



Acervo de Leticia Parente, sob cuidado de
André Parente.

Origens, registros e deslocamentos em *Marca Registrada**

Manoel Silvestre Friques

Analisa o vídeo *Marca Registrada* (Letícia Parente, 1975) a partir de suas relações com o contexto socioeconômico brasileiro da década de 1970 e com o desenvolvimento industrial internacional. Também relaciona *Marca Registrada* com a novela de Franz Kafka *Na colônia penal*, o que permitiu, com apoio na leitura de A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica, de Walter Benjamin, abordar o vídeo como uma agulha de vidro composta pela técnica artesanal de costura e pelo processo de captação/exibição de imagens eletrônicas.

Letícia Parente, *performance*, videoarte.

Para possibilitar que todos vistoriem a execução da sentença, o rastelo foi feito de vidro. Fixar nele as agulhas deu origem a algumas dificuldades técnicas, mas depois de muitas tentativas, o objetivo foi alcançado (...) E agora qualquer um pode ver através do vidro como se realiza a inscrição no corpo. O senhor não quer chegar mais perto para observar as agulhas?

Franz Kafka, *Na colônia penal*

Os momentos iniciais do vídeo *Marca Registrada* (1975) revelam a parte inferior de um corpo feminino: a câmera capta os passos de uma mulher em direção a uma cadeira, em que por fim se senta. Logo após, a câmera passa a ajustar seu foco enquanto Letícia Parente tenta passar um pedaço de linha de costura pelo buraco de uma agulha. Por duas vezes consecutivas ela é enganada por sua própria visão ao pensar ter conseguido inserir a linha. Esta ilusão óptica produzida pelo próprio olho humano, esse momento difícil em que uma linha tênue e fina deve passar pelo buraco mínimo de uma agulha, diz respeito à visão de Letícia e à nossa. Tal como Letícia nesses momentos iniciais, não conseguimos enxergar nitidamente o buraco da agulha. Ao tentar fazê-lo, ao tentar atravessar o buraco com a linha, somos enganados por nossa própria visão, que nos faz ver algo que, na realidade, não está acontecendo – produz-se ilusão.

Quando a artista consegue, por fim, realizar a ação, há um desfocamento da câmera que só acaba quando seu pé esquerdo é enquadrado. Nesse momento em que conseguimos ver com nitidez o que se passa, observamos Letícia furar a própria sola do pé com a agulha: agora a linha passa pelos buracos da agulha e da pele. Enquanto a mão direita costura, a mão esquerda ajuda no processo de perfuração, realizando pequenas torções no pé

* Artigo recebido e aceito para publicação em março de 2010.

esquerdo, de modo a facilitar a escrita. Em princípio, vemos que a artista produz pontos esparsos na superfície superior da sola do pé, desenhando algo que poderia se aproximar a um polígono. Segundos depois, percebemos que o que está sendo costurado no pé são letras, isto é, Leticia escreve sobre a sola esquerda. Com agulha e linha, ela costura letras, palavras e, por fim, uma expressão: *Made in Brasil*. O vídeo *Marca Registrada* revela o processo de escrita de Leticia Parente sobre a própria sola do pé esquerdo, em que a artista costura a expressão industrial *Made in Brasil*. Por que escrever costurando? Por que não simplesmente escrever? Por que tal expressão? Por que uma marca e não um nome? Um nome é uma marca? Por que escrever justamente sobre a sola do pé, superfície de contato do corpo com o chão?

Se a visão estiver a nosso favor, é possível vislumbrar alguns caminhos que nos conduzam às possíveis respostas. Pode-se levar em conta, em um primeiro momento, o contexto imediato em que esse vídeo foi produzido. *Marca Registrada* compõe, em conjunto com vídeos de Sonia Andrade, Fernando Cocchiarale, Ana Bella Geiger, Ivens Machado, Paulo Herkenhoff e Miriam Danowski, a primeira geração brasileira de produção em videoarte. O pioneirismo carioca se deu por ocasião de uma mostra de videoarte ocorrida em 1975, nos Estados Unidos, mais precisamente na Filadélfia.¹ Além disso, sabe-se que a câmera Portapak que filmou não apenas a *performance* de Leticia, mas quase todas as propostas artísticas dos outros pioneiros, era propriedade de Jom Tob Azulay, tendo sido trazida dos Estados Unidos pelo cinegrafista, posto que o parque industrial brasileiro não fabricava tal mercadoria. Ao contrário, portanto, da câmera e da exposição, que não trazem em suas etiquetas a origem nacional, no vídeo de Leticia, produzido meses após o impulso inicial de uma mostra estrangeira² e com uma câmera estrangeira, lemos na sola do pé, transformada em superfície de costura, a expressão *made in Brasil*. Nacional era, portanto, o corpo filmado. Tal fato produz uma tensão nessa primeira geração de videoarte brasileira: a produção artística dita brasileira (e, de fato, realizada em território nacional) se torna viável, no entanto, a partir de fatores e tecnologias provenientes dos Estados Unidos. De certo modo, poder-se-ia dizer que uma das origens dessa primeira geração de videoartistas brasileiros não é brasileira. Também não se trata de afirmar que tais vídeos são norte-americanos. Nem uma coisa, nem outra. Nem brasileiro, nem norte-americano. O que seria então?

Origens e deslocamentos

Tal pergunta nos conduz diretamente à expressão costurada por Leticia na sola de seu pé. Uma possível origem da expressão é encontrada em 1877 não nos Estados Unidos, mas no Reino Unido, quando *made in*, através da introdução do Merchandise Mout Act, foi utilizada pela primeira vez como selo de qualidade. Estampado no produto, o selo de procedência seria útil para garantir ao país produtor uma espécie de proteção de sua produção industrial contra os concorrentes. Como o contexto de seu surgimento indica, *Made in* relaciona-se à ideia de proteção e, principalmente, à noção de identificação internacional de uma produção nacional. Ela prevê a fabricação em larga escala de uma

1 Arlindo Machado observa: "a pertinência dessa produção e sua sincronia com os vídeos realizados em outros países foram notadas claramente na exposição internacional *Video Art*, no Institute of Contemporary Art, University of Pennsylvania." Machado, 2007, p. 10.

2 Leticia Parente não participou da mostra internacional de vídeo-arte *Video Art*, com curadoria de Suzanne Delehanty, na Filadélfia, segundo Ana Bella Geiger, "a primeira mostra abrangente de videoarte internacional". Integraram esta exposição a própria Ana Bella, Ivens Machado, Fernando Cocchiarale e Sonia Andrade. Foi a partir desta mostra que os artistas começaram a produzir os seus vídeos. Assim, mesmo não tendo participado diretamente da mostra, a obra de Leticia é resultado também deste convite inicial.

mercadoria padronizada, produção direcionada especialmente para o mercado externo. O selo de qualidade garante a origem da mercadoria ao mesmo tempo em que desloca o produto para outras nações. *Made in* parece afirmar o local em que o produto não se pode mais localizar: o selo define uma terra natal na exata medida em que ela se afasta do produto fabricado. A proteção, com isso, não se refere a um fechamento absoluto do país sobre ele mesmo, mas, pelo contrário, sua identificação em um mercado aberto e dinâmico. A proteção torna-se menos uma separação (não se retira o produto do mercado para protegê-lo dos concorrentes) do que uma diferenciação (coloca-se a etiqueta no produto de modo a facilitar sua identificação).

Um aspecto importante e característico dessa expressão é seu idioma, a língua inglesa. Considerada a língua mais falada em todo o planeta Terra globalizado, ela é considerada por muitos o idioma oficial mundial. Nesse caso, *made in* estabelece entendimento comum a todos os mercados do mundo, e não apenas ao norte-americano ou ao britânico. Ela mesma não possui endereço fixo, transita entre mercados, configurando-se, na verdade, como selo presente em mercadorias de qualquer natureza, fabricadas em qualquer país. Atualmente, *made in* flui sem jamais parar. A justaposição da expressão com o nome *Brasil* aproxima os dois idiomas: uma vez que o nome do país não é escrito com *z* (o que caracterizaria sua escrita em inglês), mas com *s*, tem-se em *Made in Brasil* um verbo em inglês cujo complemento é formulado em português. Nesse choque entre línguas produzido por Letícia, a expressão estrangeira corrente é costurada ao idioma brasileiro criando um selo de qualidade estranho e angustiado. Nessa costura, o Brasil com *s* se define como complemento do verbo em inglês, mas, ao mesmo tempo, resiste a sua versão (sua escrita não é com *z*).

Considere-se agora o título do vídeo: *Marca Registrada*. No âmbito do marketing, a marca pode ser tanto uma imagem quanto uma palavra, um desenho ou um símbolo. Não há especificidade de linguagem, a marca não é necessariamente apenas texto ou imagem, ou qualquer outra coisa. Ela também não possui mercadoria fixa: qualquer tipo de produto pode ter marca. Logo, a marca é *algo* que identifica *alguma coisa*, no sentido de sua “origem”, de sua fabricação. Há também outra natureza de garantia que a marca registrada fornece. O registro refere-se a um reconhecimento de exclusividade, impõe direitos de uso, define propriedades. Ao registrar sua marca, a empresa força uma separação entre o original e a cópia, separação essa problematizada justamente pelo próprio processo de reprodução técnica que caracteriza a fabricação industrial dos produtos cuja marca registrada legítima ou não. O registro é, desse modo, uma forma de legitimação, de reconhecimento e de autorização.

Marca Registrada parece comentar também as características que *marcam* o contexto artístico de sua produção. Criado por ocasião de uma mostra estrangeira e com uma máquina estrangeira, o vídeo responde ao convite para a exposição de modo semelhante ao produto destinado à exportação. Como toda mercadoria voltada para o comércio exterior,

Letícia grava no pé o selo de qualidade brasileiro, costurando a marca de seu país. Com isso, a artista se exporta, permitindo aos agentes externos dessa transação comercial identificar sua procedência: fabricada no Brasil, atesta o selo. Logo, Letícia afirma a produção brasileira de videoarte ao mesmo tempo em que a desloca para fora do país. Ironicamente, o selo costurado por Letícia define seu vídeo como *produto* cultural e artístico. Esse pensamento, presente na própria obra de arte, a respeito do circuito econômico e cultural em que ela está inserida aproxima *Marca Registrada* de outros trabalhos realizados na década de 1970. Nesse período, destaca Luis Claudio da Costa, “afloravam questionamentos sobre a função da arte, o circuito e o mercado em que a obra se insere. Como fetiche de consumo e signo de *status* social, a obra de arte é entendida antes como parte de uma engrenagem do que como objeto cultural significante”³.

³ Costa in Parente, 2008, p. 27

No caso de Letícia, a consciência do circuito (ou sistema de arte) está presente também na decisão da artista de operar com recursos tecnológicos recém-inventados e que não estariam, de antemão, inseridos no contexto produtivo da arte. Apresentar um vídeo, em 1975, como obra artística é atitude que lança uma série de questionamentos ao estatuto brasileiro da arte e suas instâncias de legitimação (os museus, a história da arte, a crítica, o mercado). Pois o vídeo, além de partir de experimentação com meio tecnológico novo, apresenta um processo de escrita sobre o pé como produção artística. A provocação de *Marca Registrada* reside no fato triplo de a obra ser um vídeo, um processo e também acontecer no pé. Esse fato triplo desautoriza um conjunto de pressupostos artísticos utilizados até então para situar ou legitimar uma criação: como falar em especificidade do meio a partir de *Marca Registrada*? Poderia o vídeo, que apresenta um processo de costura do artista em seu próprio corpo, ser considerado estritamente um objeto artístico como um quadro ou uma escultura? Como exibi-lo? Como armazená-lo? Como vendê-lo? Em que tradição artística inserir essa produção? Em suma, *Marca Registrada* apresenta um modo de produção que, de variadas formas, problematiza a dinâmica institucional da arte e do mercado brasileiros.

Se *Marca Registrada* descortina a relação entre a produção de arte e o mercado no qual ela está inserida, ele também focaliza a tensão entre vídeo e *performance* que o caracteriza. Nesse vídeo, quando escreve o selo de garantia na sola de seu pé, Letícia aplica ao corpo uma marca registrada, um rótulo de procedência. A expressão corrente que ela registra em seu pé é captada pela câmera, que virtualiza o acontecimento performático. Estabelece-se então uma relação entre a expressão *made in*, encontrada em todos os produtos industriais, em qualquer lugar do mundo, e o processo de virtualização da imagem que ocorre na videoarte. Ocorrida uma única vez, em data e local determinados, uma *performance*, quando orientada para a câmera, ganha novas dimensões, transformando-se em imagem, em *videoperformance* a ser projetada inúmeras vezes.

Diante da impossibilidade de se repetir inúmeras vezes a costura sobre a pele, tem-se a *videoperformance* capaz de ser exibida em contextos e lugares distintos, de manei-

ra simultânea ou não. Nesse sentido, a *videoperformance* ganha capacidade de trânsito semelhante à expressão *Made in*. A relação entre a expressão corrente e a virtualização produzida pela *videoarte* apresenta, portanto, um deslocamento espacial. Ambos retiram algo de um contexto específico e o inserem em outro: o vídeo e a expressão são vistos, sucessiva e simultaneamente, em qualquer lugar. A verdadeira localização, com isso, é definida justamente pelo lugar em que esse *algo* já não pode mais estar.

Marcas e registros

Em 1974, um ano antes de *Marca Registrada* ser produzido, o Brasil ditatorial comandado pelo general Geisel (1974-1978) definia o II Plano Nacional de Desenvolvimento, caracterizado por dar continuidade ao processo de industrialização por substituição das importações (ISI), pautado no endividamento externo. O modelo econômico utilizado no governo Geisel tratava de prosseguir com o crescimento econômico (iniciado no governo de Juscelino Kubitschek e atingindo seu auge na fase da ditadura militar conhecida como 'o milagre econômico') através do desenvolvimento industrial da economia brasileira, "internalizando, em larga medida, os setores de bens de capital e insumos industriais".⁴

4 Hermann in Giambiaggi, 2004, p. 112.

Se, por um lado, o governo brasileiro, ao lançar mão dessa medida, reduzia a dependência brasileira quanto à importação de insumos e bens de capital, por outro lado, boa parte do processo de industrialização por substituição de importações foi pautado em fontes de financiamento externo. Assim, ocorre um paradoxo: a redução da dependência externa de bens de capital se dá através do aumento da dependência externa financeira. Nesse caso, em vez de depender de máquinas, o país estaria dependendo de recursos financeiros para adquiri-las. O processo de substituição das importações configura-se, na realidade, como um processo de substituição da dependência. Nessa operação, substitui-se uma dependência por outra, deixando intacta a condição original do país.

Se esse processo se apoia em fontes de financiamento estrangeiras, as mercadorias, mesmo que sejam fabricadas em território nacional, estão diretamente comprometidas com o contexto internacional. Assim, um produto brasileiro, só o é, nesse caso, se sua produção depender (em maior ou menor grau) de fatores externos. O *brasileiro*, portanto, fundamenta-se no *estrangeiro*. Aqui, faz total sentido escrever em inglês *fabricado em* não tanto devido à exportação de um produto, mas ao comprometimento da produção nacional com a estrangeira. Nessa perspectiva, a expressão *Made in Brasil* revela a ambiguidade do modelo de crescimento econômico adotado no país.

Com o uso da ISI, a produção brasileira passa, cada vez mais, a se assemelhar à produção mundial, posto que seus produtos se originam de máquinas e recursos importados. Pois, se a mercadoria passa a ser produzida no Brasil, os procedimentos e instrumentos que permitem sua fabricação permanecem importados. A padronização, com isso, é dupla: configura-se um processo de fabricação de produtos idênticos ao mesmo tempo em que

se padroniza o nacional, já que recursos, procedimentos, técnicas, métodos, tempos e movimentos obedecem à lógica industrial estrangeira. Esse fenômeno de padronização do nacional, característico de todo o processo de industrialização por substituição das importações (ISI) é tema de uma música composta por Tom Zé em 1968, "Parque industrial", em cujo refrão aparece a expressão costurada por Letícia.

A irônica letra de Tom Zé constrói uma espécie de crônica do Estado brasileiro, mencionando a alegria resultante do controle e da padronização das condutas e dos corpos através dos bancos de sangue encadernados e dos sorrisos engarrafados e tabelados, requentados e prontos para usar. Neste retrato da grande festa nacional, é nítida a apropriação que o compositor faz de expressões publicitárias, combinando-as às expressões humanas. "Temos o sorriso engarrafado" afirma a letra de Tom Zé. Nessa frase constata-se o processo de padronização de alguma coisa cuja natureza difere completamente dos produtos industriais: o sorriso. De fato, por mais que Letícia registre o selo de qualidade de seu país sobre a sola do pé, ela mesma não é um produto industrial por excelência. Ao fazer isso, a artista se coloca no lugar de produto, provocando um embaçamento na separação de sujeito e objeto, revelando a linha de montagem à qual indivíduos e coisas estão submetidos. Tanto no vídeo quanto na música o sujeito se define também por sua objetividade: se na letra de Tom Zé os sorrisos, expressões humanas que denotam alegria, satisfação e felicidade, são engarrafados (ou 'cremedentalizados', como ele afirma em uma entrevista), isto é, submetidos a um processamento industrial, em *Marca Registrada*, a artista se costura, sendo, assim, sujeito e objeto de um mesmo processo.

O ato de costurar pode ser considerado um processo de transformação do trabalho: uma costureira transforma, por meio da costura, uma matéria-prima, o tecido, em uma manufatura, a roupa. Em *Marca Registrada*, o trabalho empreendido por Parente define seu próprio corpo como matéria-prima, em um processo de registro da marca nacional comum às mercadorias industriais. Quando o corpo se torna o local de registro da marca nacional, a questão industrial ganha outras dimensões. A indistinção entre sujeito e objeto se, por um lado, produz uma equivalência entre os dois polos classicamente considerados separados, por outro, revela um processo de reificação do ser humano, em que este é tratado como mero objeto, como coisa a ser organizada de modo a garantir uma dada produção. Esse processo é associado, por Letícia e Tom Zé, à padronização do nacional: à medida que a industrialização assume papel importante na economia do país, o ser humano é tratado como mais uma peça da máquina industrial, não se diferenciando, nesse sentido, dos demais dispositivos da fábrica.

A relação entre *Marca Registrada* e o processo de coisificação do indivíduo é assim comentada por Letícia:

A coisificação implica (...) pertencer. O pertencer, porém, transcende também à coisificação por força da ligação profunda e indevassável

com a terra pátria. A marca registrada pode se assemelhar ao “ferro” de posse do animal, mas também é a base da estrutura acima da qual a pessoa sempre estará constituída em sua historicidade: quando de pé sobre as plantas do pé.

Se, por um lado, a atividade de Letícia dialoga com os selos e as etiquetas das mercadorias industriais, por outro, a costura da artista sobre o próprio pé evoca a marcação de gado, quando se crava a ferro em brasa sobre a pele de animais as iniciais de seu proprietário. Neste último caso, define-se e rotula-se a posse de um dado corpo expropriado, o corpo do animal, propriedade alheia a si próprio, produto de outro. Nessa transferência de propriedade, há tanto uma expropriação quanto uma apropriação: o corpo expropriado do animal pertence ao proprietário. Nesse sentido, se o animal, que não é um mero objeto inanimado, não possui a própria vida, esta mesma vida pertence a outro. No caso da vida humana, tematizada no vídeo de Letícia, há uma diferença fundamental: em *Marca Registrada* o próprio ser humano empreende sobre si sua marcação. Tal fato revela a participação ativa do indivíduo no processo: ele não é apenas vítima, configurando-se também como agente da ação. Ele não marca outro senão ele próprio. Há que considerar também que o vídeo não exhibe alguém forçando a artista a realizar tal ação: a costura no pé é voluntária. Tais consciência e ambiguidade do processo parecem revelar a complexidade de um pertencimento que é também um objetualizar-se, que é também um enquadramento.

A marcação sobre a pele não está restrita, no entanto, à pecuária. De fato, até 1832, na França, a identificação dos criminosos era realizada por meio da aplicação pelas autoridades legais de uma marca de ferro em brasa no corpo do criminoso, de modo que esse símbolo visível denunciava o sujeito. Se essa prática foi suprimida oficialmente pelas autoridades francesas, o advento da fotografia pode ser considerado, de certo modo, um aperfeiçoamento tecnológico desse antigo costume, uma vez que a fotografia é capaz de capturar e registrar o corpo do criminoso em seus traços fisionômicos e ações involuntárias. Com a fotografia, os detetives e policiais poderiam observar e analisar os traços específicos de cada criminoso (uma pinta, uma marca de nascença, etc.), insignificâncias presentes em seu corpo e que o denunciavam contra a sua vontade e desejo.⁵ Assim, se o ferro em brasa realiza uma marcação no corpo, a fotografia, como registro, constitui-se uma marca do corpo.

5 Uma análise detalhada da apropriação da técnica fotográfica pela criminologia encontra-se no ensaio de Tom Gunning, intitulado *O retrato do corpo humano: a fotografia, os detetives e os primórdios do cinema*. Charney, Schwartz (orgs.), 2004.

No caso de Letícia, o processo de marcação realizado pela própria artista sobre seu corpo configura-se também como o processo de produção da imagem videográfica. Nesse sentido, há uma dupla marcação sobre o corpo de Letícia, aquela resultante da costura da expressão *Made in Brasil*, e a captação do corpo realizada pela câmera. A imagem, nesse caso, não representa esse processo, mas é, ela mesma, o próprio ato de marcação efetuado por uma ferramenta peculiar, desdobrada em duas técnicas, a artesanal e a industrial. Aqui, câmera e agulha compõem um *aparelho* singular, a *câmera-agulha*.

A câmera-agulha

A escrita sobre a superfície da pele empreendida por Letícia remete a uma novela de Franz Kafka escrita em 1914. Trata-se de *Na colônia penal*, em que um oficial militar descreve e demonstra para um explorador estrangeiro o funcionamento de um aparelho singular cuja função é escrever sobre a pele do prisioneiro, até a morte deste, a sentença à qual ele foi condenado. O oficial veste farda militar que, apesar de extremamente pesada e justa, é “própria para um desfile” e simboliza a pátria. Vestindo o uniforme, ele faz os últimos preparativos na máquina enquanto explica a sua configuração ao estrangeiro. A grande estrutura compõe-se de três partes – rastelo, cama e desenhador. As duas últimas assemelham-se a duas arcas escuras, estando o desenhador a uma distância de dois metros sobre a cama: entre eles está a fileira de agulhas de vidro responsável por cravar na carne do condenado a sentença que este desconhece.

A ação empreendida por Letícia, o ato de costurar o próprio pé, relaciona-se menos com a figura do condenado do que com aquela do oficial patriota de *Na colônia penal*. Em dado momento, o oficial, em sua farda carregada de dragonas e cordões que simbolizam a pátria, ao tomar consciência de que não há mais ninguém na colônia a quem possa recorrer, passa a despir-se para, voluntariamente, trocar de lugar com o condenado. Ao contrário deste, que não tem conhecimento de sua sentença, o oficial, antes de se colocar no lugar do condenado, soletra e lê a própria condenação, que depois deposita no desenhador: “Seja justo”. Nessa nova situação, o aparelho e o oficial se completam mutuamente. “Se antes já era manifesto que [o oficial] entendia bem do aparelho, agora chegava quase a causar espanto como sabia manipulá-lo e como ele lhe obedecia.”⁶ O aparelho então passa a funcionar silenciosamente até que suas peças e engrenagens comecem a desmontar, gerando ruídos.

6 Kafka, 1998, p. 64.

Tal como a conjunção oficial-aparelho, Letícia empreende uma ação, de forma solitária, sobre si mesma: se no primeiro caso o aparelho preparado pelo oficial substitui suas mãos na execução da sentença, no segundo, a artista executa manualmente a escrita sobre a própria carne. Nas duas situações, está presente a consciência: em *Na colônia penal*, a consciência da sentença por parte do militar orgulhoso de sua pátria faz com que a própria escrita se transforme em assassinato, destruindo, por fim, o aparelho. No caso de Letícia, a escrita coisifica o indivíduo ao mesmo tempo em que o insere em uma pátria, conferindo-lhe uma nacionalidade.

Há outro aspecto que aproxima as duas escritas: os aparelhos, do oficial e de Letícia. No primeiro caso, tem-se uma estrutura composta de três partes, sendo as agulhas que configuram o rastelo construídas de vidro, de modo a permitir aos observadores enxergar o processo de escrita. O *aparelho* de Letícia, por sua vez, compõe-se de duas partes: de um lado, a técnica artesanal de escrita, de outro a técnica industrial de captação da imagem. Nesse caso, enquanto as mãos escrevem costurando no pé, a câmera capta o processo de modo a permitir a “qualquer um (...) ver através do vidro como se realiza a inscrição



Acervo de Leticia Parente, sob cuidado de André Parente.

no corpo". O rastelo do oficial desdobra-se, em *Marca Registrada*, no *close* da câmera em conjunto com a agulha e a linha manipuladas pela artista. A agulha de vidro, portanto, é a conjunção de enquadramento aproximado da câmera e agulha de costura manipulada pela artista.

A complementaridade das técnicas artesanal, da costura, e industrial, da câmera, remetem diretamente à comparação entre o cinegrafista e o pintor realizada por Walter Benjamin em A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica, através da relação análoga entre o cirurgião e o mágico (ou curandeiro). No processo de cura de um paciente, o mágico e o cirurgião possuem comportamentos distintos: enquanto o primeiro impõe as mãos sobre o doente, preservando a distância natural entre os corpos, o segundo diminui consideravelmente essa distância, ao intervir diretamente no corpo do doente. O pintor e o cinegrafista corresponderiam ao mágico e ao cirurgião, respectivamente, posto que "o pintor observa em seu trabalho uma distância natural entre a realidade dada e ele próprio, ao passo que o cinegrafista penetra profundamente as vísceras dessa realidade"⁷.

⁷ Benjamin, 1999, p. 187.

Em *Marca Registrada*, chama atenção o enquadramento aproximado da câmera na sola do pé: não se vê nenhuma outra parte do corpo da artista a não ser as mãos, as pernas e os pés. Durante o processo de escrita, a sola do pé é enfocada, permitindo à câmera acompanhar os furos da agulha na pele. Enquadra-se o detalhe desse processo artesanal-industrial empreendido por um indivíduo em seu próprio corpo. Não há também sangramentos, pois é a camada

mais espessa da sola do pé que é perfurada. Levando em consideração *Preparação II*, de 1976, outro vídeo de Leticia em que a artista aplica injeções em seus braços e pernas, percebe-se relação semelhante do olho eletrônico com o corpo autoperfurado. Outro exemplo é o de Sônia Andrade, que apresenta em um vídeo esse tipo de relação entre o corpo humano e o olho da câmera. No vídeo sem título de 1974, com uma pequena tesoura de unha (semelhante à que Leticia utiliza em *Preparação I*), Sônia corta do couro cabeludo mechas de cabelo, bem como pelos da vulva, das axilas e sobranceiras, dos cílios, tudo filmado em *close*. Nesses trabalhos de Leticia e de Sônia, o enquadramento da câmera e a ação das artistas se articulam em um processo de penetração: um objeto pontiagudo age sobre uma superfície pequena da pele, captada pela câmera. O *close* da câmera é capaz de penetrar efetivamente as vísceras da realidade: a agulha e a tesoura atuam, desse modo, como prolongamento do olho eletrônico.

Leticia Parente, ao comentar o ato de costurar a própria pele, observa que “há um costume popular na Bahia em que se borda muito com uma linha na palma da mão e na sola do pé”.⁸ É significativa essa apropriação: a artista resgata uma ação de sua terra natal, o estado da Bahia, utilizando-a para registrar em sua sola uma expressão industrial. Nesse vídeo, portanto, há dois deslocamentos: o selo de garantia presente nas mercadorias é costurado no corpo humano, e o costume baiano é retirado de seu contexto original. O registro sobre a pele que define a nacionalidade do produto-Leticia é realizado, então, não a partir da lógica industrial, mas de uma atividade artesanal rotineira no local de nascimento da artista. Essa reafirmação do costume baiano através da ação da artista conjuga-se com a informação contida na expressão costurada: *made in Brasil*. Logo, a artista define seu pertencimento à pátria de duas maneiras distintas e associadas entre si: a ação reitera o hábito e a expressão confirma o local de sua “fabricação”.

8 Parente, 2008, p. 76.

É significativo, porém, que o local de produção não seja a Bahia, mas o Rio de Janeiro: em 1975, no Rio de Janeiro, Leticia executa uma ação orientada para a câmera, ação que remete a uma atividade costumeira na Bahia, local de seu nascimento, 45 anos antes. Devemos considerar uma vez mais a capacidade de trânsito, tanto da expressão industrial quanto da mídia utilizada para a produção artística. Os três aspectos apontam para a distância entre o local de produção (e de nascimento da artista, do produto e do vídeo) e o lugar de circulação (o Rio de Janeiro, o mercado externo de consumo e o local de exibição). Com isso, a definição da origem de produção aparece, em *Marca Registrada*, intimamente relacionada ao distanciamento que se tem do local original. Desse modo, algo ou alguém pertence a algum lugar quando já não se encontra mais nele. Estabelece-se, com isso, uma ambiguidade para a localização: “sou de um lugar onde não estou”.

Os deslocamentos geográficos que associam a ideia de origem à noção de trânsito aparecem em outros dois vídeos de Leticia: *Nordeste* (1981)⁹ e *Telefone sem fio* (1976).¹⁰ “Enquanto que a música de Caetano Veloso “No dia em que eu vim-me embora”, de 1967, é tocada ao fundo, Leticia interage com uma mala de couro na qual se encontram duas cobras escondidas em um lençol branco.”

9 Vídeo colorido em Betamax produzido por Leticia Parente e Cacilda Teixeira da Costa.

10 Vídeo produzido por Leticia Parente em co-autoria com o grupo de artistas formado por Ana Vitória Mussi, Anna Bella Geiger, Fernando Cocchiarale, Ivens Machado, Miriam Danowski, Paulo Herkenhoff e Sonia Andrade.

É interessante notar que a letra da música escolhida por Leticia narra um percurso, uma despedida da terra natal rumo à metrópole, à capital. O ir, o seguir e o atravessar que marcam a migração do personagem na letra de Caetano, quando associados ao título do vídeo de Leticia, *Nordeste*, remetem aos êxodos rurais que pontuam a história dessa região brasileira. A procura de melhores condições de vida e o sonho da metrópole são dois dos muitos aspectos que fazem com que milhares de nordestinos saiam de suas terras de origem e se dirijam à capital. Nesse vídeo, a palavra nordeste parece indicar a necessidade da migração, da busca e do caminho. A associação do título com a música produz, portanto, uma geografia singular, pois *Nordeste* se refere menos a uma região do que ao percurso que relaciona duas regiões, o caminho que une (e separa) dois lugares. Desse modo, *Nordeste* de Leticia é, em alguma medida, um ir embora, o trajeto que produz uma distância.

O indivíduo solitário que segue em “No dia em que eu vim-me embora” associa-se também àquele descrito por Caetano Veloso em “Alegria, alegria”. Na realidade, as duas letras, ambas do primeiro LP do cantor e ordenadas, no disco, uma após a outra, parecem complementar-se, descrevendo um único percurso. Se “No dia em que eu vim-me embora” refaz o caminho do interior à capital, “Alegria, alegria” descreve seu caminhar já na cidade grande. O itinerário presente nas duas letras ressalta, sobretudo, um certo desprendimento do eu em relação ao contexto em que está inserido: “sem lenço, sem documento, nada no bolso ou na mãos, eu quero seguir vivendo”.¹¹ O que o caracteriza, portanto, é menos uma localização fixa e absoluta do que um solitário e constante caminhar rumo a... Nesse sentido, estando na capital, o indivíduo não cessa de percorrer, seguir e atravessar.

11 Em *Verdade Tropical*, no capítulo intitulado Alegria Alegria, Caetano Veloso comenta sua composição: “O esquema de retrato, na primeira pessoa, de um jovem típico da época andando pelas ruas da cidade (o Rio, agora), com fortes sugestões visuais, criadas, se possível pela simples menção de nomes de produtos, personalidades, lugares e funções (...) devia ser mantido pois era o ideal para os novos propósitos [a investida tropicalista] (...) “Sem lenço, sem documento” corresponde à ideia do jovem desgarrado que, mais do que a canção queria criticar, homenagear ou simplesmente apresentar, a plateia estava disposta a encontrar na canção.” Veloso, 1997, p. 166-167.

O vestido, o pé descalço, a letra de Caetano, a mala de couro e, principalmente, o título do vídeo localizam geograficamente o tema nele tratado: o Nordeste. Nesse trabalho, o caminhar, evocado pela letra da música e pelos pés descalços de Leticia puxando a mala no início da sequência, parece dialogar com o pé costurado de maneira artesanal em *Marca Registrada*. Pois, se em *Nordeste* a ênfase recai no caminhar, em *Marca Registrada*, focaliza-se o pé que percorre o caminho. Além disso, em ambos os trabalhos, verifica-se a remissão a lugares explicitamente determinados: o Brasil e o Nordeste. De um lado, o registro costurado na pele estabelece uma demarcação. De outro, o título evoca uma região. Enquanto o caminhar de Leticia é explícito em *Nordeste*, em *Marca Registrada*, é a linha de costura que segue e atravessa a sola do pé. Essa linha, que penetra a pele da artista, vem somar-se às linhas naturais existentes em seu corpo. O que Leticia cria, o território que demarca em sua sola do pé, sobrepõe-se, com isso, a outras linhas e nós existentes em seu corpo. A demarcação corporal realizada pela costura não define, com isso, apenas uma região: ela reparte e reorganiza o território de seu corpo, reconfigurando-o.

À reconfiguração realizada pelo caminho trilhado pela costura, há o caminho que a artista percorre com os próprios pés. Os pés, como partes do corpo que funcionam como elo entre o indivíduo e a terra, atuam também como intermediários dos dois vídeos aqui analisados. O caminhar pressupõe o contato do pé com o chão. Nesse instante de contato, o pé descal-

ço e costurado produz, como rastro, o registro de sua marcação (a primeira versão, a que estamos analisando aqui, de *Marca Registrada* começa com Letícia de pé e termina com a artista pousando a sola costurada no chão). Depois que o indivíduo realizou seu percurso, resta, sobre a terra, as marcas de seu passo. A cada passo, o indivíduo define a sua origem. Essa origem é deixada como pegada, como rastro e como marca. A origem, costurada na sola como selo de garantia, só pode ser registrada no solo caso haja passo. O passo gera percurso. A origem não define o percurso. O caminhar do indivíduo, seus passos e pegadas a definem. A origem, portanto, está atrelada ao caminhar, ao ir e ao atravessar.

Já em *Telefone sem fio* a problemática da origem aparece a partir de duas operações. Em primeiro lugar, o vídeo exhibe uma brincadeira do grupo de artistas, dispostos em círculo. A diversão da brincadeira¹² reside justamente no desencontro das mensagens final e inicial: conforme a mensagem inicial é transmitida de ouvido em ouvido, ela vai sendo deturpada e deformada até se transformar em outra coisa distinta da original. Ao percorrer o círculo de ouvidos e bocas formado pelos artistas, a mensagem, conforme retorna ao ponto inicial, dele se distancia, sofrendo deturpações sonoras e semânticas. Quando, por exemplo, Sonia Andrade diz a seu parceiro do lado esquerdo, Ivens Machado, “Duchamp”, a mensagem que chega, por Letícia Parente no lado direito é “Feito à coxa”. *Telefone sem fio* descortina, desse modo, o próprio processo de transmissão das mensagens, revelando as transformações produzidas nas informações. Como destaca André Parente,

o grupo de artistas (...) brinca de telefone sem fio enquanto a câmera roda em torno deles e o espectador assiste ao processo de transformação da informação em ruído, revelando, por meio de uma brincadeira popular, uma das principais questões teóricas da comunicação (o ruído é parte do processo de comunicação e não apenas interferência).¹³

12 A brincadeira funciona do seguinte modo: um indivíduo escolhe uma palavra ou frase que servirá como mensagem a ser transmitida secretamente a seu parceiro sentado em seu lado esquerdo. Ao ouvir a mensagem, transmitida em seu ouvido pela boca aproximada do amigo sentado à direita, o indivíduo deve transmiti-la, do mesmo modo, a seu parceiro sentado à esquerda, tendo a brincadeira o seu fim quando a mensagem retorna ao indivíduo que a transmitiu inicialmente.

13 Parente, 2008, p. 17.

À passagem da informação efetuada pelos artistas, tem-se a instabilidade imagética produzida pela câmera que, em momento algum, fixa seu referente. Para captar o processo de transmissão das mensagens, o cinegrafista Davi Geiger fez com que a câmera girasse, acompanhando a brincadeira. O giro, desse modo, caracteriza o vídeo, fazendo com que os artistas apareçam do lado esquerdo da tela e desapareçam no lado direito. Essa circularidade presente tanto na brincadeira quanto no vídeo não está associada, portanto, à repetição de um gesto ou de uma informação. A circularidade está a serviço de uma não fixação, de uma deformação, de uma deturpação. Do mesmo modo como a mensagem, na brincadeira, não se fixa, a imagem invariavelmente apresenta movimento circular constante e ininterrupto. A câmera em constante imobilidade é um aspecto que aproxima *Telefone sem fio* do vídeo de Ivens Machado *Versus*, de 1974. Nele, Ivens e um ator negro estão bem próximos ao canto de um quarto, estando cada um encostado em uma parede desse canto. Eles permanecem parados e quem se move é a câmera, que oscila entre a imagem de Ivens e a imagem do ator. Essa oscilação, conforme o vídeo se desenvolve, vai-se tornando mais rápida e frequente até que, no paroxismo do gesto de Jom Tob Azulay, a imagem perde a nitidez enquanto

funde os dois homens no mesmo enquadramento. Ivens e seu parceiro tornam-se, com isso, manchas da imagem videográfica, conforme o movimento da câmera se torna acelerado. As manchas produzidas pelo vídeo criam uma distância em relação ao referente que impede ao espectador reconhecer, como no início do vídeo, os indivíduos enquadrados. O que se enquadra, portanto, é o puro deslocamento.

Manoel Silvestre Friques (Senai Cetiqt, Rio de Janeiro, Brasil) é mestre em teatro pela UniRio; graduando em engenharia de produção na UFRJ; participou do XVI Congresso Internacional de Teatro Ibero-Americano e Argentino (Buenos Aires); de *Teatralidade do Humano* (Oi Futuro) e de *Poéticas do Inventário* (Fundação Casa de Rui Barbosa). Integra o grupo teatral Aquela Companhia, cujo repertório inclui as peças *Projeto K*, *Sub:Werther* e *Lobo n. 1: [a estepe]*. Participou das duas edições da exposição coletiva Projeto ApArta-mento – SuperUso (2008/2009) e também Todos Juntos Misturados (2008), na Escola de Artes Visuais do Parque Lage. / manael.friques@gmail.com

Referências bibliográficas

- BENJAMIN, Walter. *Obras Escolhidas I: Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1999.
- COSTA, Luis Claudio. Leticia Parente: a videoarte como prática da divergência. In PARENTE, André (org.). *Preparações e tarefas – Leticia Parente*. São Paulo: Paço das Artes, 2008.
- GAGNEBIN, Jeanne Marie. Escrituras do corpo. In: KEIL, I; TIBURI, M. (orgs.). *O corpo torturado*. Rio de Janeiro: Escritos, 2004.
- GEIGER, Anna Bella. Anna Bella Geiger: um depoimento. In: MACHADO, Arlindo (org.). *Made in Brasil: três décadas de vídeo brasileiro*. São Paulo: Iluminuras/Itaú Cultural, 2007.
- GUNNING, Tom. O retrato do corpo humano: a fotografia, os detetives e os primórdios do cinema. In CHARNEY, Leo; SCHWARTZ, Vanessa R. (orgs.). *O cinema e a invenção da vida moderna*. São Paulo: Cosac e Naify, 2004.
- HERMANN, Jennifer. Auge e declínio do modelo de crescimento com endividamento: o II PND e a crise da dívida externa (1974-1984). In: GIAMBIAGGI, Fabio (org.). *Economia brasileira contemporânea (1945-2004)*. São Paulo: Campus/Elsevier, 2004.
- KAFKA, Franz. *O veredicto/Na colônia penal*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- KOTLER, Philip. *Administração de marketing*. São Paulo: Pearson Prentice Hall, 2000.
- MACHADO, Arlindo. *Made in Brasil – três décadas do vídeo brasileiro*. São Paulo: Iluminuras/Itaú Cultural, 2007.
- PARENTE, André (org.). *Preparações e tarefas – Leticia Parente*. São Paulo: Paço das Artes, 2008.
- VELOSO, Caetano. *Verdade Tropical*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.