de seu trabalho e suas conquistas materiais.

Vivemos, hoje, na autoria audiovisual e na realidade cotidiana, conseqüências destas e de outras modificações. O *agir* hipertextual consolida este espírito, através da imensidade de possibilidade e sujeitos. Os milhares de vídeos que circulam na Internet (em especial os autobiográficos) são o super-desenvolvimento de um espaço das manifestações do “poder fazer”.

Mas seria uma grande simplificação imaginarmos que este fenômeno relaciona-se exclusivamente a uma afirmação burguesa da subjetividade, nem tampouco de um novo movimento de afirmação das subjetividades semelhante à década de 60. Os vídeo-diários que estudamos, ao mesmo tempo em que representam uma identidade adolescente, são também local

privilégio da propriedade e do imaginário de uma classe-média. Mas, a mesma web também viu nascer um repensar das lutas sociais e da relação indivíduo-coletivo. Devemos, então, refletir sobre esta autoria e este sujeito que existe neste ciberespaço, a partir dos descentramentos, repensando a maneira dele existir neste universo. Não esquecer as origens deste processo, mas tentar entender, também, esta existência a partir dos novos instrumentos e da nova gramática que ela proporciona. Pensar este audiovisual que se dessacraliza totalmente e se desloca de seus tradicionais espaços, torna-se urgente. Esta relação do autor cinematográfico tem longa história no pensamento contemporâneo e passa por um importante momento onde o sujeito como entendíamos até hoje é apenas um ponto de partida para algo bem mais complexo e que muita ainda há de se compreender.

NOTAS

* Mestrando em Múltiplos Meios – Unicamp

REFERÊNCIAS

- BARTHES, Roland. **A morte do autor**. Disponível em www.facom.ufba.br/sala2/barthes1.htm. Acessado em 15/03/2005
- BENJAMIN, Walter. “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”. In: **Walter Benjamin, obras escolhidas: magia e técnica, arte e política**. São Paulo: Brasiliense, 1993
- _____. “O autor como produtor”. In: **Walter Benjamin, obras escolhidas: magia e técnica, arte e política**. São Paulo: Brasiliense, 1993.
- _____. “O narrador”. In: **Walter Benjamin, obras escolhidas: magia e técnica, arte e política**. São Paulo: Brasiliense, 1993.
- BERNARDET, Jean-Claude. **O autor no cinema**. São Paulo: Brasiliense/Edusp, 1994.
- CAUGHIE, John. **Theories of Authorship**. Londres: British Film Institute, 1981
- CHAUÍ, Marilena. **Filosofia Moderna**. Disponível em: www.cfn.ufsc.br/~wfil/chauf.htm. Acessado em 16/02/2006.
- COMPAGNON, Antoine. **O demônio da teoria**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.
- DORIGATTI, Bruno. **Ascensão e declínio do autor**. Disponível em www.livroehistoria.editorial.pro.br/pdf/brunodorigatti.pdf. Consultado em 20/01/2006.
- FERNANDES, Noélia. **A autoria e o hipertexto**. Coimbra: MinervaCoimbra, 2003.
- FOUCAULT, Michel. **O que é um autor?** Lisboa: Vega, 2000.
- FREIRE, Marcio. “A questão do autor no cinema documentário”. In: **Significação- Revista Brasileira de Semiótica**. São Paulo: Annablume, n. 24/2005.
- FURTADO, Fernando Fábio Fiorese, et al. **Cinema escrito: apostila de introdução ao cinema**. Juiz de Fora: Faculdade de Comunicação Social, s. d.
- HALL, Stuart. **Identidade cultural na pós-modernidade**. Rio de Janeiro: DP e A Editora, 2005.
- LÉVY, Pierre. **As tecnologias da inteligência**. São Paulo: Editora 34, 1993.
- _____. **O Que é o virtual?**. São Paulo: Editora 34, 1996.
- MACHADO, Arlindo. “Cinema e virtualidade”. In XAVIER, Ismail. (org.). **O cinema no século**. Imago: Rio de Janeiro, 1996
- _____. **Pré-cinemas e pós-cinemas**. São Paulo: Papyrus, 1997.
- MATTELART, Armand e MATTELART, Michèle. **História das teorias da comunicação**. São Paulo: Edições Loyola, 2005.
- MOURÃO, José Augusto. **Por uma poética do hipertexto**. Disponível em: www.triplov.com/hipert. Consultado em 13/01/2006.
- MOURÃO, Maria Dora; LABAKI, Amir (org.). **O cinema do real**. São Paulo: Cosac e Naify, 2005.
- NICHOLS, Bill. **Introdução ao documentário**. Campinas: Papyrus, 2005
- RENOV, Michael. **The Subject of documentary**. University of Minnesota Press, 2004.
- VIEIRA, Leandro. **Vídeo em primeira pessoa: Autobiografia e auto-imagem na produção audiovisual brasileira**. Dissertação de mestrado. Campinas: Mestrado em Múltiplos Meios-Unicamp, 2003
- XAVIER, Ismail. (org) **A experiência do cinema**. São Paulo: Edições Graal/ Paz e Terra, 2003
- _____. **O Discurso cinematográfico**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984.

FILMES

- Dylan's Couch. Episode Eight- The Project**. (autoria desconhecida) Acessado em 13/06 de 2007. Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=kSKImhymihk>
- My Lazy Eye (And P. Monkey Gets Funky)**. (autoria desconhecida). Acessado em 1/06 de 2007. Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=kSKImhymihk>