

Modos de presença no vídeo: uma discussão introdutória

Yvana Carla Fechine de Brito
Universidade Católica de Pernambuco

Resumo

O objetivo deste texto é esboçar caminhos de análise a partir dos quais possamos pensar o papel reservado ao espectador nas leituras convocadas pelos diferentes textos artísticos videográficos. Pensar nesta questão implica pensar, em outras palavras, na relação do texto com o seu leitor. Significa problematizar o próprio ato de leitura do texto. Para isso, teremos que levar em conta os dois níveis envolvidos em qualquer discurso: um nível intratextual (elementos internos ao texto, referentes a sua estruturação) e um nível extratextual (elementos externos ao texto, elementos contextuais). Tratar a relação do leitor com o texto é, por esse caminho, questionar mais profundamente que tipo de relação se pode postular entre o nível intratextual e o nível extratextual. Ou ainda mais especificamente, que tipo de relacionamento se pode postular entre os sujeitos da linguagem instalados **por cada** um desses níveis. Nós postulamos que, a partir de relação entre esses dois níveis, podem ser definidos *no* texto ou *a partir* do texto diferentes “modos de presença”, diferentes modos de existência semiótica, implicados, por sua vez, em diferentes modos de leitura.

Palavras-chave: vídeo, imagem, texto, discurso, semiótica.

A tentativa de entender melhor o vídeo a partir de uma abordagem semiótica da “presença” vai encontrar amparo na própria origem da arte no vídeo. A grande maioria das experiências dos pioneiros da videoarte foram baseadas na exploração dos recursos expressivos do suporte eletrônico, especialmente a possibilidade de gravação e reprodução instantânea (feedback).

Paralelamente a toda uma produção experimental em *single channel*, sempre houve uma preocupação entre esses artistas em criar dispositivos – vídeo-instalações, na grande maioria dos casos – que permitissem uma problematização dos próprios processos de produção e percepção da imagem¹. O que, por mais diversas que fossem essas experiências, sempre era obtido à custa de uma “colocação em situação” da imagem: uma imagem videográfica produzida e/ou reproduzida num contexto situacional do qual ela é parte e a partir do qual ela (imagem) se define. No universo das videoinstalações, propostas dessa natureza sempre estiveram associadas à construção de uma “presença” resultante do “colocar em situação”, também, o espectador e o espaço que o envolve no momento mesmo de contemplação ou fruição da “obra” (o texto artístico videográfico, no caso).

O universo da arte no vídeo é assim, como todas as outras formas de manifestação da arte minimalista e conceitual, marcado pelo apelo a uma teatralidade² que coloca, antes de mais nada, a problemática da presença (do “estar presente”) no seu horizonte de preocupações teóricas. O “estar presente” que pretendemos tratar aqui não pode, no entanto, dada a heterogeneidade das manifestações videográficas (mesmo dentro do universo específico das videoinstalações), ser entendido apenas nos limites de uma experiência vivida a partir da inclusão do próprio corpo do espectador e/ou autor no enunciado. Partimos do pressuposto de que é possível falar também de um “estar presente” mesmo quando o “estar diante de” não implica a inclusão do corpo do espectador numa situação concreta dentro da qual ele se define como sujeito. Parece ser possível distinguir, a princípio, dois grandes “modos de presença” que, embora sejam ainda mais facilmente observáveis nos discursos videográficos, não são deles uma exclusividade. São eles: a *presença como simulacro* e a *presença em situação*, em torno das quais desenvolveremos este texto inicial.

Apontados esses dois grandes “modos de presença” convocados pelo texto, acreditamos ser possível, num segundo momento da pesquisa, dis-

cutir os diferentes níveis de participação do espectador na construção do seu sentido (= “níveis de cooperação”), cuja discussão não enfrentaremos ainda neste trabalho. No campo da semiótica, não poderíamos, porém, procurar elementos para uma discussão dessa natureza, sem recorrermos, de saída, à teoria da enunciação, a partir da qual passou a ser levada “em consideração a presença dos responsáveis pelo ato de linguagem, a sua identidade, o seu estatuto e o seu papel”³. É com os estudos da enunciação de Benveniste que se passa a tratar do discurso como um lugar de construção da *subjetividade*, que, fundada na oposição eu e tu, pode ser entendida como o processo mesmo de organização da linguagem. O que entendemos neste trabalho como “modos de presença” baseia-se na suposição de que é possível articulá-los a partir da oposição eu e tu nos dois níveis textuais – o intratextual e o extratextual – ou, agora nos termos da teoria da enunciação, nos níveis do enunciado e da enunciação.

Enunciado e enunciação

Seguindo a orientação de autores como H. Parret e Claude Calame⁴, o conceito de enunciação que norteia esse trabalho não se limita ao domínio do já realizado. Entendemos a enunciação, consensualmente, como o ato pressuposto pelo enunciado. Se o enunciado é o que foi realizado (o produto), a enunciação é o ato de sua realização (sua produção). É importante deixar bem claro, de antemão, que não entendemos a relação entre enunciação e enunciado apenas a partir das “marcas” que a primeira deixa no último. Isso nos conduziria, inevitavelmente, a eleger o enunciado (o já realizado) como objeto único de análise e a tratar, indistintamente, todos os discursos em que a enunciação (o ato de realização) se revela apenas como mais um caso de *enunciação enunciada*⁵.

Entendendo a enunciação *stricto sensu* como um *ato* – que, por sua própria natureza de ato, só se define a partir de sua existência empírica –, seremos forçados a pensar os atos enunciativos em termos mais pragmáticos. No estudo dos diferentes discursos artísticos videográficos, objeto específi-

co do nosso interesse, é preciso pensar a enunciação não apenas a partir de textos que carregam em si os traços ou as “marcas” seu próprio ato de produção, mas também a partir de textos que se constituem como tal no processo mesmo de sua produção, ou seja, textos que se definem, basicamente, por uma simultaneidade entre a sua produção e comunicação. Parece ser difícil atribuir a textos dessa natureza, nos quais o que se pode ser considerado como enunciado envolve necessariamente uma dimensão empírico-comunicativa, o mesmo estatuto de textos que pertencem ao domínio do já realizado. Nestes, o que se pode observar é uma “presença simulada” da enunciação no enunciado⁶ ou o que comumente entendemos como “enunciação enunciada”. Nos textos em que há uma simultaneidade entre produção e comunicação, ao contrário, tratamos com a enunciação mesma ou a enunciação propriamente dita; tratamos da enunciação como uma situação contextual de produção do discurso⁷.

Se pretendermos, nesse tipo de texto, tratar ainda de uma enunciação enunciada, esta certamente precisa ser (re)pensada em termos um pouco diferentes daqueles pelos quais foi tratada originalmente nos textos verbais⁸. Pois, não podemos perder de vista que, no esquema teórico proposto por Greimas, o processo enunciativo colocado no interior desse tipo de enunciado não é a enunciação propriamente dita. Como vimos, a enunciação é, nessa última abordagem, um pressuposto lógico do enunciado e, a rigor, será sempre uma instância conceitual passível apenas de ser simulada num nível mais concreto (como o do enunciado). Greimas exemplifica claramente esse tipo de situação enunciativa a propósito da linguagem verbal:

Dirijo-me a uma jovem e digo: você é bela. Isso quer dizer eu digo (enunciação): você é bela. Mas, posso dizer: eu digo que você é bela. Esse “eu digo que você é bela” pressupõe um “eu digo que eu digo que você é bela”... ou “eu digo que eu digo que eu digo...que você é bela”. Pois, a cada momento há um pequeno jogo (no sentido de atuação) que faz com que possamos explicitar a enunciação. Mas,



quando a explicitamos, implicitamos a enunciação verdadeira (verdadeira no sentido vulgar)”⁹.

Podemos começar nossa proposta de uma abordagem mais pragmática enunciativa do texto, procurando entender o sentido da expressão “enunciação verdadeira”. Partindo de uma contraposição com o conceito de enunciação enunciada, poderíamos tentar entender essa “enunciação verdadeira” como aquilo que H. Parret chamou depois de “enunciação *comme mise en discours*”. Mais do que uma enunciação enunciada, a “enunciação *comme mise en discours*” pode ser entendida como um *efeito de enunciado* que, segundo Parret, não se faz necessariamente presente no texto sob a forma de marcas ou indicadores morfosintáticos ou semântico-sintáticos, como ocorre na enunciação enunciada. O *efeito de enunciado* deve ser “reconstruído” ou “descoberto por um esforço de interpretação”¹⁰. Entendida desse modo, a enunciação *comme mise en discours* se opõe, ainda de acordo com Parret, a enunciação enunciada. Pois, diferente desta, à enunciação *comme mise en discours* não está *no* enunciado; diz antes respeito à própria atualização (= efetivação do ato) do discurso; define o próprio fazer-se do discurso enquanto tal; remete-nos ao momento mesmo de sua produção.

A distinção entre enunciação enunciada e enunciação *comme mise en discours*, nos termos em que interpretamos a proposta de Parret, permite-nos entender o ato enunciativo a partir de sua situação efetiva de produção do discurso. Permite-nos, indo ainda mais longe, pensar a enunciação a partir de uma situação referencial (= colada a um referente no “mundo natural”) e de um contexto acional (= condições concretas de produção ou recepção). Postular isso não significa, no entanto, tomar “enunciação” e “situação comunicativa” como sinônimos. Significa, porém, pensar necessariamente a enunciação *comme mise en discours* em articulação com a situação comunicativa em que esta se dá. É importante ressaltar, porém, que a situação comunicativa, entendida de modo mais amplo, envolve não apenas a produção de textos numa dada linguagem e em função das condições empíricas de produção e recepção, mas também

aspectos psicossocioculturais dos indivíduos para os quais se destinam esses textos produzidos¹¹. No entanto, para os objetivos deste trabalho nos limitaremos a tratar como situação comunicativa o contexto situacional (incluindo nele os actantes da comunicação) de produção ou recepção do discurso.

Entendida a partir de sua articulação com um contexto situacional, a produção de qualquer ato discursivo envolveria necessariamente duas instâncias indissociáveis, mas distintas: uma instância do *dizer* – a instância situacional na qual se encontram e operam os responsáveis pela existência desse ato (emissor e receptor; autor e leitor; destinador e destinatário) – e uma instância do *dito*, na qual é atualizada essa instância do *dizer*, ou seja, a *instância discursiva* propriamente dita¹². Essas instâncias do *dizer* e do *dito* nada mais são que uma outra maneira de tentar estabelecer uma diferença mais nítida entre o que, sem nos determos numa discussão conceitual mais aprofundada, chamamos comumente de *enunciação* e *enunciado*. A enunciação está para o *dizer* tanto quanto o enunciado está para o *dito*. Se uma designa o ato de *produção*, o outro designa o *produto* desse ato. Retornamos aqui à definição minimal de enunciação e de enunciado, mas creio que, agora, já em condições de postular que, em função de sua natureza modal, cada um desses níveis constrói sujeitos com uma existência semiótica diferente.

Sujeitos implicados no ato

Para facilitar a compreensão, vamos, mais uma vez, tratar do ato discursivo como um fenômeno que combina uma instância do *dizer* e uma do *dito*, as quais corresponderiam, respectivamente, sujeitos implicados no *dizer* e sujeitos construídos no ou pelo *dito*, ou seja, sujeitos situados no nível da enunciação e sujeitos que fazem parte do enunciado. O que aqui entendemos como sujeito, é importante ressaltar já, não se confunde, de modo algum, com o uso corrente do termo (“indivíduo”, “ser individual”, “pessoa” etc.). O sujeito é entendido como um lugar de produção ou recepção de significação e, como tal,

só pode ser definido em função da oposição eu e tu que, como bem mostrou Benveniste, está na base de qualquer ato discursivo (o “eu” só possui existência frente a um “tu” e vice-versa). Em se tratando de dois níveis de articulação do discurso, podemos, então, postular, a partir dessa noção de sujeito, uma existência teórica-ideal de dois pares fundamentais no ato enunciativo: um “EU” e “TU” situado no nível da enunciação (sujeitos implicados no *dizer*) e um “eu” e “tu” situado no nível do enunciado (sujeitos implicados no *dito*).

O que entendemos neste trabalho como o EU e o TU implicados na enunciação aproxima-se dos conceitos de destinador e destinatário (com “d” minúsculo), propostos originalmente por Jakobson e tratados na semiótica discursiva greimasiana também como actantes da comunicação. Como tais, o destinador e o destinatário possuem, nos termos de Jakobson, uma existência somática e pragmática. São concebidos, portanto, como posições empíricas ou como “sujeitos empíricos” envolvidos no circuito enunciativo (dotados, portanto, de uma existência extratextual). Não se confundem, no entanto, com os indivíduos (seres individuais) necessariamente envolvidos, em um outro plano de análise, numa situação comunicativa ou num processo de recepção propriamente dito (neste plano, já não tratamos mais de autor e leitor ou de artista e espectador, mas de identidades concretas: “o bancário João da Silva que observa uma instalação do videoartista Gary Hill no MAC de São Paulo no domingo à tarde”, por exemplo). Para evitar confusões terminológicas, nesse momento inicial da pesquisa em que os conceitos ainda estão sendo formulados, vamo-nos referir a esses sujeitos implicados no nível da enunciação apenas como “EU” e “TU” (maiúsculo)¹³.

Por oposição, designaremos os sujeitos construídos no ou pelo enunciado de “eu” e “tu” (minúsculo). O que, por ora, tratamos como sujeitos implicados no *dito* aproxima-se da noção de enunciador e enunciatário, entendidos como instâncias simbólicas (puramente textuais) que projetam *no* texto as posições ou os sujeitos empíricos

mencionados anteriormente. Greimas define o enunciador como o *destinador implícito* da enunciação, e o enunciatário, ao contrário, como o *destinatário implícito* da enunciação¹⁴. Ambos são simulacros semióticos (da fonte e do destino do discurso); correspondem a “olhares” ou “pontos de vista” construídos pelo próprio texto. Com várias distinções terminológicas, esses sujeitos ou simulacros semióticos já foram descritos em muitas teorias textuais. No sistema semiótico desenvolvido por Umberto Eco, por exemplo, correspondem à idéia de *autor-modelo* e *leitor-modelo*. Ambos designam estratégias textuais. O *leitor-modelo* refere-se especificamente às operações interpretativas, ao “conjunto de condições de êxito, textualmente estabelecidas, que devem ser satisfeitas para que um texto seja plenamente atualizado no seu conteúdo potencial”. A partir das estratégias textuais, o receptor empírico também formula uma “hipótese de autor” numa operação interpretativa denominada por Eco de *autor-modelo*¹⁵.

Independente da designação que venhamos a adotar, estaremos, de qualquer modo, lidando com sujeitos de natureza distinta – pragmática e cognitiva, respectivamente – que podem ser estudados em um nível ou noutro, distintamente. Para entender, porém, a relação que se dá entre um texto e seu leitor (receptor, numa designação mais genérica), é necessário, como já advogamos, articular esses dois níveis discursivos a partir da relação de reenvio entre esses sujeitos. É preciso observar como uns se reconhecem nos outros ou como uns substituem os outros no circuito enunciativo, ou seja, é preciso pensar, finalmente, sobre qual é o “lugar” desses sujeitos no processo de produção de sentido. Nós acreditamos que é possível, a partir de arranjos entre o EU e TU e o eu e tu, definir “modos de presença” do leitor (receptor) frente a um texto. Da definição desses “modos de presença” é que resultaria, especialmente no caso dos discursos videográficos (pautados pela simultaneidade entre produção e comunicação), um caminho para compreensão do papel interpretativo do leitor (receptor, espectador) na medida em que tentássemos associar o tipo de

presença construída pelo texto a uma maior ou menor participação (“cooperação”) do leitor (espectador) na construção do sentido.

Papel e presença

A primeira dificuldade que surge, a partir deste ponto, é a elaboração de uma definição semiótica da “presença” que não deslize para o caminho fácil do metafórico ou para o domínio mais complicado do ontológico. O próprio Greimas propõe que, numa perspectiva semiótica, entenda-se a presença, numa acepção meramente operatória, como uma categoria relacional¹⁶. A presença é um modo de existência semiótica: um “estar aí” que só se define em relação a algo presente ou atual (existência *in praesentia*) ou em relação a algo ausente ou virtual (existência *in absentia*). A descrição que Greimas propõe para essas relações a partir das línguas naturais parece ser ainda o modo mais elucidativo de explicar a presença numa perspectiva semiótica:

A oposição categorial presença/ausência surge, então, como uma possibilidade de distinguir dois modos de existência semiótica. Assim, o reconhecimento de um paradigma, por exemplo, implica – ao lado de um termo presente (in praesentia) na cadeia sintagmática – uma existência ausente (in absentia) dos outros termos constitutivos do paradigma. A existência in absentia que caracteriza o eixo paradigmático, corresponde a uma existência virtual, ao passo que a existência in praesentia, de ordem sintagmática, é uma existência atual (trata-se evidentemente, dos modos de existência das unidades e das classes sintagmáticas e não dos modos de existência de uma palavra-ocorrência “real”, por exemplo, que não manifesta, sob a forma de uma grafia, senão a substância de seu significante) ¹⁷.

Deixando em segundo plano a argumentação específica em relação às línguas naturais, mas, tomando como referência os dois grandes modos de existência mencionados – *in absentia* (existência simulada) e *in praesentia* (existência concreta) –, julgamos possível propor,

levando em conta o contexto situacional das diferentes manifestações videográficas, duas noções de presença definidas a partir da relação entre os sujeitos implicados na enunciação (EU e TU) e no enunciado (eu e tu). São elas: a *presença como simulacro* e a *presença em situação*, sendo ainda possível desdobrar essa última em dois outros tipos – a “presença corpórea” (ou “cênica”) e a “presença epistolar” (ou “proscênica” por oposição a “cênica” no vocabulário teatral). O critério básico para a descrição que faremos a seguir de cada um desses modos de presença é, em última instância, uma maior ou menor relação de correspondência (“aproximação” ou “distanciamento”) entre os níveis enunciativo e comunicativo. Isso se traduz, em outros termos, em processos de maior ou menor identificação cognitiva – correspondência dos *saberes* – entre os já mencionados sujeitos do *dizer* (comunicativos ou empíricos) e sujeitos do *dito* (discursivos ou implícitos).

Prosseguindo nesse caminho, imaginamos ser possível tratar a relação de uns com os outros em termos de reflexividade (ou referencialidade) entre EU e eu e entre TU e tu e, a partir daí, do modo de reenvio do primeiro para o segundo. A noção de reflexividade, nesse contexto argumentativo, está associada, portanto, ao modo como categoria EU e TU (do nível comunicativo) aproxima-se ou distancia-se da categoria eu e tu (nível discursivo): como uns se “refletem” através dos outros ou como uns se revelam através dos outros; como uns ocupam o “lugar” dos outros ou “como existem” (“estão aí”) em função uns dos outros. Em suma, como os *saberes* de uns correspondem aos *saberes* dos outros. Acreditamos que é possível distinguir diferentes níveis em função dos quais os actantes da comunicação se manifestam ou se refletem através dos actantes da enunciação até que, num crescente de identificação dos seus *saberes*, chegue-se a uma situação máxima de auto-reflexividade (próxima do Eu = eu ou um TU = tu) que resulta, do ponto de vista da produção, no que Bellour já denominou de “a poética do auto-retrato” do vídeo¹⁸ e, do ponto de vista da recepção, na exigência de um grande grau de “cooperação” do espectador.

Como estamos tratando, nesse quadro teórico, com as dimensões textuais e contextuais do discurso, deveremos, forçosamente, admitir também as relações intersomáticas que podem advir dessa articulação de níveis. Precisaremos, em outras palavras, considerar também a existência e a intervenção corpóreas dos actantes da comunicação como elementos de natureza intratextual, uma vez que é nessa participação empírica que muitos textos videográficos (notadamente as videoinstalações) se constroem. A corporeidade passa a ser assim, dentro do critério balizador da reflexividade ou auto-reflexividade, um subcritério em função do qual a reflexividade se define. Passemos, então, à proposição dos dois grandes modos de presença identificados anteriormente, começando pela *presença como simulacro*, cuja formulação parecerá um pouco mais consolidada.

A noção de presença como simulacro está mais próxima dos estudos clássicos da enunciação. A própria definição dos sujeitos enunciativos (enunciador e enunciatário) está ligada à idéia de “simulacro”. O enunciador e o enunciatário são sempre “modelos”, “implícitos” ou “ideais”. A noção de presença como simulacro é facilmente entendida como uma enunciação enunciada por ser ela mesma um regime de “simulação da enunciação”. Nesse caso, os actantes da comunicação não se confundem em nenhum momento com os actantes da enunciação. Os primeiros são substituídos simbolicamente no texto pelos segundos, sem que isso implique uma relação de identidade cognitiva de uns com os outros. Pelo contrário, os *saberes*, empiricamente construídos, do “EU” e do “TU” do nível comunicativo não estão *no* texto. Nos limites rigorosos da manifestação textual, autor (artista ou emissor) e leitor (espectador ou receptor) se definem enquanto ausência.

Nos discursos audiovisuais, o exemplo mais acabado da presença como simulacro pode ser encontrado na identificação primária entre o espectador e a câmera proposta pelo cinema clássico. É essa relação de substituição de um pelo outro a

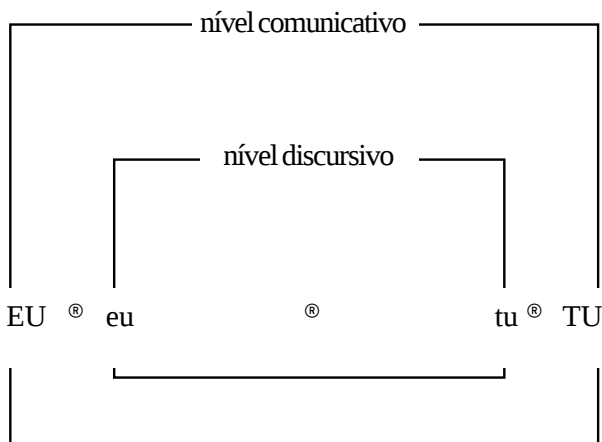
grande responsável pela “fantasmaticização” (termo usado por J.-L. Baudry) do sujeito. No cinema, o espectador é previsto como um lugar de ausência para que o filme possa se *dar-a-ver* como se fosse uma história contada por ninguém: ignora que é visto para que o espectador possa ignorar-se como tal¹⁹. A identificação do espectador com o ponto de vista da câmera, a partir do qual se define uma instância organizadora do discurso, é o que lhe permite, afinal, “entrar” no mundo ficcional através da construção do seu “olhar” no ou pelo próprio texto. Esse “olhar” construído no ou pelo texto corresponde, em outras palavras, à própria noção de um “tu” (enunciatário), actante da enunciação.

Percorrendo um caminho argumentativo semelhante, poderíamos postular também que à eleição de um “ponto de vista”, agora narrativo (o “foco da enunciação” de Metz), corresponde a própria noção do “eu” (enunciador), também actante da comunicação. A construção desses “olhares” ou desses “lugares” do autor e do leitor *dentro* (através) do texto é o que definiria, ainda que como simulacros, sua presença (“estar aí”) frente a esse mesmo texto. Do ponto de vista da recepção, esse tipo de estratégia enunciativa corresponde, nos termos de Arlindo Machado, a um “assujeitamento” do espectador. Um “assujeitamento” que se traduz, concretamente, como um modo de relacionamento deste leitor com o texto que lhe é oferecido à leitura: metaforicamente, ele somente vê ou lê o que já foi visto ou lido por um dispositivo de representação, ou seja, “os espectadores, *sem o saber*, são destituídos do poder e da liberdade de olhar; o olhar é *coisificado*, separado do indivíduo que olha”²⁰.

Há, nesse caso, uma distinção bem clara entre os “lugares” ocupados pelos actantes da comunicação e os actantes da enunciação. Em nenhum momento, o “EU” se confunde com o “eu”, nem o “TU” com o “tu” (nenhum se coloca no “lugar de”)²¹. Textualmente, o “EU” (do nível comunicativo) só existe em relação ao “eu”, tanto quanto o “TU” só existe em relação ao “tu”, enquanto pressuposição lógica (Fig.1). Estamos ainda aqui no domínio estrito da representação, da

representação de um elemento por outro que é distinto de si. Tratamos ainda aqui de uma (inter)mediação, de uma manifestação indireta de sujeitos de natureza empírica por outros de natureza puramente textual (discursiva). Define-se, assim, ao nosso ver, uma relação mínima de auto-reflexividade: não estamos aqui diante de um “EU” ou de um “TU” que, operando no nível discursivo, se voltam aí sobre si mesmos, fazendo de si elementos de ordem textual. Esse tipo de estratégia discursiva é, ao contrário, a característica fundamental do que entendemos como *presença em situação*, que é o tipo de presença mais característica do universo da arte no vídeo.

Fig. 1



Presença em situação

O que aqui tratamos como *presença em situação* é uma consequência inevitável e imediata de um ato de enunciação efetivado ou atualizado em situação²². A presença em situação é condição fundamental para que se instaure o que Schmidt denominou de um “texto-em-situação”: um texto cujo sentido está na própria situação empírica (concreta) na qual ele ocorre ou, melhor dizendo, um texto cuja própria situação comunicativa é parte do que lhe define como texto²³. Isso, concretamente, resulta numa simultaneidade entre a produção e a comunicação do texto. Do ponto de vista semiótico, um texto que se atualiza no *presente* mesmo de sua enunciação se definirá também, necessariamente, a partir da (con)fusão ou de uma indistinção entre o aqui, o agora e os atores dos níveis enunciativo e comunicativo.

Tratamos, enfim, de um texto que, para se constituir como tal, convoca uma presença empírica actancial no presente temporal em que se dá a sua ocorrência.

Espectador e leitor não são mais concebidos como ausência. Pelo contrário, toda sintaxe e semântica discursiva estão fundadas num “estar presente”, numa experiência imediata de um sujeito pressuposto e posto em situação: um sujeito semiótico (um “eu” ou um “tu”) que, no entanto, não tem existência fora do sujeito empírico que lhe é correspondente (um “EU” ou um “TU”)²⁴. Subjacente a esse tipo de discurso, há uma nítida tentativa de “aproximação” (maior correspondência) da situação enunciativa com a situação comunicativa que permite, a partir do imbricamento desses dois níveis, um grau máximo de correspondência também entre os pólos dos dois pares envolvidos na produção ou recepção discursiva. Teoricamente, podemos ter, então, situações nas quais: 1) o “EU”, actante da comunicação, convertendo a si próprio em elemento textual, ocupa no circuito enunciativo, o lugar do “eu”, actante da enunciação; 2) o “TU”, actante da comunicação cujo movimento interpretativo e/ou cênico é concebido como elemento constitutivo do próprio texto, ocupa, no circuito enunciativo, o “lugar” do “tu”, actante da enunciação. Tanto uma situação quanto a outra se definem a partir da auto-referencialidade (máxima reflexividade ou auto-reflexividade) dos sujeitos empíricos que participam do ato discursivo (Figs. 2 e 3).

Fig.2

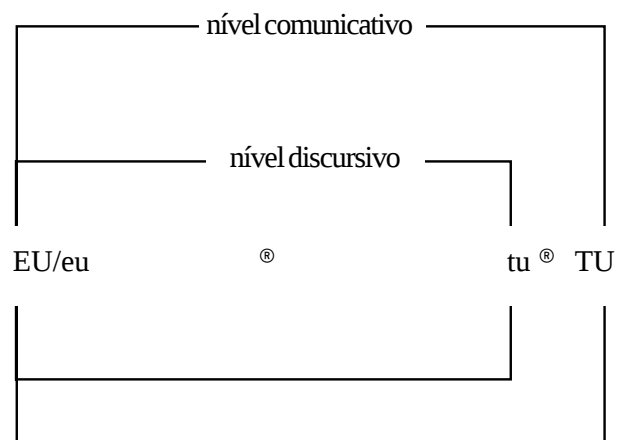
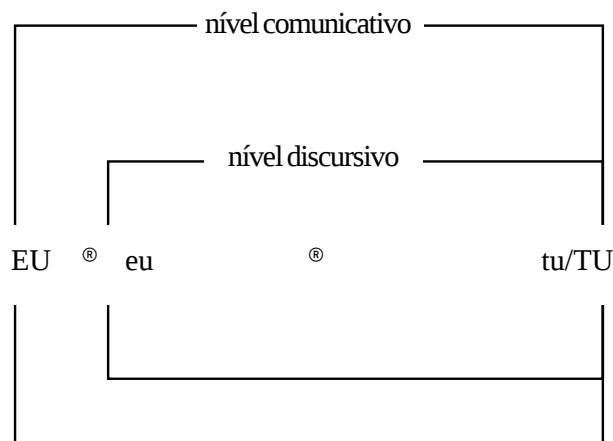


Fig. 3



Fica mais fácil entender esse tipo de estratégia enunciativa – do texto e da presença em situação –, observando, no caso específico dos discursos videográficos, as já mencionadas videoinstalações. Nessas, o que se pode considerar como texto está visivelmente relacionado ao “estar presente” do espectador (actante da comunicação) em uma determinada situação (contexto situacional). Mais ainda: está necessariamente relacionado ao seu “estar presente” fisicamente (corporalmente) em determinadas condições e em um determinado ambiente (contexto situacional). Com isso, é importante ressaltar, não estamos querendo reduzir as diferenças entre a *presença como simulacro* e a *presença em situação a existência de uma presença corporal, ou não; a uma movimentação “real”, ou não, do espectador*. Isso ficará mais claro quando tratarmos, mais adiante, da presença epistolar. O que não podemos deixar de reconhecer, nesse ponto, é que a inclusão do espectador de “carne e osso” no texto é, via de regra, a **forma mais** freqüente de construir um tipo de presença em situação que chamaremos, por ora, de *presença corpórea*.

O que genericamente é denominado de videoinstalações pode ser descrito como uma espécie de “ambiente” imagético: um tipo de espaço arquitetônico no qual se propõe, de um lado, um “diálogo” de imagens em vídeo com o que está ao seu redor (uma espécie de “cenário”) e, de outro,

um relacionamento do espectador ou fruidor com todo esse *habitat* das imagens eletrônicas²⁵. Raramente, as videoinstalações são apresentadas ao espectador ou fruidor como um produto acabado. Pelo contrário, geralmente, as videoinstalações demandam uma participação decisiva do espectador ou fruidor no modo de fruição que propõem. Não se quer apenas que o espectador assista às imagens produzidas através de fitas magnéticas; o que se pretende é que o espectador estabeleça relações entre o que vê na(s) tela(s) com tudo o que está fora dela(s): “ele é um espectador/ator que explora fisicamente a obra, devendo deslocar-se entre as imagens, entre os objetos, dentro do espaço, a sua maneira”²⁶.

Teóricos que se debruçam sobre as videoinstalações, como Anne-Marie Duguet, vêem neste tipo de participação proposta ao espectador ou fruidor uma espécie de “experiência de teatro” ou de “presença cênica”²⁷ cuja descrição é muito próxima da própria noção de *performance*. O termo *performance* já foi incorporado à língua portuguesa como sinônimo perfeito de *atuação*, uma expressão que passaremos a usar, a partir de agora, por permitir uma referência mais direta não apenas a um desempenho com um certo caráter teatral, como propõe Duguet, mas também à própria idéia de *ato*. Não é demais lembrar que, a rigor, a *atuação* que se propõe ao espectador, numa videoinstalação, é a iniciativa de “tomar parte de um ato” e essa sua *atuação* é, conceitualmente, um elemento constitutivo da própria videoinstalação. Nela reside, enfim, o próprio projeto de significação instaurado (*atualizado*) por uma tal situação.

A noção esboçada até aqui de *presença em situação* confunde-se, do ponto de vista da recepção, com a descrição dessa *atuação* do espectador frente ao texto. Nessa situação, o espectador é concebido como um *ator* e convocado a, nessa condição, atuar também como um co-autor do texto que lhe é proposto a partir dessa sua própria participação. À medida que o texto converte o próprio leitor (espectador) em uma instância textual, o “eu”, actante da enunciação (fonte do discurso), “fala” agora diretamente a um “TU”, actante da comuni-

cação. Sem (inter)mediação de um sujeito semiótico (actante da enunciação) que, ao substituí-lo simbolicamente no texto, nada mais faz do que construir, *no* próprio texto, um “lugar” do qual ele deve ser lido ou visto (um “tu”), o espectador pode dispor agora de maior liberdade interpretativa. Podemos admitir, nesse caso, que o próprio discurso é concebido como um campo de operações virtuais, como uma “promessa” de uma existência que só se dá no presente de sua fruição (contemplação, observação, leitura). Define-se, assim, um tipo de texto, com uma natureza mais próxima do próprio conceito de ato, no qual o *dizer* é, em última instância, o mais importante a ser *dito*.

Vale ressaltar aqui que – embora tenhamos dado ênfase a essa discussão, a construção empírica da instância da recepção (a relação espectador com texto é, afinal, o que nos interessa mais de perto) – não desconhecemos a existência de textos fundados numa *atuação* definida nos mesmos termos do seu autor ou artista. O universo das performances (o termo é utilizado agora para designar um tipo de prática artística), especialmente aquelas que são concebidas a partir da exploração dos recursos expressivos do vídeo, poderia, certamente, nos fornecer muitos exemplos. É possível tratar, nesse caso, de um “EU” (actante da comunicação) que não se define mais a partir de algo que está fora de si. Convertendo a si próprio em uma instância textual, o “EU” *fala* diretamente ao outro (a um “tu” que reenvia ao “TU”) em relação ao qual ele constrói a subjetividade do discurso (Fig. 2). Há, subjacente a essa estratégia enunciativa, uma proposta clara do autor de exploração e de exposição de si mesmo e da sua imagem, mesmo que estas não impliquem a mencionada “presença cênica”. Define-se, assim, através dessa estratégia enunciativa, o que já mencionamos antes como a “poética do auto-retrato” no vídeo. Quando essa proposta de auto-apresentação envolve a “presença cênica” do autor, estamos, ainda mais especificamente, diante do que Rosalind Krauss denominou de uma “estética do narcisismo” no vídeo, ao analisar as performances dos pioneiros da videoarte diante de uma câmera de vídeo em um circuito fechado de gravação²⁸.

A carta como modelo

Associamos, até aqui, a noção de *presença em situação* à idéia de um espectador implicado fisicamente na estruturação textual – a uma “presença cênica” do espectador. O que pretendemos acrescentar, a partir de agora, é que o “estar presente” dos actantes da comunicação não implica, necessariamente, a sua participação corporal no enunciado-discurso²⁹. Como na situação anterior, o sentido do texto também está atrelado a uma existência “real” em um determinado contexto acional. Se antes o texto o convocava como *ator*, agora, ele é convocado como *agente*; o que não muda, apesar das diferenças implicadas em cada uma dessas condições, a dimensão pragmática em que se dá sua presença. Nesse caso, o espectador é ainda convocado a atuar, mas sua atuação agora não está mais associada a sua “presença cênica”. O espectador é concebido no texto como uma instância “presentificável” (termo tomado de empréstimo a E. Landowski) que, no entanto, só se constitui, de fato, como uma presença no presente mesmo da enunciação, ou seja, sua presença “em pessoa” em presença do texto (= “estar diante de”) é o que define o seu próprio “estar presente” em relação a esse mesmo texto.

Um tipo de discurso que ajuda a compreender melhor, e em abstrato, esse tipo de presença, é o discurso epistolar, já bem apresentado por E. Landowski como um modelo de construção de sentido *em situação*³⁰. Do ponto de vista enunciativo, a natureza da presença construída por uma carta – tratamos aqui do tipo mais comum de carta cujo principal objetivo é, numa função fundamentalmente fática, afirmar um “estar com” – é semelhante àquela instaurada por textos que incorporam seu próprio autor ou leitor como *agente*. Como, então, a carta, tomada aqui como modelo, articula tanto a partir do seu remetente quanto do seu destinatário, uma presença? No momento em que escreve, o remetente não tem outro objetivo que não seja o de fazer-se presente para um outro que, fisicamente, está ausente. É, no entanto, em função de uma existência “real” desse outro a quem é dirigida a carta que aquele enunciado (a carta) ganha senti-

do. A carta só se define enquanto texto a partir da *pressuposição* desse sujeito empírico (seu leitor), em presença do qual ela se atualizará como tal, ou seja, uma carta só é uma carta numa situação relacional comunicativa: em presença do seu destinatário que, mesmo uma atuação somática, está empiricamente implicado na atualização desse discurso-enunciado (a carta). A mesma argumentação vale para o destinatário da carta. Uma vez que chegue às mãos do seu destinatário, a carta do tipo que mencionamos, sem qualquer conteúdo que não seja “um estar com”, só se constitui enquanto tal na pressuposição de uma existência “real” do seu remetente.

Teoricamente, tanto na situação de produção quanto de recepção dessa carta ideal, não há, obviamente, qualquer “presença cênica” dos actantes da comunicação (remetente e destinatário) no enunciado (carta). Por definição, um e outro estão fisicamente separados quando a carta se define enquanto tal, ou seja, no ato mesmo de sua enunciação (no momento de sua redação ou de sua leitura) ou de sua atualização em ou como texto. Não se pode, no entanto, falar do sentido de uma carta, como uma desse tipo que estamos tratando, a não ser na presença (no “estar aí”) de um destinatário em relação ao qual se instaura, empiricamente, o ato discursivo (que aqui não se confunde, em nenhum momento, com a carta-objeto). Não há, repetimos, qualquer presença corporal do leitor ou destinatário no tipo de texto aqui descrito. Mas há, claramente, um tipo diferente de *presença em situação* que, na falta de termo melhor, chamaremos, por ora, de *presença epistolar*, por definir, em forma, a mesma estratégia enunciativa da carta.

Esse tipo de presença pode ser definida, tanto em relação à produção quanto à recepção, como um esforço dos actantes da enunciação para se inscreverem “no presente de sua enunciação”³¹, o que, no entanto, só conseguem fazer, cedendo o seu “lugar” aos próprios actantes da comunicação (Figs. 2 e 3). Estes, por sua vez, passam a funcionar diretamente como as instâncias em torno das quais se organiza o discurso, mesmo quando nos dispomos a tratar da construção de sentido a par-

tir de uma análise textual. A chave para compreensão do modo como, do ponto de vista enunciativo, se constrói esse tipo de presença é, mais uma vez, o reconhecimento de correspondências entre os pólos dos pares actanciais do nível comunicativo e do nível enunciativo: desde que ocupe, no arranjo enunciativo, o “lugar” do “eu”, actante da enunciação, o “EU”, actante da comunicação, pode “falar “diretamente” às categorias “tu” ou “TU”. Ocupando, do mesmo modo, o “lugar” do “tu”, actante da enunciação, o “TU”, actante da comunicação, pode ser convocado a participar da atualização do texto, ainda que, agora, essa sua atuação não implique uma intervenção de natureza somática ou uma relação de natureza intersomática.

Quer se trate de uma “presença corpórea”(presença atual ou “cênica”) ou uma “presença epistolar” (presença “presentificável” ou “proscênica”), estaremos, de qualquer modo, frente a uma *presença em situação* responsável pela articulação de um discurso cuja condição de existência material (= enunciado) depende de uma existência também material, empírica, “real”, do seu leitor (espectador ou receptor). Isso terá, necessariamente, uma implicação direta na relação do leitor (espectador) com o próprio texto (= modo de leitura). É com a *presença em situação* que se define, no universo da arte conceitual e minimalista, no qual o vídeo de arte está inserido, um tipo de texto que se não se apresenta mais como a manifestação discursiva de uma significação preexistente. Pelo contrário, como já mencionamos antes, o texto apresenta-se agora muito mais como uma “promessa”, um campo de possibilidades semânticas que não fazem sentido, a menos que sejam assumidas por um sujeito³²: um sujeito que, colocado em situação, *atualiza* o conjunto de relações em que ele se constitui, sendo convocado, por isso mesmo, a **uma maior** “cooperação” na construção de sentido. Uma “cooperação” que, ao mesmo tempo em que se traduz numa maior liberdade interpretativa, exige do leitor ou espectador **uma maior** competência (*saberes* intra e extratextuais) para, num movimento de ir e vir ao texto e a si, encontrar um caminho rumo a sentidos apenas esboçados.



NOTAS

¹ Cf. A.-M. Duguet, “Dispositifs”, in *Communications*, nº48, Paris, Seuil, 1988.

² Sobre a teatralidade na arte minimalista, ver R. Krauss, “Ballets mécaniques: lumière, mouvement, théâtre”, *Passages*, trad. franc. Claire Brunet, Paris, Macula, 1997.

³ P. Charaudeau, “Uma teoria dos sujeitos da linguagem”, in *Cruzeiro semiótico*, Lisboa, julho de 1985, p.41.

⁴Cf. Cl. Calame, *Le récit en Grèce ancienne. Énonciations et représentations de poètes*, Meridiens Klincksiek, Paris, 1986; H. Parret, “L’ènonciation et sa mise en discours”, in *Cruzeiro semiótico*, nº6, Lisboa, janeiro de 1987.

⁵ Os estudos teóricos sobre a enunciação, gestados a partir do texto verbal, definem, desde Émile Benveniste, dois grandes regimes enunciativos, que se distinguem entre si pelo modo de projeção da enunciação no enunciado: no primeiro deles, considera-se que não há “marcas” da enunciação no enunciado (regime *enunciativo*) e, no segundo, admite-se que, ao contrário, há “marcas” da enunciação no enunciado (regime *enuncivo*). No sistema teórico proposto por A. J Greimas, um dos mais influentes lingüísticos neste campo de estudos, chama-se ao primeiro regime enunciativo de *enunciado enunciado* e chama-se ao regime enuncivo de *enunciação enunciada*.

⁶ J. Fontanille, *Les espaces subjectifs*, Hachette, Paris, p.11.

⁷ H. Parret, *Op. cit.*, p.94.

⁸ A enunciação enunciada é “apenas o simulacro que imita, dentro do discurso o fazer enunciativo: o “eu”, o “aqui” ou o “agora” encontrados no discurso enunciado não representam, de maneira nenhuma, o sujeito, o tempo e o espaço da enunciação. A enunciação enunciada deve ser considerada como constituindo uma subclasse de enunciados que se fazem passar como sendo a

metalinguagem descritiva (mas não científica) da enunciação” (Cf. A. J. Greimas & J. Courtés, *Dicionário de Semiótica*, São Paulo, Cultrix, 1983, p.148).

⁹ A. J. Greimas, *La enunciación. Una postura epistemológica*. Cuadernos de Trabajo, N°21, Universidad Autónoma de Puebla/Instituto de Ciencias Sociales y Humanidades, México, 1996, p. 11 (tradução livre do espanhol).

¹⁰ H. Parret, *Op. cit.*, pp. 100-101.

¹¹ Todo texto, segundo Francesco Casetti, é situado, ou seja, sempre opera dentro de um contexto que, na sua visão, envolve também as condições objetivas de produção e recepção (um tipo de ‘consumo’), tais como o local de exibição (sala de cinema, ambiente doméstico, galerias etc.) e o modo de exibição (com ou sem interrupções, em companhia de outras pessoas ou sozinho etc.). A definição de uma situação comunicativa inclui também um ambiente (**espaço/tempo**) no qual esses textos são recebidos e os ‘estados mentais’ dos indivíduos que participam do processo (intenções, expectativas, valores etc.). Envolve, por fim, o próprio conhecimento que esses indivíduos possuem em comum, seu comportamento e os papéis sociais reconhecidos mutuamente, entre outras coisas (Cf. F. Casetti, “Communicative situations: the cinema and television situation”, in *Semiotica*, 112-1/2 (1996), p. 36-37, 46).

¹² Idéia baseada em P. Charaudeau, *Op. cit.*, p.42. No mesmo artigo, o autor lembra ainda que não se deve confundir “discurso” e “texto”. Este último deve ser considerado apenas como um objeto que representa a materialização do primeiro. Neste contexto, o emprego do termo “discurso” nos remete à articulação do *dito* e do *dizer*, enquanto o uso do termo “texto” remete-nos mais diretamente à instância do *dito*.

¹³ Nossa decisão de não utilizar “destinador” e “destinatário”, neste trabalho, tem também o objetivo de evitar confusões com o emprego dos termos “Destinador” e “Destinatário” (com “d” maiúsculo), que, no sistema teórico proposto por

Greimas, são actantes da narração, e não, da comunicação.

¹⁴ A. J. Greimas & J. Courtés, *Op. cit.*, p.150.

¹⁵ U. Eco, *Lector in fabula*, São Paulo, Perspectiva, 1986, pp.44-46.

¹⁶ Cf. A. J. Greimas & J. Courtés, *Op. cit.*, pp.172, 347.

¹⁷ A. J. Greimas & J. Courtés, *Op. cit.*, pp.347.

¹⁸ Para Raymond Bellour, é o movimento de interiorização do artista e sua busca permanente por novas formas de expressão do “eu” que fazem do vídeo uma das mais legítimas expressões da poética do auto-retrato. Um projeto poético que leva o sujeito “a se apoderar de tudo que é signo de si mesmo”: o que inclui as suas próprias tentativas de representação, de problematizar a representação e de representar-se. A definição do vídeo como uma “poética do auto-retrato” é também, e principalmente, uma consequência das especificidades de gravação ou reprodução do meio. O dispositivo-vídeo permite ao artista o registro solitário de si ou, nas palavras de Bellour, “o autor tem mais facilidade para inserir seu corpo diretamente na imagem”. A manipulabilidade da imagem eletrônica favorece, através dos mais diferentes efeitos, a vontade expressiva de um sujeito ao invés de uma objetivação da realidade: “A imagem-vídeo traduz mais diretamente as impressões do olho (como que além de suas percepções), os movimentos do corpo (como que além de sua superfície), os processos do pensamento (como que além de suas racionalizações)”, resume Bellour (Cf. R. Bellour, *Entre-imagens*, Papirus, Campinas -SP, 1997, pp. 253-336).

¹⁹ Ch. Metz, “História/Discurso (notas sobre dois voyeurismos)”, in I. Xavier, Ismail (org.), *A experiência do cinema: antologia*, Edições Graal/Embrafilme, Rio de Janeiro, 1983, pp.409-410.

²⁰ A. Machado, *A ilusão especular*, São Paulo, Brasiliense, 1984, p.92, 99-100.

²¹ O que Arlindo Machado trata como “assujeitamento” está relacionado também a arranjo de “lugares” ou posições subjetivas: mas, neste caso, é de uma relação entre um “eu” e um “tu”, na qual o “tu” se coloca no lugar do “eu” de que o autor está tratando. O que propomos é uma relação entre actantes de diferentes níveis discursivos (“Eu” em relação com “eu”, “Tu” em relação com “tu”).

²² E. Landowski, “La lettre comme acte de présence”, *Présences de l'autre*, PUF, Paris, 1997, p.198.

²³ Sigfried Schmidt apud M. Marinis, *The semiotics of performance*, trad. ing. Áine O’Healy, Bloomington/Indianapolis, Indiana University Press, 1993, p.5.

²⁴ Idéia baseada em M. Schulz, “Énonciation et discours esthétique. Analyser le *Serial project No.1* (Set A) de Sol LeWitt”, in *Nouveaux actes sémiotiques*, n. 42, PULIM, Limoges, 1995, p.43.

²⁵ Há diferentes modalidades de videoinstalações. Os tipos mais conhecidos geralmente exploram circuitos fechados de vídeo (telecâmeras e monitores com gravação e reprodução instantânea), telas múltiplas conectadas controladores lógico-programáveis (*videowalls*), videoprojetores, projeções de diapositivos, jogos de luz e ambientação sonora, musical (Cf. D. Domingues, “As instalações multimídia como espaços de dados em sinestesia”, in A. C. Oliveira & Y. Fachine (eds.), *Imagens Técnicas*, São Paulo, Hacker Editores, 1998, p.177-204.

²⁶ D. Domingues, *Op.cit.*, p.183.

²⁷ A.-M. Duguet, *Op. cit.*, p. 223.

²⁸ Baseada nas freqüentes experiências dos pioneiros da videoarte com o efeito de espelho propiciado pela capacidade técnica de o vídeo gravar e exibir simultaneamente, Rosalind Krauss mostrou que as performances, “ao vivo” e/ou gravadas, desses artistas em frente a câmeras e a monitores de vídeo tinham o mesmo caráter de um



espelho. Esse “efeito espelho”, obtido graças ao *feedback* imediato do vídeo, era uma forma de, mesmo ilusoriamente, eliminar a diferença entre o sujeito e o objeto, entre o sujeito e sua imagem ou, finalmente, entre o “eu” e sua projeção, o que corresponde, *grosso modo*, à concepção do “narcisismo” no modelo psicanalítico lacaniano (Cf. R. Krauss, “Video: the aesthetics of narcissism”, in J. G. Hanhardt (ed.), *Video Culture – a critical investigation*, New York, Rochester, 1986, p.181).

²⁹Há, neste contexto, uma distinção conceitual importante associada ao uso dos termos “discurso-

enunciado” (ou simplesmente discurso) e “discurso”. O enunciado é a condição de existência material do discurso e, como tal, pode ser usado na mesma acepção de “texto” (veja a nota 12). “Discurso” designa, de modo mais amplo, a atualização de um ato de linguagem.

³⁰Cf. E. Landowski, 1997, *Op. cit.*

³¹Cf. E. Landowski, “A carta como acto de presença”, in *Cruzeiro semiótico*, 11-12, Lisboa, julho de 1989/janeiro de 1990, p.211.

³²Cf. M. Schulz, *Op. cit.*, pp.8, 18, 37-39.

