

MARCIO SILVA PEIXOTO

**A CRIAÇÃO DE SI NO AUDIOVISUAL: PERSPECTIVAS DE ANÁLISE DO
PROCESSO DE AUTO-REPRESENTAÇÃO DE *FKA TWIGS* NO VIDEOCLÍPE
"M3LL155X"**

**FORTALEZA
2016**

MARCIO SILVA PEIXOTO

A criação de si no audiovisual: Perspectivas de análise do processo de auto-representação de
FKA Twigs no videoclipe "M3LL155X".

Monografia apresentada ao Curso de Comunicação Social, habilitação Publicidade e Propaganda, da Universidade Federal do Ceará, como requisito básico para a obtenção do título de Bacharel em Comunicação.

Orientador: Prof. Dr. Osmar Gonçalves dos Reis Filho.

FORTALEZA
2016

MARCIO SILVA PEIXOTO

A criação de si no audiovisual: Perspectivas de análise do processo de auto-representação de PKA
Twigs no videoclipe "M3LL155X".

Esta monografia foi submetida ao Curso de Comunicação Social, habilitação Publicidade e Propaganda, da Universidade Federal do Ceará, como requisito básico para a obtenção do título de Bacharel em Comunicação.

A citação de qualquer trecho desta monografia é permitida, desde que feita de acordo com as normas da ética científica.

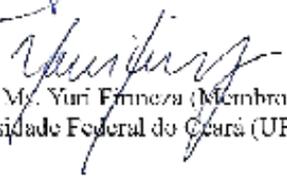
APROVADO EM: 29/01/2016

BANCA EXAMINADORA



Prof. Dr. Osmar Gonçalves dos Reis Filho (Orientador)
Universidade Federal do Ceará (UFC)

Prof. Dr. Antônio Wellington de Oliveira Junior (Membro)
Universidade Federal do Ceará (UFC)



Prof. Msc. Yuri Ferreira (Membro)
Universidade Federal do Ceará (UFC)

FORTALEZA
2016

AGRADECIMENTOS

Gostaria, inicialmente, de agradecer à minha pequena, grande família: minha mãe Teresa, e meu irmão Marcelo, por não medirem esforços na realização das diversas etapas da minha formação, e, principalmente, pela paciência com o meu processo. Essa pesquisa é um passo primeiro no que visou construir enquanto carreira acadêmica, e devo esses primeiros passos, em grande parte, ao sacrifício e dedicação de minha família.

Em seguida, é importante também registrar os meus agradecimentos a todo o corpo docente do curso de Comunicação Social - Publicidade e Propaganda, da UFC. Estes professores que, de uma forma ou de outra, contribuíram em minha formação, não apenas enquanto pesquisador, mas enquanto um ser mais pensante, crítico, que não apenas integra, mas que se dispõe a aplicar um pensamento construído na universidade no âmbito mais amplo da sociedade. Em especial, agradeço ao meu orientador Osmar Gonçalves, pela paciência e pela imensurável contribuição com a construção desta pesquisa, os seus ensinamentos, apontamentos, e a sua sensibilidade para com a pesquisa me auxiliaram aqui e serão sempre lembrados nos momentos que ainda virão em meu percurso acadêmico.

Aos meus amigos, companheiros, à família que escolhi construir: Alan Góes, Clayton Cruz, Eduardo Mota, Aluísio Moraes, Mayka, Laenia, Kiren, Lorena, Levi, Aminda, Wandson, Thomas (Ginger Grace), Eduardo Bruno, Pedro Peppia, Júlio Pio, Isac, Bruno Dutra, Taís Monteiro, Emylianny, Ruan, Victor Ramalho, e inúmeros outros que atravessaram ou que permanecem no meu caminho ao longo desses anos. A contribuição imensa de cada um de vocês não pode ser medida, não é uma contribuição pontual, mas latente em cada gesto, em cada conversa, em cada discussão em mesas de bar, em cada dança partilhada em algum inferninho nessa impiedosa e acalentadora Fortaleza. A existência de cada um de vocês torna o fardo da existência algo mais leve cotidianamente. E, por esse motivo, eu os agradeço.

Deixo o meu agradecimento aos artistas, às obras que, desde que me entendo por gente, me proporcionam experiências sensíveis, e reiteram a importância da criatividade e de um olhar estético sobre a vida e seus interstícios. É a música, é a imagem, é a escrita. É por meio da linguagem que eu encontro a possibilidade de construir a mim mesmo, é por meio da linguagem que eu posso escolher ser, não apenas um, mas inúmeros outros. Agradeço, então, às artes, enquanto espaço de resistência da identidade, enquanto uma sempre existente possibilidade.

*"Figures of 8 around your face,
Elaborate your eternity,
You're so fucking fake that it's hurting me,
I'm just jealous because you're more alive than what I'll ever be."
(FKA Twigs)*

RESUMO

A presente pesquisa consiste em um estudo sobre os modelos e a prática da auto-representação e a sua articulação na linguagem audiovisual, para uma análise do videoclipe "M3LL155X", e dos processos de subjetivação realizados pela artista multimídia FKA Twigs. Com a pesquisa objetiva-se compreender o modo de operação desses processos de criação de si na seara do audiovisual, articulados a partir da própria linguagem do dispositivo do vídeo, e dos modos de enunciação da artista na imagem do videoclipe. Para tanto, recorre-se, metodologicamente, a uma revisão bibliográfica das escritas de si e de um pensamento da estética da existência em Foucault, de uma atualização dos conceitos de autoficção e autorretrato, presentes em Klinger e Bellour, respectivamente, e de apontamentos teóricos e técnicos acerca da linguagem do vídeo e do videoclipe, em autores como Dubois, Krauss, Machado, e Soares. Conclui-se, sobre FKA Twigs e o videoclipe "M3LL155X", que a autora configura-se como uma autora performática, e que a linguagem audiovisual é utilizada aqui para a criação de, não apenas um, mas diferentes mitos da própria artista. A partir da utilização de uma série de recursos técnicos, iconografias, e simbolismos, a artista opera relembrações, faz projeções, e partilha um discurso sobre a sua identidade feminina. Observa-se, então, sobre a prática da auto-representação na contemporaneidade, ser esse um espaço de potencialidades estéticas, políticas e filosóficas do sujeito contemporâneo, e que o ato de criação de si é, de fato, uma prática de linguagem.

Palavras-chave: Auto-representação; Autoficção; Autorretrato; Audiovisual; Videoclipe.

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO.....	8
2. O UNIVERSO DE FKA TWIGS	13
3. A CRIAÇÃO DE SI E A LINGUAGEM.....	17
4. AS ESCRITAS DE SI.....	19
4.1. A escrita de si como prática confessional	19
4.2. Os hypomnematas	20
4.3. As correspondências	22
4.4. Dos momentos de aproximação: criação e subjetivação em FKA Twigs	23
5. A ESCRITA AUTOBIOGRÁFICA	29
5.1. A autoficção e a emergência do autor performático	31
6. O EU COMO UM OUTRO.....	35
6.1. Tecnologias de imagem: A fotografia e o vídeo	35
6.2. O Videoclipe de FKA Twigs	45
7. M3LL155X.....	49
7.1 FKA Twigs é M3LL155X (?)	50
7.1.1 Figure 8.....	51
7.1.2. I'm Your Doll	53
7.1.3. In Time.....	56
7.1.4. Mothercreep/Glass & Patron	60
8. CONSIDERAÇÕES FINAIS	63
9. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	65

1. Introdução

A auto-representação é uma prática que, na contemporaneidade, encontra inúmeras maneiras de realização, e as formas de pensá-las em suas relações compõem um cenário de complexidades teóricas e metodológicas. A partir de uma sintetizada rememoração da prática ao longo dos séculos e o auxílio de um corpus teórico, busco, com esta pesquisa, aproximar-me de um pensamento da prática de auto-representação no audiovisual, especificamente no videoclipe.

A partir dessa investigação, busco encontrar caminhos, direcionamentos para as minhas questões de pesquisa. O artista midiático, especificamente o artista do vídeo, adentra em um território de criação de si ao enunciar-se no audiovisual? Seria esse artista contemporâneo, então, um artista performático, cujas identidades múltiplas, fragmentadas, tornam-se visíveis, adquirem corpo, por meio do uso e da articulação de aspectos da linguagem audiovisual? E quais seriam esses aspectos e especificidades do vídeo, enquanto linguagem, tencionados e utilizados durante esse processo de auto-representação, de criação de si?

Para desdobrarmos essas questões trago, enquanto objeto de pesquisa, o trabalho da artista multimídia FKA Twigs, especificamente o videoclipe "M3LL155X", no qual me aprofundarei no capítulo de análise. Rebusco, no entanto, ao longo da pesquisa, inúmeros outros trabalhos e dados processuais de criação da artista, sempre em diálogo com uma revisão teórica, possibilitando uma aproximação, não apenas com a obra da artista, mas com o próprio processo de auto-representação, enquanto processo de criação de si, no audiovisual.

Cantora, diretora de seus próprios videoclipes, produtora, compositora, e performer, FKA Twigs se configura como uma artista multimídia, em cujo trabalho é possível observar um esforço de fuga, de digressão de um padrão comercial do videoclipe, em direção a uma forma de utilização alternativa, bastante sensível, da linguagem do vídeo, criando verdadeiras poesias visuais, representações de si que transbordam os horizontes de expectativa relacionados ao artista de música pop comum.

A partir de uma pesquisa inicial observei aproximações entre a obra e o discurso da artista com o arcabouço teórico relacionado a prática da auto-representação nas artes, mais especificamente com os conceitos de autoficção, oriundo da área dos estudos literários, e o conceito de autorretrato audiovisual, presentes em Klinger (2007) e Bellour (1989),

respectivamente, com os quais trabalharei nesta pesquisa, e os quais problematizarei mais detalhadamente a seguir.

Metodologicamente busco construir, ao longo do texto, um campo teórico-metodológico de análise, desde as produções de FKA Twigs, seus vídeos mais antigos, e o mais recente e relevante para nós: "M3LL155X", à outras obras, de outros artistas do audiovisual, que trazem questões relativas a auto-representação em suas obras. Para a análise de meu objeto, proponho a aplicação teórico-metodológica de conceitos que apresentarei mais adiante, ainda neste capítulo, e de apontamentos teóricos oriundos de estudos nas áreas do videoclipe e do audiovisual.

Partindo do pensamento de uma estética da existência, Foucault (1984), observando, desde as práticas de escritas de si na antiguidade, ao que chama de uma "atitude da modernidade", constata que "ser moderno não é aceitar a si mesmo tal como se é no fluxo dos momentos que passam; é tomar a si mesmo como objeto de uma elaboração complexa e dura." (FOUCAULT, 2005, p. 344.). A prática de tomar a si enquanto objeto de elaboração complexa, como menciona o autor, constitui o cerne de meu pensamento filosófico ao abordar a questão da auto-representação no audiovisual enquanto forma de criação de si.

Embora grande parte das reflexões do autor sejam pensadas em função de uma prática do cotidiano, e das relações sociais de poder, encontro ecos da lógica de seu pensamento no espaço das linguagens artísticas, em especial do audiovisual, também permeado por relações de poder. O espaço de produção audiovisual torna-se, conseqüentemente, um também campo de disputas, de identidades, de formas, e de pensamentos. A partir dessa observação, tomo o dispositivo do audiovisual aqui enquanto espaço aonde o artista não apenas pode dar-se a ver, mas pode enxergar novas potências e nuances de si mesmo, como que de forma caleidoscópica. Essas formas de observar a um outro eu que pode ser construído ali, concomitantemente à obra, aproximam a prática da auto-representação em vídeo do pensamento estético-existencial de Foucault, assim como de outros conceitos mais próximos, de forma propriamente dita, das discussões acerca da prática de auto-representação: os já mencionados conceitos de autoficção e autorretrato.

O conceito de autoficção, tal qual trabalharei durante a pesquisa, está presente na obra de Klinger (2007), e nasce nos estudos literários, fazendo referência a obras aonde há uma relação de referencialidade entre autor, narrador e personagem, usualmente uma relação onomástica, ou seja, de coincidência do nome próprio. Essa relação, no entanto, apesar da coincidência entre as partes, confere ilusoriamente à obra um caráter autobiográfico, pois esta se constitui, narrativamente, como uma ficção.

Para a autora, o autor da autoficção adquire, assim, um caráter performático, uma vez que diante da abertura proporcionada pela ficção, ele embebe-se da prerrogativa de construção de um outro eu por meio da linguagem escrita. Enquanto pesquisador, a aplicação do conceito de autoficção em obras audiovisuais, em especial em videoclipes, me parece bastante intrigante, não apenas pelo videoclipe se configurar como um gênero de constantes reinvenções e performances do artista, mas em virtude das especificidades da linguagem do dispositivo em relação à literatura. Em função disso, o conceito de autoficção se configura enquanto um dos conceitos-chaves dessa pesquisa, por fornecer vislumbres e possíveis direcionamentos na resolução de algumas das questões previamente listadas.

A possibilidade de enunciação corporal do próprio autor na imagem, deixando de lado a coincidência nominal, para dar espaço a uma enunciação performática na imagem, nos oferece uma nova ideia sobre a criação de si enquanto prática, que excede as possibilidades até então conhecidas nas escritas de si, analisadas por Foucault, ou da literatura, tal qual observadas por Klinger. A criação de si aqui se dá a partir da enunciação do próprio corpo do autor na obra. Em *FKA Twigs*, em especial, observamos distintas maneiras de lidar com as especificidades do vídeo em prol da construção de distintas visualidades para um outro *eu* da artista.

Essa possibilidade estética da auto-enunciação corporal na imagem, e da existência de um autor que performa as suas várias e potentes identidades em vídeo, nos traz ao que Bellour (1989) vem a chamar de autorretrato audiovisual, uma atualização do conceito de autorretrato literário, de Beaujour (1980). Essa concepção, no entanto, difere em partes do pensamento da autoficção por não caracterizar-se narrativamente como ficção, mas como narrativa metafórica, de caráter mais poético, uma espécie de olhar enciclopédico sobre a vida ou o pensamento do artista.

No autorretrato audiovisual o vídeo opera, de certa forma, como a mente do próprio artista, em uma espécie de processo de pensar em si mesmo por meio de imagens, metonímias, a partir de relações. A obra autorretratista audiovisual se configuraria, então, como uma espécie de pensamento de si, tal qual menciona Dubois (2004) ao pensar as funções do vídeo, afirmando ser esse um dispositivo próprio para se pensar as imagens, produzidas pelo próprio vídeo ou oriundas de outros dispositivos. Acrescento aqui, então, pensar também as imagens providas da própria mente dos artistas.

Ambos os conceitos operam dentro de uma lógica da possibilidade de criação de si, tal qual mencionado por Foucault ao pensar a modernidade, e é, a partir dessas aproximações que

busco analisar "M3LL155X", de FKA Twigs, procurando encontrar correspondências e distinções entre ambos, a fim de operá-los metodologicamente em meu objeto de pesquisa.

Para equiparmos o nosso olhar com ferramentas úteis e que possam dar conta, pelo menos em partes, de um objeto audiovisual de tantas camadas, e de tamanha complexidade, recorrerei também a alguns autores que irão pensar, não os conceitos mencionados anteriormente, mas o uso feito do dispositivo do vídeo por artistas em diferentes âmbitos. Desde o contexto da literatura e da fotografia, à videoarte, e ao videoclipe enquanto produto dos meios de comunicação de massa, como Barthes, Benjamin, Krauss, Dubois, Goodwin, e Soares.

Esses autores e os seus pensamentos nos auxiliam no percurso da pesquisa na construção de um espaço maior de pensamento, dentro do qual se desenrolam as práticas de auto-representação aqui abordadas, e o trabalho da artista FKA Twigs. Para tanto, organizo este trabalho, estruturalmente, a partir de uma progressão nas tecnologias de escritas de si. Em um primeiro momento, apresento ao meu leitor a artista a ser analisada enquanto principal objeto desta pesquisa: FKA Twigs. Conheceremos um pouco de sua trajetória, de sua obra. Em seguida, partindo das reflexões de Foucault a cerca de uma ética e estética existencial, abordarei um pouco o estudo realizado pelo autor sobre as escritas de si, perpassando modelos como as correspondências, os *hypomnematas*, entre outros. Encerrando esse primeiro momento, já busco aproximações entre os pensamentos e reflexões do autor e a própria prática de auto-representação, relacionando aspectos recorrentes em modelos já clássicos de uma escrita de si com a prática a partir da articulação da linguagem audiovisual.

Em um segundo momento realizo uma rápida passagem pelo gênero da autobiografia literária, perpassando o conceito de autoficção e desbravando a seara do autor performático implicado neste modelo de escrita de si. Neste capítulo, as aproximações com o fazer autobiográfico de Twigs são, mais uma vez, trazidas ao corpo do texto. O terceiro momento da pesquisa já nos traz ao contexto das tecnologias da imagem: fotografia e ao vídeo propriamente dito. Nesse momento trabalharei com o conceito de autorretrato audiovisual a partir de algumas obras artísticas da videoarte e, para além de um estudo da prática da auto-representação, nos aprofundaremos mais nas especificidades do vídeo enquanto linguagem.

Em um capítulo final, adentramos a zona do videoclipe, em busca de apontamentos acerca de uma metodologia de análise videoclíptica em Soares (2012). Os apontamentos metodológicos do autor trazem pressupostos de análise no que diz respeito ao objeto constituído pelo videoclipe, tais como a enunciação ou não do corpo do artista na imagem, a

articulação de elementos da linguagem audiovisual, como ângulos, planos, cores, movimentos de câmera, além de aspectos referentes a uma narrativa ou a ausência de uma.

Esses aspectos nos serão bastante importantes, pois, a partir deles, poderemos compreender um pouco mais sobre a atuação e o papel da linguagem do vídeo no processo de criação das imagens de si aqui estudadas, ajudando na elucidação de uma de minhas principais questões. Além disso, fornecerão também um direcionamento de operação metodológica dos conceitos anteriormente mencionados de autoficção e autorretrato na análise do videoclipe "M3LL155X", que se desdobra enquanto capítulo final deste trabalho.

A prática da auto-representação pode ser observada, hoje, a partir de inúmeras óticas, e para além de uma questão de identidades, como uma questão que diz respeito às linguagens, às formas, e experimentações estéticas. O objetivo deste trabalho, então, não é o de produzir um pensamento final sobre o assunto, mas o de analisar uma obra audiovisual contemporânea, o videoclipe "M3LL155X", a partir de caminhos específicos encontrados no pensamento da auto-representação, utilizando de ferramentas teórico-metodológicas a fim de construir um, dentre inúmeros olhares, sobre a complexidade das criações de si no contemporâneo. Um olhar que se diferencia, no entanto, não apenas pelas peculiaridades do objeto em questão, mas também pela abordagem realizada na pesquisa, ao propor o pensamento do objeto a partir de diferentes conceitos, que possuem, porém, pontos de intersecção, por onde o objeto se desloca e transita.

Em outras palavras, espero trazer para a seara das pesquisas em auto-representação no audiovisual um novo olhar a partir da análise de "M3LL155X", sob a ótica de um pensamento Foucaultiano, e a partir da aproximação do conceito de autoficção, originário da literatura, da área do audiovisual, bem como a articulação do conceito de autorretrato audiovisual. Espero contribuir com o pensamento do videoclipe, não apenas enquanto território de produções comerciais, mas enquanto espaço dotado de uma linguagem viva, ativamente presente e articulável nos processos de criação de si de inúmeros artistas contemporâneos.

2. O universo de FKA Twigs

Tahliah Debrett Barnett é o corpo e a mente por trás do fenômeno FKA Twigs. Nascida no Reino Unido, no final da década de 80, filha de um dançarino de jazz jamaicano com uma, também dançarina, e ginasta inglesa. Apesar da infância com poucos recursos, por meio de uma bolsa escolar, conseguiu completar os seus estudos na St. Edwards School, em Cheltenham, uma escola católica privada. Ainda jovem, no auge de seus 17 anos, Tahliah mudou-se para Londres para tentar carreira como dançarina. Um pouco mais tarde, a música viria a se tornar, também, um de seus dispositivos artísticos.

Neste rápido capítulo de introdução, apresento a você, leitor, meu objeto de pesquisa: a artista multimídia FKA Twigs. Proponho pensarmos, durante este trabalho, o processo de auto-representação realizado pela artista, em seus vídeos, enquanto processo de criação de si, em especial na obra "M3L115X". Para tanto, farei uma sintetizada genealogia da prática da auto-representação, perpassando as escritas de si na Antiguidade, o modelo literário de autobiografia, para entrarmos então numa discussão sobre a imagem, na fotografia e no vídeo. Penso que, dessa forma, podemos compreender o processo de auto-representação como um processo de criação, um processo de construção de si, de articulação das diferentes identidades de um artista. Um pouco mais a frente, então, nos aprofundaremos nas especificidades da linguagem e na estética do vídeo, dispositivo utilizado pela artista em suas obras, para uma análise das imagens de si produzidas por FKA Twigs, a partir de uma percepção e de uma sensibilidade renovadas dentro do dispositivo audiovisual.

Retomando as apresentações, Tahlia, conhecida como "*Twigs*" (Galhos) por causa do barulho das suas juntas, ao se flexionarem, em suas performances, encontra no corpo e em suas sensações íntimas, desde o início, o centro das questões trabalhadas em suas músicas e vídeos. Para que a obra expresse exatamente o seu ponto de vista e adquira a sensorialidade por ela imaginada, o seu envolvimento se faz extremamente necessário em todas as partes do processo de criação. Por esse motivo, a artista, ao longo de pouco mais de 5 anos, não apenas compôs e gravou suas canções, mas aprendeu a produzi-las, mixá-las, além de idealizar e dirigir os seus próprios videoclipes.

O *input* de Twigs em seus projetos a coloca numa restrita e privilegiada categoria de artistas/realizadores, como mencionado por Machado (1998) em "*A Reinvenção do Videoclipe*". Machado pontua que o videoclipe pode e deve ser apontado como um dos

grandes expoentes da linguagem audiovisual, não apenas pela potencialidade e liberdade de experimentação trazida pela sua linguagem, mas pela sua própria lógica de produção. Nesse ponto, o autor menciona uma categoria de artistas realizadores que pensam a produção do videoclipe como uma síntese da imagem e do som, partindo de um mesmo esforço criativo, e originando obras que transbordam a tradicional concepção do videoclipe enquanto ferramenta comercial e de representação visual simplista para uma música ou um artista, aproximando-se do que o autor coloca como uma síntese perfeita entre som e imagem.

Mas há ainda um terceiro grupo, de que vamos tratar agora: é aquele que encara o clipe como uma forma audiovisual plena e auto-suficiente, capaz de dar uma resposta mais moderna à busca secular de uma perfeita síntese da imagem e do som. (...) São em geral, músicos que, além de dar conta de toda a tarefa da composição e interpretação de suas peças musicais, enfrentam também eles próprios a concepção visual do clipe. (MACHADO, 2000, p. 182.)

Assim como Twigs, inúmeros artistas no cenário musical já se mostraram muito talentosos ao trabalhar a concepção visual de seus vídeos de forma autônoma, como David Bowie, Prince, e a islandesa Bjork, artistas com o qual o trabalho de Twigs gera comparações, desde o seu surgimento no cenário musical em 2012, talvez mais em virtude do caráter experimental de seus vídeos e de sua imersão no processo de concepção do que pela sonoridade propriamente dita.

Apesar da breve carreira e do sucesso recente, o catálogo de FKA Twigs já conta com 3 EPs, 1 LP, 6 singles, e 14 videoclipes, dos quais apenas 4 não contaram com a direção da artista. Alguns vídeos de Twigs serão trazidos ao corpo do texto, ao longo desta pesquisa, para que consigamos enxergar em sua obra as características de seu fazer auto representativo delicado e cuidadoso, e a constante exploração das possibilidades de linguagem do vídeo nesse processo de produção e criação de imagens de si.

É sempre bastante guiado pela emoção comigo, quando eu produzo uma imagem, eu posso olhar pra ela e consigo ver se pra mim ela representa o sentimento de desespero que eu idealizei, ou desejo, ou poder. (...) Pra mim é mais sobre materializar sentimentos, eu sei quando sinto algo, e sei quando não sinto, e isso é o que sempre me guia. Isso está sendo honesto? Isso gera identificação comigo? (FKA Twigs. *Youtube Music Awards Interview*. Transcrição e tradução minha. Disponível em: <https://youtube.com/watch?v=RI5tPuvJauQ>. Acessado em: 29/09/15.)

O particular, o íntimo, adquire contornos delicados e, ao mesmo tempo, vibrantes na obra de FKA Twigs, caminhando por territórios que fogem dos aspectos narrativos convencionais e das estéticas comerciais de videoclipes, cujos cânones de formato e estrutura os impedem de, não necessariamente transgredir, mas possibilitar experiências diferenciadas no consumidor de produções audiovisuais.

A MTV (*Music Television*) é inaugurada, nos anos 80, como a primeira emissora a veicular apenas videoclipes, e se estabelece rapidamente como o grande catalisador do gênero entre os meios de comunicação de massa. É correto mencionar que a caracterização cada vez mais comercial do videoclipe é acompanhada por inúmeras limitações estilísticas da imagem do videoclipe, e o surgimento de padrões de produção, variando de acordo com os gêneros musicais, faixa etária, entre outros aspectos relacionados à audiência e à música.

Com o surgimento da internet, e canais como o Youtube que, de acordo com Beiguelman (2013), "recebe mais vídeos do que as três principais emissoras de tevê dos EUA produziram em 60 anos", ocorre uma quebra no monopólio televisual sobre o formato do videoclipe. O videoclipe da era digital passa a habitar esses distintos espaços e encontra novas formas de expansão, seja por meio de dispositivos de interação, por uma produção específica para dispositivos móveis, ou pela possibilidade de alcance de uma audiência massiva para videoclipes que, outrora, não se encaixariam na programação televisiva por não se adequarem a uma estética mais comercial.

O trabalho de Twigs emerge desse contexto, e adquire relevantes contornos, não apenas por configurar-se como mais uma forma de produção discursiva autobiográfica em vídeo musical, tão numerosas e tão excessivamente presentes no contemporâneo. Mas, em conjunto a isso, por atualizar potencialidades da linguagem audiovisual de forma sensível, sensorial, fazendo de sua experiência íntima de criação de si uma também experiência estética para o espectador:

Compreende-se, então, que uma experiência interior, por mais “subjetiva”, por mais “obscura” que seja, pode aparecer como um lampejo para o outro, a partir do momento em que encontra a forma justa de sua construção, de sua narração, de sua transmissão. (DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 135.)

Para mim, enquanto pesquisador e artista, a obra de FKA Twigs, a partir da partilha do íntimo, de um real ou ficcionado pensamento de si, instiga. As imagens produzidas pela artista e a enunciação de um *eu* performático em seus vídeos configuram um processo de auto-representação bastante singular dentre os artistas que trabalham, hoje, com videoclipes na esfera do cenário de música pop mundial. O seu protagonismo em todas as esferas de realização da sua obra, que é multimídia, eleva o seu videoclipe a um nível que excede e transborda o caráter comercial, e pede uma forma de olhar e se permitir ver ainda mais atenciosa.

Essa geração de músicos/cineastas começa a introduzir mudanças fundamentais no conceito de clipe. A partir dela, o videoclipe passa a ser pensado dentro de um processo mais integrado de autoria, que inclui tanto a música quanto a iconografia. Em alguns casos, a concepção musical já prevê o tratamento plástico, ou seja, determinadas soluções em termos musicais podem ter sido adotadas para possibilitar

efeitos visuais preconcebidos. O clipe já não é algo que necessariamente vem depois da música, tampouco um acessório à música: ele passa a fazer parte do processo integral de criação. (MACHADO, 1998, p. 184.)

Dada a sua complexidade, para que possamos compreender os motivos da caracterização do trabalho da artista como um trabalho de auto-representação, sugiro que debatamos um pouco sobre as escritas de si, para nos aproximarmos historicamente de um entendimento da linguagem enquanto recurso fundamental nos processos de construção de si. A partir daí poderemos investigar mais profundamente os usos feitos por FKA Twigs da linguagem audiovisual para criar espaços e figuras imagéticas tão potentes quanto as presentes em sua videografia.

3. As criações de si e a linguagem

Representar a si mesmo, descobrir-se, conhecer-se, dar-se a ver. A prática da auto-representação pode se dar em territórios completamente distintos entre si, do caráter descritivo e narrativo de uma história como numa autobiografia clássica à ficção de um eu imaginado por seu autor em um videoclipe musical. E embora a prática auto representativa não date de nossa geração, essas formas de escrever, de narrar a si mesmo passam por transformações há séculos, à medida que os tempos se renovam, as tecnologias se aprimoram, e o homem encontra cada vez mais maneiras de dar materialidade às suas subjetividades.

Hoje, não apenas em virtude do surgimento de novas tecnologias, como também em razão de vivermos em um contexto de fácil acessibilidade à essas tecnologias, e onde há, de certa forma, uma democratização dos espaços de fala, a produção de imagens de si acontece em larga escala, nos mais distintos meios e das mais complexas formas, criando uma rede de poéticas novas a serem estudadas na área. À respeito desse novo contexto, Arfuch (2010) comenta sobre a recente valorização do biográfico nas esferas do cultural, do artístico, e do midiático:

O decisivo descentramento do sujeito e, coextensivamente, a valorização dos “microrrelatos”, o deslocamento do ponto de mira onisciente e ordenador em benefício da pluralidade de vozes, da hibridização, da mistura irreverente de cânones, retóricas, paradigmas e estilos. (...) No horizonte da cultura - em sua concepção antropológico-semiótica -, essas tendências de subjetivação e autorreferência (...) impregnavam tanto os hábitos, costumes e consumos quanto a produção midiática, artística e literária. Consequentemente, com a consolidação da democracia brotava o democratismo das narrativas, essa pluralidade de vozes, identidades, sujeitos e subjetividades que pareciam confirmar as inquietudes de algumas teorias: a dissolução do coletivo, da ideia mesma de comunidade, na miríade narcisista do individual. (ARFUCH, 2010, p. 17-19.)

Esse narcisismo individual é, para Sibilía (2008), reforçado com o advento do contemporâneo e, em especial, da era digital, que traz consigo uma mudança paradigmática importante na concepção da subjetividade dos sujeitos. A autora afirma que a vivência e a configuração das experiências subjetivas dos sujeitos adquire uma nova dinâmica, em função de uma série de aspectos característicos dos tempos atuais, como a virtualização, a comunicação globalizada, a sensação de fragmentação, o tempo acelerado, enfim. Em consequência disso, o pensamento de uma "verdade" identitária individual seria deslocado, não se encontraria mais no cerne pessoal de cada indivíduo, mas cada vez mais nas telas externas a ele, em outras superfícies.

Arfuch (2010) menciona que o presente destaque dos microrrelatos dá-se em virtude de uma forte crise no paradigma da existência de uma verdade única e de discursos hegemônicos pautados na ciência e na racionalidade. Feldman (2009), em sua leitura da obra *O Show do Eu*, de Sibilía (2008), se aprofunda mais na questão, ao observar que esse discurso baseado em causas profundas e fundamentos cede espaço, então, aos argumentos pautados em eficiência e eficácia, sendo a eficácia aqui a capacidade argumentativa de causar efeito:

Tendências confessionais, exibicionistas e performativas alimentam novas modalidades de construção subjetiva e consumo identitário, em uma espetacularização do eu que visa à obtenção de um efeito: o reconhecimento nos olhos do outro e, sobretudo, o cobiçado fato de ser visto. (FELDMAN, 2009, p. 124.)

A assertiva pode ser observada, não apenas na criação de si de sujeitos comuns nas telas de *blogs*, *fotologs*, ou redes sociais, mas, também em processos de subjetivação conduzidos por artistas que fazem uso dessas e de outras linguagens, escritas ou não, para materializar os seus processos de construção identitária, como a própria FKA Twigs.

Essa criação de si em processos de subjetivação que se articulam por meio da linguagem, tão característicos do sujeito contemporâneo, fazem do audiovisual um espaço de prerrogativas de Twigs, aonde a artista pode se mostrar ao outro, à medida que constrói a si mesma.

Essa construção performática de si, porém, nem sempre se deu dessa maneira. É interessante para esta pesquisa que nos apercebamos de parte da genealogia dessa prática e dos pensamentos desenvolvidos em torno dela. De antemão, enfatizo que, neste percurso, serão destacados pontos-chave dessa genealogia, assim como aspectos do processo de formação identitária, tendo em vista uma observação de como os usos e desusos da prática de auto-representação acompanham, temporal e filosoficamente, de alguma forma, uma estética e uma ética dos processos de subjetivação dos indivíduos.

Recapitularemos, agora, pensamentos de autores que versam sobre as escritas de si, rebuscando momentos e modelos para que percebamos as intersecções e oposições entre a prática de hoje e a de outrora. Mais uma vez, não é a intenção deste tópico dar conta de todo o histórico de trabalhos auto representativos existentes, mas trazer à luz desta pesquisa pontos relevantes para minha proposição.

4. As escritas de si

Há, em Foucault (1992), importantes reflexões para minha pesquisa acerca dos modelos de auto-representação. O autor faz um trabalho de análise acerca de uma ética e de uma estética da existência tomando, como base, escritas de si datadas de períodos antigos, das culturas greco-romanas aos primeiros séculos do cristianismo. É a partir da obra *Vita Antonii* de Atanásio que o autor nos traz uma série de observações, e faz pontuações sobre as motivações e usos que as escritas de si poderiam ter na antiguidade.

4.1. A escrita de si como prática confessional

Um desses usos é o de instrumento de confissão. De acordo com Foucault, confissão não apenas das ações, mas dos movimentos do pensamento e da alma de um sujeito. Para o autor, no texto de Atanásio, por exemplo, este caráter confessional surge como uma espécie de arma de defesa contra forças malignas que nos enganam sobre nós mesmos. Nesse sentido, a escrita de si atuaria como uma espécie de prova irrefutável, que traz à luz os movimentos dos nossos pensamentos, um tipo de verdade sobre nós mesmos, ao qual poderíamos recorrer para eliminar quaisquer resquícios de sombras neles ainda existentes, aonde esse inimigo, essa força do mal maior poderia, potencialmente, tecer as suas tramas.

É condizente inferirmos, então, um caráter auto afirmativo neste modelo confessional de escrita de si. Um caráter de preservação e fortalecimento da autoconsciência individual, de modo a evitar quaisquer transtornos ou ameaças a ideia de *self*. A esse respeito Rollo May (1972) afirma que:

Assim como a ansiedade destrói a consciência de nós mesmos, esta pode destruir a ansiedade. Isto é, quanto mais forte a consciência, de nós mesmos, tanto melhor podemos lutar e vencer a ansiedade. Este é o sinal de luta interior (...) Quanto mais forte o nosso eu – isto é, quanto maior a capacidade para preservar a consciência pessoal e do mundo objetivo que nos rodeia – tanto menos seremos dominados pela ameaça. (MAY, 1972, p. 38)

A partir da prática do ato confessional à escrita como a confissão a um *outro*, este modelo inspiraria ainda, na prática de seu autor, respeito, vergonha, e até mesmo culpa diante das ações e pensamentos confessados. Esses aspectos e modelo de prática eram bastante característicos de uma ética cristã, de caráter introspectivo, de interiorização, de descobrimento de uma verdade de si mesmo, muitas vezes relacionado a uma renúncia - aos

prazeres, aos desejos - em virtude de uma ideia de purificação, aspecto muito valioso numa hermenêutica cristã.

De acordo com Foucault, esse movimento de *adestração de si*¹ permeou o pensamento dos Pitagóricos, dos Socráticos, dos Cínicos, e de outros de períodos também anteriores ao cristianismo.

A prática carrega consigo uma relação de aproximação, na perspectiva dos sujeitos, com o conceito aristotélico de identidade², baseado numa ideia de unidade, de essência, o qual a prática confessional da escrita lutaria para preservar em face da ameaça exterior e da fuga de uma conduta moral socialmente repugnante. Este modelo de escritura de si adquire ainda, como explica Foucault, ao parafrasear Plutarco, uma função *etopoiética*, operando na transformação da palavra, que simbolizaria a verdade, em *ethos*, ou seja, em prática, em costume.

Foucault finaliza ressaltando que é apenas então que a escrita finalmente se destaca como uma das principais formas de adestramento de si, dentre as quais também já figuravam práticas como abstinências, exames de consciência, memorizações, entre outros exercícios que implicavam num fazer auto-reflexivo e, de certa forma, de vigilância.

4.2. Os hypomnematas

Os hypomnematas eram livros de contabilidade, cadernos pessoais, e registros, como especifica Foucault, mas o seu uso como "livro da vida" só se disseminou entre um determinado público cultivado. Seu funcionamento enquanto escrita de si era pautado na articulação dos gestos de escrita e leitura.

O registro feito no material deveria conter aquilo que era lido, ouvido ou pensado pelo sujeito, proporcionando uma espécie de meditação e autorreflexão no momento da escrita, e atualizada, posteriormente, durante o gesto da leitura, num contínuo processo de assimilação e subjetivação desses discursos. Ou seja, as anotações feitas nos hypomnematas não deveriam configurar simples registros, mas informações e experiências a serem integradas profundamente na alma, como defende Séneca, na leitura de Foucault (1992).

¹ Caracterizo aqui alguns modelos de escritas de si como modelos de "adestração de si" por compreender que o uso feito destes modelos objetivava, de certa forma, delimitar ou estabelecer uma relação de controle sobre a natureza subjetiva de um indivíduo, como em um pensamento das essências, natureza esta que penso, no contexto desta pesquisa, como algo de caráter fluido, indeterminadamente em processo.

² Em Aristóteles, na filosofia primeira, o conceito de identidade aparece como algo que é em si mesmo. Uma unidade do ser, ou unidade de uma multiplicidade de seres.

Recapitulemos, então: estes cadernos não eram diários íntimos, mas uma espécie de espaço de contínua construção de si, como que da existência de uma possibilidade de montar a si próprio a partir da catalogação de citações de autores, relatos, trechos de obras, experiências vivenciadas, e a partir da leitura e releitura contínua, subjetivá-los, fixá-los na própria alma, de modo a transformá-los em sua própria identidade.

Esse tipo de ética de existência, onde o sujeito acreditava e fazia uso dessas - tecnologias de si - para cunhar o termo usado pelo próprio autor em referência a essas práticas de autoconhecimento, fortalece-se dentro de uma cultura grega bastante tradicional, em direção a um maior pensamento do eu, do bastar-se a si mesmo, do viver consigo mesmo, e do desfrutar de si próprio, tal qual descreve o autor.

Esse processo de subjetivação de discursos, em sua heterogeneidade, defende Sêneca, não configuraria uma ameaça de fragmentação à ideia de unidade, de totalidade pressuposta pelo conceito de identidade que era pensado então. A esse respeito, Sêneca afirma que:

O papel da escrita é constituir, com tudo o que a leitura constituiu, um “corpo”. E, este corpo, há que entendê-lo não como um corpo de doutrina, mas sim – de acordo com a metáfora tantas vezes evocada da digestão – como o próprio corpo daquele que, ao transcrever as suas leituras, se apossou delas e fez sua a respectiva verdade: a escrita transforma a coisa vista ou ouvida “em forças e em sangue”. Ela transforma-se, no próprio escritor, num princípio de ação racional. (SÊNeca, Cartas a Lucílio. apud FOUCAULT, Michel. 1992. p.11.).

A respeito da questão da autoria implicada nesse processo, Sêneca pontua que enquanto coletânea de pensamentos e discursos para uma composição de si, esses cadernos não precisariam carregar, de forma discriminada, os nomes dos autores e pensadores responsáveis pela origem de cada discurso reproduzido. Como mencionado, não se trata da criação de uma unidade doutrinária. O mais importante é que se possa perceber a existência de uma genealogia daqueles pensamentos, que se possa encontrar uma série de retratos reconhecíveis, mas “mortos”, na identidade e no discurso que aquele indivíduo irá criar e estabelecer para si, como afirma o autor:

Tal como um homem traz no rosto a semelhança natural com os seus antepassados, assim é bom que se possa aperceber naquilo que escreve a filiação dos pensamentos que ficaram gravados na sua alma. Pelo jogo das leituras escolhidas e da escrita assimiladora, deve tornar-se possível formar para si próprio uma identidade através da qual se lê uma genealogia espiritual inteira. (SÊNeca, Cartas a Lucílio. apud FOUCAULT, Michel. 1992. p.6.)

Podemos observar, então, no uso dos hypomnematas como escritos de si, uma significativa mudança no que diz respeito ao pensamento das identidades e do sujeito em relação às formas confessionais de escrita de si. A prática da alma que tem a possibilidade de ser construída nos põe diante do pensamento de um sujeito com autonomia em relação a si

próprio no processo de construção identitária, o que, dialeticamente, se aproxima de uma ética potente no contemporâneo.

Os hypomnematas trazem, então, a ideia de um homem que se volta para si mesmo, que busca compreender-se, desvendar-se, construir sua própria identidade, que pode ser composto por diversas vozes, um homem de discurso polifônico, atravessado pelas suas experiências e modificado por elas, que cria para si uma leitura única e distinta de mundo, de realidade. Um aspecto que nos é bastante contemporâneo, e o qual, rememoramos aqui, datar de séculos atrás.

4.3. As Correspondências

Retomando os modelos de escrita de si trazidos por Foucault, temos as correspondências, que, para Sêneca, se assemelham aos já mencionados hypomnematas em alguns aspectos, mas configuram-se como um formato diferente no que diz respeito a ideia de auto-representação.

O ato da escrita pressupõe a leitura mental do que estamos escrevendo, à medida que o gesto acontece, da mesma forma que ouvimos nossa própria voz ao falarmos com outra pessoa. Dessa forma, uma correspondência teria uma potência de atuação dupla sob aquele que a envia: em virtude do ato auto-reflexivo do pensamento e do gesto da escrita.

Em relação ao seu teor, as correspondências enviadas a outros carregavam consigo conselhos, relatos, experiências de vida, constituíam formas de ver-se e de dar-se a ver. Ou seja, por meio da subjetivação de um discurso, relato, de uma experiência ou de sua assimilação, a escrita da correspondência configuraria, ao mesmo tempo, um movimento de introspecção do indivíduo, e uma abertura de si para o outro, o que o aproxima em determinado nível de certo caráter confessional.

Para Foucault, o estudo das correspondências se constitui como uma das principais e mais ricas fontes históricas do desenvolvimento das narrativas de si por se tratar de um modelo em que aquele que narra é sujeito de ação e de deliberação com vista a uma possível ação. Dentro deste modelo começam a se destacar dois pontos que viriam a ser temas recorrentes em obras autobiográficas. Seriam eles: as interferências na alma e no próprio corpo – mais as impressões e experiências do que a ação propriamente dita – e a atenção aos lazes e ao cotidiano.

Descrições de sensações corpóreas, de tentativas de entendimento das inter-relações entre corpo físico e alma, como dores, perturbações, alegrias e doenças são exemplos do

primeiro tema acima listado. A descrição do cotidiano, reforçando a escrita da carta como um exercício de inspeção de si, como que em um constante exame de consciência, e olhares sensíveis sobre aspectos do dia a dia constituem o exemplo do segundo tema.

Além disso, Foucault destaca a potente força de presença carregada pelas correspondências. A carta é capaz de proporcionar um modelo de comunicação *face a face*, pois apesar da ausência física daquele que a escreve, o traço impresso no papel traz, em certa extensão, uma materialização do remetente, ativando um processo de reconhecimento em seu receptor: “Escrever é, pois, mostrar-se, dar-se a ver, fazer aparecer o rosto próprio junto ao outro”, afirma.

A questão da presença, aqui, configura um ponto que me é bastante intrigante, à medida que lida com o reconhecimento do eu por um *outro* que não o eu, tomando a escrita, a caligrafia como um índice presencial. Observamos aí uma das características da representação, e, conseqüentemente, da auto-representação: a operação por meio do reconhecimento. Seja do eu por si mesmo, seja do eu pelo outro, e de como esse reconhecimento se dá a partir da partilha de uma série de signos e índices comuns, sejam estes físicos, visuais, religiosos, culturais, ou por meio da partilha de sensorialidade.

4.4. Dos momentos de aproximação: criação e subjetivação em FKA Twigs

Três modelos de escritas de si, e três usos e desdobramentos distintos. Percorremos aqui um longo espaço histórico-temporal, perpassando uma ética de existência mais íntima, voltada ao sujeito e a construção de si em aspectos mais privados, modelos mais pautados numa auto punição, numa moral cristã que institucionaliza a vergonha e a culpa como uma prática daqueles que cedem aos desejos e aos prazeres.

Foucault, ao fazer essa retrospectiva, busca uma análise das éticas de existência na antiguidade, no entanto, não apenas faz um exame crítico desses escritos, mas atualiza o seu conteúdo, repensando o presente a partir do pensamento de uma ética de práticas morais de si, para propor, então, o que denomina de estética da existência, que viria a ser:

Um modo de viver no qual a moral não diz respeito nem à conformidade a um código de comportamento nem a um trabalho de purificação, mas a certas formas, ou melhor, a certos princípios formais gerais no uso dos prazeres, na distribuição que deles se faz, nos limites que se obedece, na hierarquia que se respeita. (FOUCAULT, 1984 apud PINHO, L. C., 2010, p. 8.)

Para Foucault, a estética da existência não vai se tratar apenas da tentativa de libertação em relação a preceitos morais do Estado, já tão enraizados em nossos cotidianos,

mas da própria ideia de individualização criada dentro do sistema. Essa recusa nos estimularia a produzir novos modelos de subjetividade.

Dessa forma, é possível inferir que a prática da auto-representação se configura como uma prática que não se limita a uma articulação de aspectos estéticos, mas que remonta de uma crise de caráter ético-existencial, que, por meio de operações de linguagem, adquire sua materialidade, seja em texto escrito, em fotografias, ou em vídeo. Nesse contexto, proponho o tratamento da auto-representação enquanto processo de subjetivação, uma espécie de procedimento de investigação, conhecimento, e criação de si, como afirma: "Em todos os casos, trata-se de compreender as modalidades de uma relação consigo, que envolve a realização de uma prática contínua de procedimentos de escrita de si e para si, isto é, um procedimento de subjetivação." (REVEL, 2005, p. 83.)

As práticas de escrita de si e para si enquanto procedimentos de subjetivação mencionados por Revel (2005) em sua leitura de Foucault fazem parte de um olhar lançado sobre a prática da auto-representação na antiguidade clássica analisada pelo autor e trabalhada aqui no capítulo anterior. É interessante, porém, para minha pesquisa, que possamos atualizar esse pensamento e trazê-lo ao contexto da auto-representação em vídeo, espaço de produção de FKA Twigs.

Como observamos previamente, nos encontramos diante de um novo contexto, onde esses processos de subjetivação usualmente escapam do privado, para se desdobrar na esfera do público, como mencionado por Sibilia (2008). O videoclipe, embora outrora categorizado como ferramenta comercial de artistas musicais, hoje escapa à essa categorização, e enquanto linguagem, tem a sua potência reivindicada e atualizada por artistas que fazem dele mais do que um meio de expressão, mas palco para os processos de subjetivação de suas criações de si.

Em FKA Twigs encontramos diversas pontes com os modelos de escritas de si previamente descritos, e que atestam a complexidade do vídeo enquanto espaço de prática da auto-representação, em virtude da potencial convergência de diferentes linguagens dentro de uma única obra. Inicialmente, no processo de escrita, de composição de suas canções, nos aproximamos do uso dado aos hypomnematas descritos nesse capítulo. Se tomarmos o seu catálogo de canções enquanto cadernos, notas, relatos, observaremos nele fragmentos de uma mulher múltipla, atravessada por diferentes discursos, singulares experiências, e que as materializa na literatura, na poesia, construindo assim uma das dimensões de FKA Twigs. O processo de subjetivação, aqui, se dá por meio da linguagem escrita.

Observamos também que, no caso de Twigs, não temos a prática da escrita como um fazer de vigilância ou de punição, tal qual num espaço de ética cristã, como mencionado por Foucault em relação às práticas confessionais. Ao invés disso, nos deparamos com um sujeito que, a partir da escrita, da composição, se emancipa, transborda, e passa a construir, em uma esfera pública, os seus próprios preceitos ético-existenciais.

Encontro nesse processo um espaço de dissociação entre Tahlia, sujeito, e FKA Twigs, o corpus artístico. Não faço essa observação para que possamos pensar ambas como entidades distintas, mas para que possamos enxergar como, a partir das práticas de auto-representação, tornam-se visíveis os desdobramentos de um sujeito em novas camadas e níveis correspondentes às subjetividades dele próprio.

Penso, então, o campo de produção visual como o outro espaço, a outra linguagem utilizada por Twigs enquanto ferramenta de produção de novos modelos de subjetividade, como mencionado por Foucault. Retorno aqui à questão da presença e da representação tal qual mencionada ao final do capítulo dedicado às correspondências, enquanto modelos de escritas de si.

Twigs afirma que as sensações, os sentimentos, são o seu principal impulso criativo no momento de pensar a representação imagética de seus textos, de suas letras e relatos. Para ela, criar o visual que irá identificá-la enquanto discurso em meio a outros artistas e produtores de imagens de si é uma tarefa que deve ser tão honesta e forte quanto a sua experiência que está sendo narrada. É aí, então, que me coloco a pensar a partilha de uma sensação, de uma experiência como fator propulsor de reconhecimento na imagem.

Encontro em Eisenstein formulações que confirmam as minhas hipóteses a esse respeito. Para o autor (2002, p. 125 apud GONÇALVES, 2012) o discurso interior (artístico) que rege a obra tem uma estrutura formal diferente da estrutura lógica do discurso da linguagem articulada. Como assim? Eisenstein acredita que, apesar de ambos serem regidos por uma sintaxe própria, um fluxo inerente a cada proposição, os dois discursos divergem em suas leituras, sendo o discurso interior da obra artística regido por um processo de pensamento baseado na estrutura sensorial da imagem.

Com isto, Eisenstein busca aproximar o discurso de produção/pensamento da arte do que chama de pensamento primitivo, ou pensamento sensorial, uma vez que ambos encontram na metonímia uma forma enfática de apresentar o seu pensamento ao mundo, em detrimento da metáfora, que já não disporia da intensidade sensorial-emocional trazida pelo uso da primeira. Permitam-me explicar a questão da metonímia como pensada pelo autor: A partir do uso da sinédoque enquanto recurso (a parte pelo todo, o gênero pela espécie, a matéria pelo

objeto, etc.) na produção da imagem, Eisenstein observa no pensamento primitivo e em sua concepção de simultaneidade entre o "eu" e o "outro", um modelo de pensamento/representação onde a experiência sensorial é potencializada, operando em direção a um maior engajamento entre espectador e personagem, entre leitor e imagem.

O autor busca traçar um paralelo entre esse modelo de pensamento e o pensamento de criação cinematográfica. É interessante para nós fazermos uso dessa analogia realizada por Eisenstein, apesar de não tratarmos de cinema, e sim de videoclipe, por entendermos o videoclipe como um objeto audiovisual que opera a partir e sobre aspectos sinestésicos.

Em seu primeiro EP, lançado em 2012, acompanhado de 4 vídeos, FKA Twigs apresentou-se ao mundo do entretenimento de uma forma inusitada. Nenhum dos vídeos lançados, um para cada faixa do EP, mostrava o rosto de Twigs, levando o público em geral a não saber se se tratava de uma cantora, um coletivo de artistas, ou até mesmo uma banda. Os vídeos, contudo, lidavam com a questão da representação de forma bastante sensorial, pois, como já explicado pela cantora, a construção imagética aqui não se referia a uma personagem, a um sujeito em seu sentido literal, mas suas sensações e sentimentos.

"O videoclipe carrega consigo as possibilidades da fruição musical e da imagem não como representação, mas como uma associação de sensações caleidoscópicas." (JANOTTI JR., 1995, p. 1.), A fala de Janotti é visivelmente coerente quando observamos o trabalho visual de Twigs. A imagem glamourizada de artista pop é deslocada, em função de uma experiência de auto-representação mais íntima e visceral, a partir da criação de imagens que se aproximam das sensações e subjetividades escritas e performadas pela artista. Por meio do uso da metonímia visual, como exemplificado por Eisenstein, Twigs articula o potencial subjetivo da linguagem audiovisual e debuta na cena artística dirigindo quatro videoclipes que operam na seara do experimental. A imagem do corpo presente é potencializada por meio de seu uso figurativo e fragmentado, e os quadros, a direção de arte e os efeitos visuais são manejados de forma a criar uma atmosfera imersiva e de engajamento mais intenso entre música e imagem.

"Hide" é um dos vídeos que ilustram esse momento de Twigs. No clipe, a cantora utiliza quadros fragmentados do próprio corpo (a parte pelo todo), sem mostrar o rosto ou identificar-se em nenhum deles, aproximando-nos de um gesto de resguardo, de cuidado, e de fragilidade adotados após o término de um relacionamento versado na canção. O corpo feminino seminu, transformado em iconografia, torna-se quase uma estrutura motora, que em sincronia com as batidas da faixa, movimenta-se, ganha musicalidade, e transforma o próprio quadro em um corpo que dança.



FKA Twigs em "*Hide*" (2012).

Esse dar-se a ver que nos remete a identificação e ao reconhecimento é um caro aspecto dos processos de auto-representação hoje. Em um contexto onde os microrrelatos e o sujeito comum se tornam importantes produtores de discursos autobiográficos, e onde há uma democratização dessas narrativas na esfera das artes e do social, o tratamento sensível desses modelos narrativos e imagens enquanto produções discursivas possibilita o destaque de algumas obras em um contexto de iconofagia.

A referencialidade a partir do corpo da artista aqui já não é necessária para que a imagem configure-se como uma imagem de si. Com FKA Twigs transcendemos essa ideia, e partimos para a produção de imagens que são novas estruturas do dizível, do sensível, que transformam em visualidade as angústias e os desejos da artista. Para Soares (2011) o videoclipe, muitas vezes, não constrói a sua visualidade em cima do que é versado na canção, mas em cima de aspectos sinestésicos evocados pela sonoridade da música. O autor propõe, então, os conceitos de "paisagem sonora" e "esferas de som", para auxiliar numa sistematização desse pensamento e numa forma de olhar metodologicamente para a questão.

A paisagem sonora configura-se num constituinte sinestésico: é música coisificada em imagem, gerando um efeito virtual de ouvir algo e “estar” na música. Ou, “estar” no som. (...) O conceito de paisagem sonora vai situar o videoclipe dentro de uma ótica naturalmente imbricada com a própria origem da canção. Esta paisagem sonora será coisificada, “implantada”, construída a partir das noções de roteirização, direção de arte, direção de fotografia, planejamento de planos e edição. (SOARES, 2011, p. 43.)

O que observamos, não apenas em "Hide", mas na maioria dos vídeos de Twigs é um constante esforço de trabalho conjunto, de produção de som e imagem, a fim de obter o mencionado efeito sinestésico. Seus vídeos não tratam de uma construção narrativa do que é descrito na canção, mas na tradução visual de um estado de consciência, de um estado sensível da artista.

Nesse ponto, o conceito de paisagem sonora nos é bastante interessante. Como mencionado por Soares, o videoclipe constitui-se enquanto paisagem sonora a partir de

aspectos como a direção de arte, de fotografia, a edição, e uma série de outros processos relacionados a produção audiovisual. A metonímia visual, como já citada, é evocada a partir de efeitos de repetição, de escolha de planos e paletas de cores, como um dos principais recursos utilizados pela artista nos vídeos de seu primeiro EP na obtenção desse efeito.

Retomaremos o conceito mais a frente quando iniciarmos uma análise do nosso objeto propriamente dito. Este capítulo, no entanto, já nos imerge numa reflexão e problematização das operações de linguagem implicadas no processo de auto-representação, especificamente no videoclipe, e da forma de atuação de FKA Twigs, com a apresentação de alguns dos recursos estéticos utilizados pela cantora em seus primeiros vídeos.

Para analisarmos com mais afinco o processo de criação de um trabalho como o de Twigs enquanto um processo de criação de si, no entanto, é necessário mais do que um olhar sobre a operação estética de composição do visual. A seara da auto-representação enquanto prática histórica é densa e, no capítulo seguinte, rebuscarei os conceitos de autoficção e autorretrato em suas respectivas áreas, trazendo-os ao nosso contexto para poder, assim, abordar o objeto de forma mais pontual enquanto trabalho de auto-representação.

5. A autobiografia literária

A escrita autobiográfica seria uma escrita de si pautada na referencialidade, numa filosofia de resgate do eu. Na autobiografia literária o autor reconstrói, narrativamente, fatos de sua história, e, diferindo das escritas de si trabalhadas anteriormente, dirigindo-se ao público. Essa centralização do *eu* no processo de produção da obra autobiográfica, porém, carrega inúmeras problemáticas. Flores (2005) afirma que, ao abordar a própria vida como centro de uma narrativa, o autor da autobiografia compromete o seu texto, fadando-o a uma eventual incompletude. A autora explica que a vida, enquanto evento, excede a existência do autor em si, e constitui-se como um fenômeno contínuo e processual, em contraponto ao caráter definitivo e fixador da escrita. A autobiografia se configuraria, então, como uma obra que demasiadamente situa e fixa algo que, em sua essência, está em constante movimento e transformação: o autor.

Por outro lado, o ato de escrever uma autobiografia seria, de diferentes maneiras, um ato emancipatório, uma ação de poder sobre a própria história, a atribuição de sentidos às próprias ações, e, assim como muitas das formas de escritas de si mencionadas no tópico anterior, um processo de autoconhecimento. A questão é que, não estando na posição de um outro que tem uma visão diferente dele, e dotado apenas do seu olhar particular sobre si, esse autor encontra-se na responsabilidade de ter que "resolver a ambivalência entre o acesso privilegiado a si próprio e um desconhecimento total sobre como é que, aos olhos do outro, ele se constitui", a autora conclui:

No entanto, para além de uma estratégia de domínio da própria vida, a autobiografia assume outra vertente importante que é a do autoconhecimento e, neste sentido, ela torna-se igualmente uma ficcionalização do sujeito sobre si próprio no momento em que se descobre, procurando resolver a ambivalência entre um acesso privilegiado a si próprio e um desconhecimento total sobre como é que, aos olhos dos outros, ele se constitui. Por isso, este desdobramento do sujeito só pode ocorrer se ele assumir imaginariamente, ou seja, se ficcionar (se fingir), estar no lugar do outro. A impossibilidade de sair de si, de se ver do exterior, como um todo, torna todo o texto autobiográfico um texto melancólico, para além da matriz narcisista que também o marca. (FLORES, 2005, p. 4.)

Essa convergência da ficção com a própria história é, porém, para Ricoeur (1991), parte do processo de composição da identidade narrativa de um autor. Para o autor as histórias de si tornam-se mais inteligíveis quando encontram, na ficção, modelos narrativos preexistentes nos quais podem enquadrar-se enquanto vivências.

A compreensão do si é uma interpretação; a interpretação de si, por sua vez, encontra na narrativa, entre outros símbolos e signos uma mediação privilegiada;

esse último empréstimo à história tanto quanto à ficção fazendo da história de uma vida uma história fictícia ou, se preferirmos, uma ficção histórica, entrecruzando o estilo historiográfico das biografias com o estilo romanesco das autobiografias imaginárias; (RICOEUR, 1991, p. 138).

O autor lembra-nos ainda de que as narrativas literárias e as histórias de vida não se excluem, mas "se completam", seja em virtude de seus contrastes ou similaridades.

Ao montar um *corpus* bibliográfico de obras do gênero, Lejeune propõe sua primeira definição para o modelo literário da autobiografia: “Chamamos de autobiografia o relato retrospectivo em prosa que alguém faz de sua própria existência, quando coloca em destaque sua vida individual, em particular a história de sua personalidade” (LEJEUNE, 1998 apud COELHO PACE, 2013, p. 10). Para além da definição proposta, ele sugere, também, uma série de características dos quais uma obra autobiográfica deveria dispor para ser categorizada enquanto tal. Uma delas é o seu modelo de escrita, o qual deveria ter a forma de relato "comum", de modo a aproximar-se de um reflexo da realidade, excluindo possíveis experimentalismos e estilizações da linguagem utilizada. Outro forte fator é a oposição a outros gêneros literários, como biografias, correspondências, romances, e autorretratos. E por último, mas não menos importante, a ideia de pacto biográfico³.

Lejeune (apud COELHO PACE, 2012, p. 48-49.) observa que, para se deter no estudo de um gênero, no entanto, é preciso estar atento, pois os gêneros estão sujeitos à mudanças com o passar do tempo, e não ficam restritos à normas e cânones eternamente, deixando transparecer que a estabilidade dos gêneros é ilusória, e que as categorias estão sempre vulneráveis a deslocamentos. Dessa forma, caracteriza seu estudo como uma tentativa que, por mais crítica que seja, sempre se configurará como um solo instável para o leitor.

Essas lacunas e instabilidades no trato da autobiografia abrem espaço para o surgimento de conceitos, obras e teorias que questionem esses aspectos carregados de um classicismo de gênero, como os conceitos de autorretrato literário e autoficção, que trabalharemos a seguir, e que são de grande importância na análise de obras contemporâneas, em especial no olhar que proponho construirmos sobre a obra de FKA Twigs, enquanto trabalho de auto-representação e de construção de imagens de si.

Apesar disso, é de fundamental importância ter em mente os conceitos e as problemáticas trazidas por essa ideia clássica de autobiografia, pois o contexto em que meu

³ A ideia de pacto autobiográfico aparece como uma das espinhas dorsais do pensamento de Lejeune. Não me aprofundarei, porém, nesse ponto por acreditar que me distanciaria de meu objeto. Lejeune propunha que as autobiografias deveriam ser antecedidas de um pacto de sinceridade, e que este seria o agente diferenciador do seu modo de leitura por parte do leitor, e que, sem esse discurso preliminar, um texto autobiográfico não se distinguiria de um texto ficcional. O pacto biográfico funcionaria assim como uma espécie de contrato simbólico estabelecido entre autor e leitor.

objeto se insere e que trabalhamos é um contexto de refutação desses discursos e abertura e expansão da prática a outros novos e ainda nebulosos níveis.

5.1. A autoficção e a emergência do autor performático

Após ler o "Pacto Autobiográfico" de Lejeune, Serge Doubrovsky publica, em 1977, *Fils*, obra em primeira pessoa, onde o narrador traz o mesmo nome do autor, Serge Doubrovsky, mas que é, porém, inteiramente ficcional. Ao observar as lacunas vazias em relação a obras que trouxessem uma relação de coincidência entre personagem, narrador e autor na teoria de Lejeune, Doubrovsky motivou-se a escrever uma obra que, em suas palavras não é "nem autobiografia nem romance, e sim, no sentido estrito do termo, funciona entre os dois, em um reenvio incessante, em um lugar impossível e inacessível fora da operação do texto" (DOUBROVSKY apud KLINGER, 2007, p. 47). Que lugar inacessível e impossível de acesso seria esse lugar mencionado por Doubrovsky? Quais aspectos operariam, então, nessa intersecção? Nesse espaço de coexistência de ficção e realidade.

Surge aí o conceito de autoficção. O autor que se faz presente nesse tipo de obra é um autor diferente daquele que outrora assumia o compromisso ético da "boa fé" enquanto autobiógrafo para com o seu leitor. O leitor já não tem como discernir a realidade e a fantasia, as alusões feitas são mais ficcionais do que referenciais, e o autor funciona como uma espécie de provocação à própria ideia de sujeito real. A esse respeito, Luciene Azevedo (2007) afirma:

O que a definição de autoficção parece colocar em jogo não é apenas a contaminação da memória pelo imaginário, presente em qualquer relato que se pretenda autobiográfico, mas a relação entre o próprio autor, seu ego *scriptor* e a possibilidade de recriar-se em outros. (AZEVEDO, 2007, p. 47.)

Ou seja, se na autobiografia contávamos com um suposto pacto autobiográfico que nos fornecia certa garantia de veracidade por parte do autor em seu discurso, na autoficção dispomos de um pacto que nos presenteia sempre com a ambiguidade em suas referências, deixando que o olhar do leitor vague nos espaços cinzentos de suas subjetividades. O leitor já não pode confiar no texto, no narrador, ou no autor.

Klinger (2007) atem-se à definição proposta por Doubrovsky da autoficção enquanto gênero bivalente e ambíguo. Doubrovsky acredita que, na era pós-freudiana, acontece uma alteração da, até então existente, solidão romântica, e o sujeito já compreende que a sua representação vem, também, do lugar do outro. Além disso, para a psicanálise, o pensamento

de história não se opõe ao pensamento de ficção, mas é como se coexistissem dentro de um mesmo processo de análise.

Ou seja, para Doubrovsky o sujeito da psicanálise cria uma *ficção de si*, ao pensar o sentido da vida não como algo que se descobre e se narra, mas como algo que se constrói a partir do próprio gesto narrativo. É a partir desse pensamento subjetivo em psicanálise que o autor deriva, então, o seu conceito de autoficção:

Autoficção é a ficção que eu, como um escritor, decidi apresentar de mim mesmo e por mim mesmo, incorporando, no sentido estrito do termo, a experiência de análise, não apenas no tema, mas também na produção do texto. (DOUBROVSKY, 1988, p. 77 apud KLINGER, 2007, p. 56.)

Para Klinger não se trata de explorar, na autoficção, as correspondências do texto, ou das imagens, com a vida do autor, e sim as do pensamento dessas narrativas enquanto criações de *mitos*⁴ do autor.

O sujeito que "retorna" nessa nova prática de escritura em primeira pessoa, não é mais aquele que sustenta a autobiografia: a linearidade da trajetória da vida estoura em benefício de uma rede de possíveis ficcionais. Não se trata de afirmar que o sujeito é uma ficção ou um efeito de linguagem, como sugere Barthes, mas que a ficção abre um espaço de exploração que excede o sujeito biográfico. (KLINGER, 2007, p. 49-50.)

Com isso, a autora reconhece que o conteúdo, o objeto da autoficção, não é a vida de seu autor, e sim a criação de seus mitos, situados entre a "mentira" e a "confissão", e aproximando a produção da autoficção de uma espécie de *performance*⁵ do autor. (KLINGER, 2007, p. 51.).

No videoclipe o processo de enunciação do artista encontra inúmeras aproximações com o caráter de performance e de criação de mitos de si tal qual no conceito de autoficção como apresentado por Klinger (2007). A especificidade da linguagem do vídeo, porém, traz novas relações a serem pensadas, como, por exemplo, a possibilidade de inscrição do próprio

⁴ O mito aparece na obra de Klinger articulado tal qual no pensamento de Barthes (1957). A partir de um esquema tridimensional, tal qual o signo linguístico saussuriano e o inconsciente freudiano, como explica a autora: "O mito se constrói a partir de uma ideia semiológica que lhe preexiste no sistema da língua: o que é signo (junção de três termos) no primeiro sistema é significante (primeiro termo) no segundo. O signo, termo final do sistema da língua, ingressa como termo inicial no segundo sistema, mitológico. Barthes chama a esse signo (significante no segundo sistema) de "forma" e ao significado de "conceito". O terceiro termo, no sistema do mito, é a significação." (KLINGER, 2007, p. 50.), o autor pontua, porém, que o esquema do mito se aproxima mais do esquema do inconsciente freudiano, em virtude de, tanto no mito, quanto no inconsciente, o conceito/o sentido latente do comportamento possibilitarem uma deformação do sentido/sentido manifesto, ao passo que no sistema linguístico o significante é vazio e arbitrário, não oferecendo resistência alguma ao significado. .

⁵ Klinger trabalha, nesse ponto, com o conceito de performance ligado tanto a ideia de performance e do performático, presentes na obra de Judith Butler, quanto a um conceito geral de arte da performance. Em Butler, o termo performance assume contornos que fazem referência à encenação, a artificialidade, onde o performático se relaciona aquilo cuja construção é contingente e dramática. No sentido mais geral do termo, trazido no texto, a performance aproxima-se, de certa forma, de um sentido oposto, fazendo menção ao real, revelando o caráter "profundo, genuíno, e individual de uma cultura" (TURNER, 1982.).

corpo do artista na imagem, no texto visual, expandindo uma relação que, conceitualmente, se limitaria a coincidência nominal, para uma coincidência presencial, de corpo. O que vemos no videoclipe do artista pop é uma constante encenação, performance, pautadas também em aspectos de linguagem, mas, aqui, não mais a linguagem verbal escrita, e sim a linguagem do vídeo, e a própria linguagem corporal do artista, agora inscrito fisicamente em seu próprio texto, como observamos em Soares⁶:

Interrogar de que forma o videoclipe se constrói como uma performance sobre a canção significa apontar para a compreensão de que: 1. a performance é uma forma de reconhecimento conceitual de algo previamente disposto; 2. Articula-se, na dinâmica performática, um princípio fundamental na música popular massiva: a voz, que culturalmente reconhecida, impele determinada codificação imagética de gestual de rosto e aspectos corpóreos; (...) O clipe gerado a partir de uma determinada faixa musical presentifica uma ideia de nova marcação, construção, edificação conceitual sobre a canção. Este audiovisual, portanto, se situa num campo em que “marca”, tatua, constitui uma determinada aparência para a canção: marca a música com uma codificação imagética que, muitas vezes, problematiza a sua própria natureza musical. (SOARES, p. 3-5.)

Em "Water Me", por exemplo, Twigs encena, enuncia o texto musical da canção diretamente para a câmera, em uma espécie de plano sequência. Plasticamente, porém, o rosto da artista aparece desconfigurado, com suas feições graficamente exageradas, e a sua performance corporal alinhada aos efeitos visuais sincronizados com a própria batida da canção, contribuem para a composição de seu corpo imagético enquanto um corpo desumanizado, que se tornou objeto da própria imagem.

Soares aponta que, no contexto do videoclipe, aspectos imagéticos são musicalizados por meio de recursos de câmera, de edição, de efeitos visuais, como uma forma de dançá-las, de performatizá-las. Para o autor, o caráter performático do videoclipe excede a simples enunciação do artista na imagem, perpassando diversas outras esferas, sendo a própria articulação da linguagem digital da imagem uma delas.



FKA Twigs em "Tw-ache" (2014).

A artista se aproxima ainda mais desse pensamento em "Tw-ache", uma versão retrabalhada da canção "Ache", especialmente para a realização de um novo videoclipe. A diferença aqui, no entanto, é que a faixa já não conta com a indicialidade vocal da artista,

⁶ Artigo presente em: <http://www.midiaemusica.ufba.br/arquivos/artigos/SOARES2.pdf>. Acesso em: 10/01/16.

consistindo apenas em uma base instrumental eletrônica remixada. Na tela, acompanhamos Twigs em uma coreografia visceral da faixa, acompanhada por um dançarino, e uma câmera que, como na fala de Soares, dança de acordo com o corpo da artista. Os efeitos de repetição, aceleração, e elipses na imagem, conferem ao vídeo o seu aspecto sinestésico em relação a canção, assim como contribuem com a noção de uma não-linearidade temporal, mas a existência do tempo enquanto um aspecto flutuante.

O conceito de dança, portanto, vai permear os recursos técnicos presentes nas gramáticas do videoclipe. Neste sentido, por exemplo, as canções de música eletrônica sem vocais podem ser contempladas através deste conceito, na medida em que, atmosferas de bases musicais, batidas, “estouros”, entre outros recursos sonoros serão “incorporados” no audiovisual como uma forma de dançá-los. (SOARES, p. 11.)

Dessa forma, é pontual a inferência do videoclipe enquanto um modelo que traz, em determinadas instâncias, a autoficção de seus artistas, seja na forma como os mesmos realizam a sua enunciação na imagem, seja na forma como, a partir da articulação da linguagem do vídeo, essas imagens performatizam a canção.

Lidamos, então, no contexto da autoficção, com um sujeito duplo, ator e personagem, cujos desdobramentos permeiam tanto o real, quanto o fictício, não apenas numa relação de coincidência nominal, como pressuposto por autores já mencionados anteriormente, mas em um processo contínuo e simbólico em que ambos se constroem simultaneamente, tal qual em um ato performático.

Dessa forma, Klinger nos convida a pensar o caráter teatralizado no qual se embebe o autor enquanto construção em seus próprios textos. Ou seja, a partir dessa perspectiva, não haveria um sujeito unificado, essencial, e puro, que seria refletido ou representado nos textos e imagens, mas ambos os sujeitos (tanto o da obra, quanto o sujeito autor) funcionariam como faces complementares de um mesmo processo de subjetivação e de produção subjetiva, aspectos do *eu* em articulação, em cruzamento, não devendo ser, conseqüentemente, pensados de forma isolada.

No texto da autoficção, entendido neste sentido, quebra-se o caráter naturalizado da autobiografia (...) numa forma discursiva que ao mesmo tempo exhibe o sujeito e o questiona, ou seja, que expõe a subjetividade e a escritura como processos em construção. Assim a obra de autoficção também é comparável à arte da performance na medida em que ambos se apresentam como textos inacabados, improvisados, *work in progress*, como se o leitor assistisse “ao vivo” o processo da escrita. (KLINGER, 2007, p. 56.)

No capítulo a seguir, adentramos na zona das linguagens visuais, e nos familiarizaremos com o conceito de autorretrato audiovisual para, em seguida, iniciarmos a análise do videoclipe “M3LL155X”, principal objeto deste texto.

6. O eu como um *outro*

6.1. Tecnologias de imagem: a fotografia e o vídeo

Saindo um pouco das formas escritas de auto-representação para adentrar o território do visual, das imagens, principal espaço de enunciação utilizado por FKA Twigs, convido-os a pensar as mudanças paradigmáticas trazidas pelo advento dessas, então, novas tecnologias: a fotografia e vídeo.

As mudanças paradigmáticas que aqui nos interessam são aquelas que influem na relação desse sujeito espaço/temporal com a sua própria imagem, o próprio corpo, e as potencialidades estético-políticas envolvidas nesse processo de autonomia e gerenciamento dessas imagens de si, tanto quanto a sua relação com a mudança contemporânea no pensamento do sujeito e suas identidades. O desenvolvimento da tecnologia fotográfica, como ponto de partida, começa a trazer grandes e profundas mudanças nessa relação.

Quando nos posicionamos frente a um espelho criamos, de imediato, uma relação de interdependência entre o contato visual do nosso olhar com o objeto para que possamos observar, simultaneamente, a nossa imagem refletida em sua superfície. Essa relação de reflexividade aparece como característica comum nos dispositivos de fotografia e vídeo.

A diferença é que a relação de interdependência do olhar para com o espelho se altera na fotografia, com o surgimento da possibilidade de produção de imagens que dispõem de uma, até então, inédita autonomia em relação ao olhar do sujeito fotografado. A representação (compreendendo aqui a representação como o momento em que a fotografia é produzida) e o momento de contemplação da própria imagem na foto já finalizada configurariam momentos possíveis, apesar de temporalmente distintos⁷.

Ou seja, apesar de já presente na escrita, como mencionei em capítulos anteriores ao falar das correspondências, o caráter indicial⁸ trazido pela imagem fotográfica é ainda mais potente, onde a presença do sujeito diante da câmera o torna propriamente objeto da

⁷ A tecnologia fotográfica digital hoje já apresenta a possibilidade de uma reflexividade tal qual a característica do espelho, permitindo ao sujeito ter um acesso contínuo a própria imagem. Ou seja, o sujeito que fotografa e é fotografado tem acesso simultâneo a própria imagem antes, durante e depois da representação.

⁸ Em semiótica, Charles S. Peirce sugere uma classificação triádica do signo: símbolo, ícone e índice. O signo indicial seria, de acordo com essa divisão, aquele que estabelece uma relação direta com o objeto o qual representa que está ligado a ele (não necessariamente por semelhança, mas por proximidade).

fotografia, em um ato contingente, performático de produção de imagens de si. Essa indicialidade proporcionou uma abertura a uma gama de novas sensibilidades, e desnudou faces inconscientes do olhar do sujeito em relação a si e aos objetos, como podemos observar em Benjamin:

Assim se torna compreensível que a natureza da linguagem da câmera seja diferente da do olho humano. Diferente, principalmente, porque em vez de um espaço preenchido conscientemente pelo homem, surge um outro preenchido inconscientemente. Mesmo que seja comum observar, ainda que grosseiramente, o andar das pessoas, nada se sabe da sua atitude na fração de segundo em que avançam um passo. Em geral, o ato de pegar num isqueiro ou numa colher é-nos familiar, mas mal sabemos o que se passa entre a mão e o metal ao efetuar esses gestos, para não falar de como neles atua a nossa flutuação de humor. Aqui a câmara intervém como seus meios auxiliares, os seus «mergulhos» e subidas, as suas interrupções e isolamentos, os seus alongamentos e acelerações, as suas ampliações e reduções. A câmera leva-nos ao inconsciente óptico, tal como a psicanálise ao inconsciente das pulsões. (BENJAMIN, 1936. p. 104.)

Essas faces inconscientes envolvem, desde o acesso a um olhar fora dos limites oferecidos pela própria anatomia biológica de nossos corpos, tornando visíveis aspectos antes invisibilizados em nosso olhar, à ocupação do espaço de um outro que pode observar a si mesmo enquanto objeto. Esses e outros elementos abrem precedência para uma série de novas poéticas e para um contínuo processo de exploração no território da fotografia e, consecutivamente, nas outras tecnologias de produção de imagem que carregam esse caráter indicial.

O ato de reconhecimento do "eu próprio" como um outro, como mencionamos anteriormente, configura para Barthes (1980, p. 28) uma dissociação artificial da consciência de identidade do indivíduo. Louis Marin (1993) pontua que ao ocupar a posição do outro por meio do dispositivo fotográfico, ou, mais recentemente, da tecnologia do vídeo, o processo do sujeito não é o de, necessariamente, reconhecer a si na imagem, mas o de apropriar-se da própria imagem enquanto objeto, projetado na forma de um outro ego:

O desejo absoluto do sujeito pela imagem o faz retornar, não como sua própria imagem, apropriada, mas, como a de um outro (...). É essa troca, essa conversão com todos os seus efeitos de gozo, de terror e de medo (...) que põem o sujeito como "meu", não por ser essa a sua identidade, ou mesmo pelo movimento de auto identificação, mas por uma total alteridade: pelo outro como outro eu. (MARIN, Tradução minha, 1993, p. 17).

Podemos pensar a dissociação de consciência e apropriação da própria imagem enquanto objeto em analogia ao aspecto de simultaneidade e performatização implicados no caráter de produção da autoficção, como mostrado no tópico anterior, em que há uma relação de simultaneidade entre a existência do sujeito autor e a personagem, e que ambos constroem-se diante do espectador.

Ambos os pensamentos, tanto o de dissociação de consciência, quanto o da autoficção enquanto processo de criação de si, emergem em um momento deste cenário da contemporaneidade aonde o pensamento em torno do sujeito e da produção de identidades se atualiza, e adquire contornos que acompanham, que justificam, ou que, mais provavelmente, aparecem como fenômeno primeiro no desenvolvimento dos conceitos mencionados.

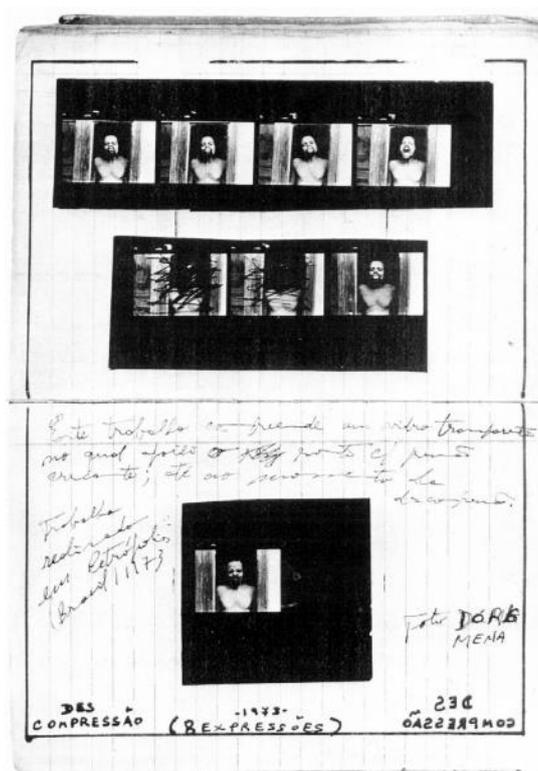
À respeito desse novo modelo de identidade, Bauman (2005) afirma:

A essência da identidade constrói-se em referência aos vínculos que conectam as pessoas umas às outras e considerando-se esses vínculos estáveis. O habitat da identidade é o campo de batalha: ela só se apresenta no tumulto. Não se pode evitar sua ambivalência: ela é uma luta contra a dissolução e a fragmentação, uma intenção de devorar e uma recusa a ser devorado. Essa batalha a um só tempo une e divide, suas intenções de inclusão e segregação misturam-se e complementam-se (...) Na modernidade líquida, há uma infinidade de identidades à escolha, e outras ainda para serem inventadas. (BAUMAN, 2005 apud FARIA, Ederson de; SOUZA, Vera Lúcia Trevisan de. 2011, p.37.)

É nesse contexto que a analogia com a ideia de dissociação identitária no momento da auto-enunciação me apetece. Esse ato performático de criação de si, realizado nos desdobramentos do processo de dissociação identitária promovido pelo contato com essas novas tecnologias traria, então, um espaço carregado de novas potencialidades para a produção de identidades, de imagens de si de um sujeito.

Na fotografia essa construção de si e do próprio texto (no caso, a imagem/objeto) se dá no momento em que o sujeito performa, posa para as lentes da câmera, como um outro, na intenção de fornecer-nos a melhor imagem de si. Para Araújo⁹ (2011, p. 3.), "A pose, segundo a norma imposta, assume o caráter de simulacro, o sujeito torna-se o modelo no puro jogo teatral das aparências.". Se encontramos, então, na pose clássica um modelo pré-definido e canônico para a ideia de autorretrato moderno, encontramos, na desconstrução desta, formas de reivindicar novas representações, identidades e políticas no ato da auto-representação no meio fotográfico, da mesma forma que a autoficção também se configura enquanto forma de criar expansões narrativas para o autobiográfico na literatura.

⁹ Disponível em: <http://estudosculturais.com/congressos/europe-nations/pdf/0159.pdf>. Acessado em 02/12/2015.



Em "Des compressão (8 expressões)", autorretrato fotográfico criado a partir de oito imagens sequenciais pelo artista Artur Barrio em 1973, temos um exemplo desse comportamento questionador e intrigante no território da auto-representação no contemporâneo. Na obra, o artista aparece comprimindo o rosto contra uma janela de vidro até o momento da descompressão. O resultado é uma série de imagens aonde o rosto do artista aparece deformado, com expressões absurdas, em um ato emancipatório e anárquico que cria ecos contra uma ideia arquetípica do rosto do sujeito no momento da representação. Arquétipos cujos objetivos principais são a domesticação categórica das expressões de um rosto enquanto mapa da alma, como afirma Araújo (2005, p. 220-221).

Essa característica de abertura e questionamento do auto representativo é potencializada com o que Raymond Bellour (1989) vem a chamar de auto-retrato em vídeo, uma atualização do conceito de auto-retrato literário, proposto por Beaujour¹⁰. Para o autor:

¹⁰ Para Beaujour o auto-retrato traz a auto-reflexividade do conceito de espelho, cujo objetivo não é o de narrar, mas o de implantar, de forma inteligível, representações das coisas, das experiências, ou do sujeito que as conhece. O autor afirma que: "O auto-retrato é concebido como um microcosmo, escrito em primeira pessoa, num curso enciclopédico, como a inscrição da atenção prestada pelo eu nas coisas que encontrou ao longo do seu percurso (...) O pecado original do auto-retrato é perverter o intercâmbio, a comunicação, e a persuasão. (...) Seu discurso não é direcionado a um leitor em potencial que, assim como o seu autor, é colocado na posição de um terceiro, excluído. O auto-retrato dirige-se a si mesmo." (BEAUJOUR, 1980, apud CASTRO, Maria David Neves de., 2005.)

O auto-retrato se apega ao analógico, ao metafórico, ao poético, bem mais do que ao narrativo. Sua coerência reside em um sistema de lembranças, reflexões tardias, superposições, correspondências. É preciso, então, uma aparência de descontinuidade, de justaposição anacrônica, de montagem. Onde a autobiografia se fecha sob a vida que ela reconta, o auto-retrato se abre à uma ilimitada totalidade. (Tradução minha. BELLOUR, 1989, p. 2.).

A exploração do caráter disnarrativo e poético da linguagem audiovisual no conceito de auto-retrato em vídeo nos aproxima, mais uma vez, do trabalho de FKA Twigs, uma vez que a artista trabalha com abordagens bastante sinestésicas, a partir do desdobramento de suas letras em vídeos cuja plasticidade e trato visual passeiam na seara do metafórico. Outro ponto que nos aproxima metodologicamente da linguagem do vídeo é a utilização do corpo, em especial do corpo do próprio autor/artista, enquanto objeto da obra, aspecto característico da linguagem do vídeo e que, na obra da artista, configura elemento importante como já observamos anteriormente, e como retomaremos a seguir.

Na literatura, ao longo dos conceitos que venho trabalhando no texto, a discussão em torno do caráter de realidade, ou de referencialidade das obras ditas autobiográficas sempre se manteve. Na contemporaneidade, não apenas em virtude da mudança paradigmática de pensamento da constituição e dos processos de subjetivação do sujeito e de suas identidades, mas também com o advento das novas tecnologias de produção de imagem, o caráter performático da auto-enunciação de um autor/artista em sua própria obra se potencializa. Agora, não estamos apenas diante da palavra, ou das memórias de um autor, mas diante de seu corpo físico, presente em fotos e em vídeos.

Para Krauss (1978) o vídeo traz, enquanto característica inerente a sua linguagem, o narcisismo. Segundo a autora, esse narcisismo é caracterizado, sobretudo nos primeiros anos de uso do vídeo, pelo envolvimento, pela enunciação do corpo do próprio artista no dispositivo alinhado ao uso expressivo de seus recursos de linguagem. Ao longo de seu texto, a autora trabalha com uma série de exemplos, especificamente de trabalhos de videoarte, aonde podemos observar uma série das questões que foram trazidas com a emergência e o uso desses dispositivos tecnológicos.

Em "The Red Tapes", por exemplo, uma coleção de gravações feitas por Vito Acconci, entre 1971 e 1974, o artista registra, em pequenos *takes*, usualmente estáticos, o seu corpo presente, seja fisicamente, com alguém, ou indicialmente pelo som de sua voz, enquanto murmura ou conversa com um interlocutor imaginário, ou como sugere Bellour (1989), com o próprio espectador. Acconci nos oferece uma série de poses, de expressões, em planos gerais, em *closes*, fragmentando ou totalizando a imagem de seu corpo, de forma experimental, diante de uma câmera que, ao mesmo tempo, funciona como espelho.



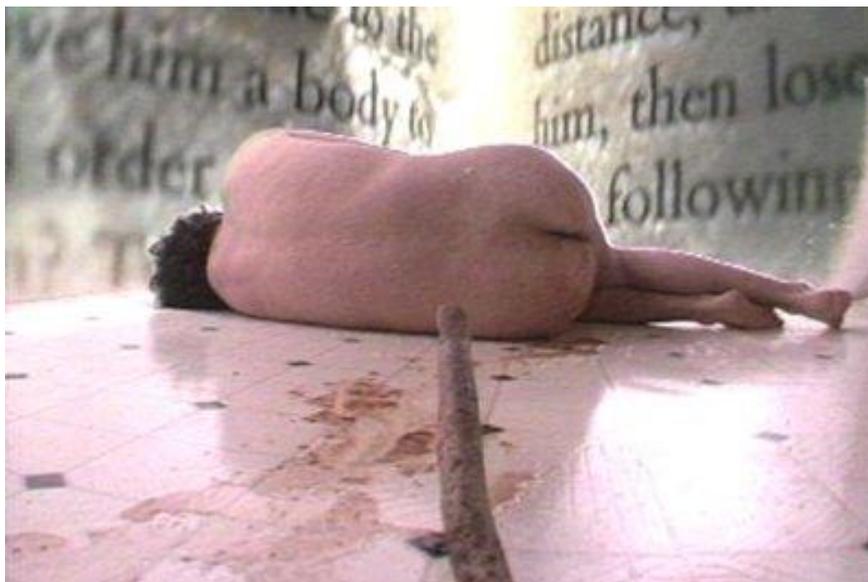
The Red Tapes (1971-74), Centers (1971)

A auto-reflexividade é uma constante nos trabalhos de Vito Acconci. Em sua obra "Centers", de 1971, o artista se posiciona diante da câmera espelho apontando o dedo para o centro do quadro que observamos. Para Rosalind Krauss (1978), a simples direção da mise-en-scène é o suficiente para exemplificar as características funcionais do vídeo e do seu meio:

Quando vemos o artista mirando o seu braço e o dedo indicador esticados em direção ao centro da tela que olhamos, o que reconhecemos é uma tautologia sustentada: uma linha de visibilidade que começa no plano de visão de Acconci e termina nos olhos de sua duplicação projetada. Nessa imagem de auto-observação é configurado um narcisismo tão endêmico aos trabalhos de vídeo, que me deparo querendo generalizá-lo como a condição implícita à totalidade de seu gênero. (KRAUSS, Rosalind. *Vídeo: a estética do narcisismo*. 1978. p. 2).

A angústia de Krauss ao se sentir impelida a generalizar o narcisismo videográfico é compreensível, uma vez que o corpo aparece de forma recorrente no centro dos trabalhos neste meio. Em "Tapes", uma coletânea de oito pequenos e potentes vídeos performados por Pier Marton, em 1979, acompanhamos o artista fragmentar-se, durante 20 segundos, por meio de uma montagem frenética de pequenos e diferentes filmes, onde Marton destrói objetos e se autoflagela, batendo um violão continuamente contra a própria cabeça, enquanto entoava frases como "a única razão de você estar assistindo a essas fitas é porque elas não são perigosas" e "o que você ouve não é o que você vê", questionando a verossimilhança da imagem videográfica e o efeito de realidade do vídeo¹¹, nos aproximando, mais uma vez, da dicotomia real e ficção.

¹¹ Utilizo aqui o conceito de efeito de realidade tal qual cunhado por Dubois (2011, p. 51.) ao propor uma diferenciação entre a imagem pictórica e a imagem a partir do fotográfico, pontuando que, no tocante do primeiro caracterizar-se por sua semelhança com o real, o segundo caracteriza-se por ser literalmente uma emanção desse real.



Em "Incidence of Catastrophe" (1987/1988) (*imagem acima*), Gary Hill vai ainda mais fundo nesse questionamento das possibilidades do dispositivo. Ao estabelecer uma relação dialética entre texto e imagem, Hill torna-se autor e leitor da própria obra, sujeitando-se à forças narrativas que se sobrepõem a ele dentro dos quadros da própria imagem. A obra tem um intenso efeito metalinguístico e sinestésico, à medida que o texto se desdobra, continuamente, em imagem, e o corpo nu do artista se vê ali, fragilizado, exposto nesse processo.

Ou seja, percebemos então que a inscrição do corpo, enquanto objeto, é bastante presente e adquire inúmeras potências em seu uso nos trabalhos com vídeo realizados a partir da década de 60. Esse narcisismo inerente à linguagem videográfica nos auxilia na criação de pontes que nos permitem classificar tais produções como obras que se aproximam da ideia do autobiográfico, mesmo que essa não seja a sua característica mais evidente, em virtude da auto-enunciação de seus autores no vídeo, e a utilização do mesmo enquanto um dispositivo de pensamento de si e das próprias imagens, no geral.

Além disso, é importante observarmos que, dentro das potencialidades trazidas com a linguagem audiovisual, também estão as possibilidades de interferência na própria natureza da imagem, o que cria todo um novo espectro de manuseamento, não apenas dos quadros, cenários, ou das formas da imagem em si, mas do corpo do próprio artista que agora encontra-se esteticamente passível de interferência por estar inscrito na anatomia da imagem videográfica.

Apesar das limitações técnicas em relação ao uso e a acessibilidade dos dispositivos tecnológicos e câmeras de vídeo na época, artistas brasileiros que trabalharam com a

tecnologia do vídeo, em meados da década de 70, realizaram trabalhos bastante significativos e que podem nos ajudar a trazer esta questão à luz de forma mais clara e objetiva por carregarem traços autobiográficos potentes em sua anatomia. Ao carregar traços de vivência autobiográfica - que envolvem desde experiências particulares com questões de gênero à agonias coletivas em relação a situação econômica, política, e cultural do país - alguns artistas produziram intensas e poderosas obras autorretratistas.

Geraldo Anhaia Melo, na vídeo performance "A Situação", de 1978, se coloca diante de uma câmera estática, e ao longo de pouco mais de 8 minutos e 44 segundos, profere repetidas vezes a frase "a situação política, econômica, cultural, brasileira", bebendo, em seguida, doses de cachaça. A progressiva descaracterização do artista, diante da câmera, por meio de sua linguagem corporal, sua voz, e seu texto, metaforizam não apenas uma desconstrução identitária do autor da obra, mas uma confusão, um desnorreamento do sujeito comum daquela época, em face do esfacelamento das próprias instituições sociais que compunham o estado nacional brasileiro naquele momento histórico do país.

A mulher, historicamente marginalizada das cenas artísticas, encontra no vídeo um espaço sem histórico de dominação formal/política masculina e, conseqüentemente um meio para a performatização de suas subjetividades e materialização de suas questões, o que acaba por transformar o vídeo, também, num espaço de discussão de políticas de gênero.

É nesse clima, de intensas transformações sociais, de questionamento das estruturas e dos modos de pensar e fazer arte, que as artistas farão uso de uma série de signos atrelados aos estereótipos do universo feminino, incitando a discussão sobre as relações de gênero. (...) Nos vídeos de Letícia Parente e Sônia Andrade, principalmente, podemos constatar a incidência destas tematizações do feminino em performances de autoagressão. (VIEIRA, 2003, p. 26.)

A obra de Letícia Parente é vasta o suficiente para compor uma conjuntura grande de questões. Ao apropriar-se de arquétipos femininos, metaforizá-los, e ressignificá-los criticamente em suas vídeo performances, a artista opera por meio da desconstrução de identidades femininas em direção a construção de novos modelos, reivindica a autonomia social de suas representações e o seu espaço no cenário artístico e social enquanto mulher. Um ato, sem dúvidas, emancipatório.

Trabalhos como "Preparação" (1974), onde Leticia, diante de um espelho, coloca esparadrapos em sua boca e nos seus olhos, sob os quais desenha novos olhos e boca, maquia-se e sai porta à fora, ou em "Marca Registrada" (1974), onde, em um plano sequência, Parente costura a frase "Made in Brazil" na sola de seu pé, colocando em evidência um corpo feminino mercantilizado, coisificado configuram potentes críticas a representação social e midiática do feminino de então.



Sônia Andrade, em "Fio" (1977), enrola um fio de nylon em volta do próprio rosto, como em um ato de mumificação, criando uma visualidade

completamente distorcida de sua própria imagem, ou em "Feijão" (1997), já mencionado nesse texto, onde a artista grava um cotidiano momento de preparação de refeição, que culmina num ato de rebelação, onde Sônia atira a comida que, outrora comia, no ambiente e na câmera. Em ambos os trabalhos, são suscitados, hoje, questionamentos acerca da autonomia da mulher sobre o próprio corpo e imagem, e sobre o papel e espaço de ação dessa mulher no contexto maior da sociedade.

Construções discursivas que, indubitavelmente, perpassam o território das construções identitárias na contemporaneidade, processos de subjetivação que encontram na linguagem do vídeo o seu espaço de articulação, um local de disputa e pensamento desses novos "eus", de crítica às representações realizadas por um outro. As vídeo performances mencionadas configuram-se, então, de acordo com o pensamento que construímos até esse ponto, como autorretratos.

Para Bellour (1989), o autorretrato em vídeo baseia-se, além da experiência do corpo do autor com o dispositivo do vídeo, nesse movimento exploratório e nômade, no constante deslocamento das vivências particulares para os aspectos mais gerais que condicionam essas vivências. A esse respeito, afirma que:

O autorretrato se opõe à escrita como inação, digressão e monólogo. O tema do autorretrato é enciclopédico, buscando incessantemente sua identidade numa óptica do mundo, em particular da cultura - de tudo, em outras palavras, que constitui o indivíduo. (...) Começando da busca mais pessoal possível, o autor se abre ao impessoal, movendo-se constantemente do particular para o geral, sem nenhuma garantia ou crença além daquela do próprio movimento. (...) O autorretrato baseia-se, acima de tudo, na experiência do corpo, do corpo do próprio autor como posição e espaço da experiência. Dessa forma, o autorretrato tem algo em comum com a

performance, e pode, em parte, ser criado em relação com esta. Mas não pode nunca ser reduzido a uma. Primeiro porque a experiência é inconcebível sem a inscrição do corpo no aparato técnico (de som e imagem) (...) e segundo porque essa inscrição do corpo acontece em locais específicos, com os seus elementos "enciclopédicos" sendo redefinidos de acordo com o contexto único de cada trabalho e experiência. (BELLOUR, 1989, p. 2-4.)

O autorretrato é, assim, um modelo de exploração do *self* que não termina depois do processo de enunciação, como uma performance, mas que vai além ao permanecer latente no registro produzido, possibilitado de ressignificações dentro dos contextos singulares de cada produção, e de cada espaço/tempo de leitura.

O pensamento do conceito de autorretrato no dispositivo de vídeo traz à tona esse território desconhecido e vasto de possibilidades. Ao passo que o autorretrato instaura-se enquanto uma forma de se pensar as identidades, as possibilidades inerentes a um processo de transbordamento de si em imagens no contemporâneo, o vídeo emerge enquanto um dispositivo para a realização do pensamento dessas próprias imagens:

O que eu me digo um pouco hoje em dia é que para pensarmos o vídeo, talvez devamos parar de vê-lo como uma imagem e de remetê-lo à classe das (outras) imagens. Talvez não devamos vê-lo, mas concebê-lo, recebê-lo ou percebê-lo. Ou seja, considerá-lo como um pensamento, um modo de pensar. Um estado, não um objeto. O vídeo como estado-imagem, como forma que pensa. (...) como travessia, campo metacrítico, maneira de ser e pensar "em imagens". (DUBOIS, 2004, p.100-110.)

Apesar de ter se desenvolvido bastante a partir de um uso experimental, plástico, ou de produções de caráter mais documental, o vídeo, enquanto linguagem, não se institucionalizou tal qual o cinema, e se manteve sempre como um dispositivo intermediador de imagens, de processualidade de pensamentos, tal qual o sujeito contemporâneo em seu caráter fragmentado, em constante movimento, e sempre passível de transformação. Relacionar esses dois pontos, entre sujeito e vídeo, me parece endossar o movimento de que o vídeo seja hoje, talvez, o meio mais adequado para comportar as representações múltiplas da identidade dos sujeitos e os recorrentes processos de criação de si que se dão na esfera pública e que tanto caracterizam os nossos tempos.

A partir desse pensamento, convido-os a refletir o trabalho videográfico de FKA Twigs como um pensamento auto-reflexivo articulado em vídeo, como estruturas sensoriais, desdobramentos do íntimo, que sobrevivem, enquanto estado, nas imagens de seus videoclipes.

6.2. O videoclipe de FKA Twigs

A obra de Twigs, assim como a maioria dos artistas musicais hoje, explora a imagética de seu corpo enquanto produto visual. A diferença, no entanto, reside nas maneiras como se dá essa relação de representação do corpo no uso feito do aparato audiovisual. O corpo, na obra de FKA Twigs, não figura no vídeo como mera ferramenta de construção padronizada de corpo *popstar*, mas como um corpo que flutua enquanto ideia, como corporeidade, que é concebido, re-imaginado, desconstruído, e criado novamente. Um elemento visual central e motivador de estranhamento.

O videoclipe mais interessante é, portanto, aquele que nasce de uma sensibilidade renovada e de uma decisão crítica nos planos musical e audiovisual ao mesmo tempo. (...) Paralelamente a essa atitude de inconformismo com relação aos cânones acumulados pelo audiovisual, o videoclipe busca também algo assim como uma nova visualidade, de natureza mais gráfica e rítmica do que fotográfica. (MACHADO, 2000, p. 178.)

Para o autor, o videoclipe, nas últimas décadas, têm transbordado os seus próprios limites, e emergido como um dos gêneros audiovisuais e de expressão artística de maior vitalidade na contemporaneidade. Além disso, por ser um gênero audiovisual diretamente relacionado à música pop, o experimentalismo de artistas no audiovisual encontra, com o videoclipe, pela primeira vez, um público de massa. Com o advento da internet e seu caráter catalisador esse aspecto se acentua, e o videoclipe, enquanto território de imbricação de linguagens e tensionamentos estéticos, encontra ainda mais liberdade de articulação.

É na linguagem do videoclipe que FKA Twigs encontra território fértil e de sensibilidades renovadas para a experimentação e a atualização de sua visão enquanto artista. Seja na utilização de efeitos de computação gráfica, em colaboração com artistas visuais como Jesse Kanda, ao representar o seu corpo como um corpo plástico, maleável, que se desintegra e se transforma em harmonia com a canção "How's That", ou no vídeo de "Water Me", já citado neste trabalho, aonde a cantora performa diretamente pra câmera e a observamos, com o passar do tempo, se tornar palco de uma performance de efeitos visuais, que operam transformações em sua fisionomia, exaltando o caráter material e estilístico do corpo na obra da artista e, conseqüentemente, na imagem do vídeo no geral.



FKA Twigs em "*Water Me*" (2013)

O esforço de olhar para a música em termos visuais é, portanto altamente apropriado para a compreensão de como uma obra pop funciona. Sugerir que a música em si não tem um componente visual é, no entanto, um sintoma de não ouvi-la com cuidado suficiente. E a pergunta que muitas vezes é colocado sobre os efeitos visuais nos videoclipes (músicos já começaram a escrever músicas com as imagens de vídeo em mente?) também é equivocada, já que sabemos que os músicos tendem, em todo caso, a visualizar canções, em ambas as formas, abstratas e narrativas. (GOODWIN, 1992, p. 50-51.)

Para Goodwin, o processo criativo de músicas já envolve, desde o início, a evocação de uma visualidade, de uma atmosfera, que pode ser o gatilho para o pensamento sinestésico da obra na articulação do som com essas imagens ou narrativas ainda abstratas. O autor pontua que o pensamento de cores, tons, sombras, e até espaços, estão entre as abstrações comuns de produtores musicais nesse processo de visualização.

Há, nos projetos audiovisuais de Twigs, um claro esforço em trabalhar o texto verbal escrito (as composições) e a imagem como uma síntese, que de alguma forma resulta em uma representação de seu *eu*. Para a artista, nas possibilidades trazidas pela composição, pela produção de imagens e pela performance, está um canal para a articulação de experiências pessoais, de dores e inquietações emocionais de forma criativa, sejam esses aspectos traduzidos por meio de texturas e cores, em efeitos gráficos, ou em coreografias.

Sibilia (2008, p. 31.) acredita que o *eu* é uma unidade ilusória que se constrói por meio da linguagem, e a experiência dos sujeitos como um *eu* somente é possibilitada por seu posicionamento, por sua condição de narrador, organizador de suas próprias vivências e pensamentos. A autora afirma que é a partir da utilização das imagens e dos textos que o sujeito contemporâneo cria universos aonde desdobra novos modelos de subjetividade.

Se o *eu* é uma ficção gramatical, um centro de gravidade narrativa, um eixo móvel e instável onde convergem todos os relatos de si, também é inegável que se trata de um tipo muito especial de ficção. Pois além de se desprender do magma real da própria existência, acaba provocando um forte efeito no mundo: nada menos que *eu*, um efeito-sujeito. (...) A linguagem não só ajuda a organizar o tumultuado fluir da própria experiência e a dar sentido ao mundo, mas também estabiliza o espaço e ordena o tempo, em diálogo constante com a multidão de outras vozes que também nos modelam; coloreiam e recheiam. (SIBILIA, 2008, p. 31.)

Nessa perspectiva, endossamos, mais uma vez, o gesto de criação de si enquanto uma prática de articulação de linguagem, operando por meio de combinações e deslocamentos. Ressaltamos aqui, porém, que para além da criação de um *eu*, os relatos individuais configurados por esses textos e imagens não emergem no contemporâneo apenas como registros de uma experiência ou de uma vivência, mas acabam eles próprios, atualizando, se tornando a experiência em si, como afirma Sibilia (2008):

Em todos os casos, recorrendo às diversas técnicas de criação de si, tanto as palavras, quanto as imagens que tricotam o minucioso relato autobiográfico cotidiano parecem exalar um poder mágico: não só testemunham, mas também organizam e inclusive concedem realidade à própria experiência. Essas narrativas tecem a vida do *eu* e, de alguma maneira, a realizam. (SIBILIA, 2008, p. 31.)

Machado (2000) aponta uma tendência no videoclipe contemporâneo de se abolir a imagem do próprio artista em virtude da possibilidade de um melhor manejo da plasticidade da imagem. Essa ausência seria substituída por um tratamento visual mais detalhado do imagético, permitindo que a imagem seja trabalhada como "textura, tapeçaria cromática, e sofra a mesma interferência ou processamento que já ocorre na música" (MACHADO, 2000, p. 176.).

Em "How's That", mencionado anteriormente ainda neste tópico, o corpo de Twigs é substituído por esculturas gráficas, que simbolizam um corpo, sem distinção de gênero, ou identidade, e que se distorce e se transfigura de forma veloz, como que em frenesi, em harmonia com determinados signos sonoros da música. Nessa relação motora-visual, que faz com que a imagem aparente "dançar" ao som da música, temos a figura do que Soares (2007) chama de esferas de som, que nada mais são do que elementos detalhados e recorrentes incidentes de alinhamentos do visual com o sonoro.



How's That (2013)

A faixa, que traz uma composição minimalista, versa sobre a própria experiência da sensorialidade iminente ao contato interpessoal, seja da artista com um parceiro/amante, ou da artista com o próprio espectador. Esse contato mútuo do nosso corpo, de nossa experiência,

numa relação de troca e simultaneidade com o corpo e a experiência da artista fazem do videoclipe, aqui, um espaço de partilha.

O vídeo configura-se, então, como uma paisagem sonora, uma peça puramente sinestésica, cujo objetivo é imergir completamente o espectador numa experiência sensorial. Experiência essa sobre o qual somos, concomitantemente ao seu acontecimento, indagados sobre pela própria artista na letra da canção, e que ganha corpo diante de nós, na imagem do vídeo.

Nesse ponto, observamos que a obra da artista adentra completamente a esfera do dinarrativo em direção a criação de uma visualidade que busca representar, em si, a pureza da experiência. Aqui a questão da experiência individual partilhada, materializada em vídeo enquanto relato, é tencionada ao extremo, ao abdicar visualmente de qualquer referencialidade à própria artista. Ao invés disso, se recorre a uma representação neutra do corpo, para a realização de um trabalho pictórico de algo que, em natureza, é inerente e relatável a todo e qualquer sujeito: o sensível.

Para Machado (2000, p. 184.), essa geração de artistas contemporâneos estão mudando o modo de se pensar e realizar videoclipe, pensando-o mais como um processo integrado de autoria, que perpassa não apenas a composição e a produção da música, mas o trabalho da iconografia, da imagem, e do corpo. O clipe já não é um acessório à música, mas uma produção autônoma, que adquire sua própria força.

Dessa forma, proponho a análise do videoclipe "M3LL155X" a partir da ideia do videoclipe enquanto um estado-imagem, um espaço metacrítico, de formulação e existência de um pensamento, não apenas enquanto imagem, mas de um próprio *eu* que se constrói. No capítulo seguinte apresento-lhes "M3LL155X", e proponho o pensamento do vídeo, composto por 4 canções, todas elas presentes em seu EP de mesmo título, como uma obra que nasce de um mesmo esforço criativo, perpassado, porém, por distintos discursos que se integram em rede, diferentes sensações, confissões, e processos de subjetivação que partem do corpo sempre transfigurável da artista para a tela do vídeo.

7. M3LL155X

Eu tento e a faço o mais visceral possível. Eu quero que as pessoas ouçam a estrutura nas baterias e os estalos. Eu quero que seja físico, como se fosse no seu corpo, porque é assim que eu sinto." (FKA Twigs, *Complex Magazine Interview*. Tradução minha. 2015. Disponível em: <http://www.complex.com/music/fka-twigs-interview-2015-cover-story>.)

O EP "M3LL155X", lançado em 2015, é mais do que um simples EP musical. Mencionei no final do capítulo anterior minha intenção de olhar para esse objeto como produto de um mesmo esforço criativo em virtude de sua unidade, musical, visual, performática. Permita-me, então, explicar os motivos: Antes de ouvir as faixas musicais lançadas, o público foi apresentado ao bizarro e empoderante videoclipe de 15 minutos lançado pela artista. "M3LL155X", o vídeo, é o próprio corpo do trabalho, e seu lançamento precedente ao do próprio EP nos permite elucidar que, aqui, o videoclipe realmente já não aparece como suporte ao material musical, mas torna-se a uma obra autônoma.

Antes de adentrarmos nas conjunturas do vídeo, esclareço que, compreendendo o videoclipe como uma categoria audiovisual de linguagem extremamente híbrida, não é interessante para a pesquisa uma análise que trabalhe os seus componentes isoladamente, mas que se debruce sobre as relações elementares que criam, em "M3LL155X", uma rede de sentidos:

Não é função de uma análise tentar explicar o texto audiovisual, mas questionar de onde vem o sentido que se atribui ao texto. A análise de um videoclipe, diante do que expomos, tem a perspectiva de achar um lugar entre autor (quem cria, quem dirige), texto (constituintes de ordem estrutural e técnica) e contexto (quem consome, em que circunstâncias se cria), de forma que não se encontre um ambiente seguro para tais vetores, mas sim, um lugar que esteja suspenso e galgado no entendimento de que estamos diante de um signo estético, com toda a ambiguidade e arbitrariedade que lhe são peculiares. (SOARES, 2012, p. 134.)

Ou seja, adentramos esse espaço flutuante entre artista e texto, em busca de compreendermos como se dão os processos de subjetivação de Twigs por meio da linguagem audiovisual, enquanto autora e objeto de seu próprio vídeo, a fim de nos aproximarmos da forma propriamente dita de seu processo de criação de si. Na medida em que adentramos esse território de análise do vídeo em questão, trago ao corpo do texto o conceito de autoficção, previamente apresentado, para que possamos articulá-lo em relação ao objeto e às formas de enunciação da artista na obra, problematizando questões relativas a criação de si, ao autor performático da autoficção e à atenção às especificidades da linguagem audiovisual em sua aplicação metodológica.

Alternadamente, abordo o objeto a partir de uma perspectiva mais plástica, estética, para compreendermos como se dão, a partir de um trato da linguagem audiovisual, os processos de subjetivação discursiva da artista em "M3LL155X", trabalhando novamente com os conceitos de paisagem sonora, esferas de som, e autorretrato audiovisual.

7.1. FKA Twigs é M3LL155X (?)

O EP se chama "Melissa", e "Melissa" pra mim é a minha energia feminina pessoal. Eu nunca a chamava de "Melissa" antes do EP. Não é um alter ego estranho ou coisa do tipo. É apenas uma forma de separá-la de mim mesma. (FKA Twigs, *Complex Magazine Interview*. Tradução minha. 2015. Disponível em: <http://www.complex.com/music/fka-twigs-interview-2015-cover-story>).

A negação de Melissa enquanto um outro, mas, ao contrário, a afirmação de que a performer do EP, à quem Twigs atribui essas canções e vídeos, é a sua própria energia feminina, agora embebida de uma representação visual, corpórea, nos traz de imediato a seara do debate da autoficção enquanto criação de mitos do artista. Para Barthes (2003, p. 221.) o mito "não é uma mentira, nem uma confissão: é uma inflexão.", dessa forma, tal qual em um desdobramento de si mesma, "Melissa" abre um novo espaço de produção de subjetividades relacionadas a Twigs, um espaço de articulação dos simbolismos e aspectos que afetam esse balanceamento entre a artista e a sua energia feminina. Ao ser nomeada (e observamos aqui, também, um processo de linguagem), e adquirir existência própria, "Melissa" inaugura, para além do videoclipe, seu berço ontológico, um campo múltiplo de correspondências e construções de si enquanto mito produzido por Twigs.

Nas "escritas de si" contemporâneas, como os autorretratos que circulam na web e as autoficções dos romances em primeira pessoa, o sujeito se cria ficcionalmente e encena sua dimensão empírica. A criação de autoimagens aproxima vida e arte, ficção e realidade, estabelecendo com o leitor, em vez de um "pacto autobiográfico", um "pacto fantasmático", cujo contrato de leitura não promete a revelação de verdades, mas o desdobramento do autor em diversos personagens. (VIEGAS, 2006, 21-22.).

Esse pacto fantasmático se faz presente no videoclipe "M3LL155X", aonde acompanhamos a energia feminina de Twigs se desdobrar, de diferentes maneiras, e em diferentes corpos, uma vez que nem todos os atos do vídeo trazem a cantora enquanto corpo protagonista.

No videoclipe "M3LL155X" a artista busca, ao longo dos quatro atos, pensar o empoderamento feminino a partir de ganchos narrativos que fazem referência a trajetória linear de vida de uma mulher. Momentos vivenciais esses que no espaço da cultura midiática não adquirem, usualmente, perspectivas ou representações de empoderamento e

protagonismo, como a velhice, a juventude feminina, ou o período de gestação, recorrentemente associado a uma mulher fragilizada e incapaz.

Dessa forma, o corpo criado enquanto representação de sua energia feminina no vídeo excede o propósito de funcionar como uma simples projeção da ideia, do pensamento do que é ser mulher para Twigs, e passa a tangenciar, além disso, todo um discurso de aceitação e exploração da existência feminina de uma perspectiva mais geral, tanto em contextos mais íntimos, quanto cultural e coletivamente.

7.1.1. Figure 8;

Em "Figure 8", canção de abertura do vídeo de 16 minutos e 33 segundos, Twigs inspira-se no *voguing*¹², e em como o estilo moderno de dança a ensinou sobre o seu corpo, sobre sua feminilidade, para criar um efeito reverso de empoderamento na letra que relata submissão. O tom adquirido por "Figure 8" transforma-se em sua atualização, e o conteúdo, repleto de entrega e dominação masculina, passa a soar totalmente empoderado de um ponto de vista feminino. A artista deixa-se controlar por um outro, mas apenas por desejar estar nessa posição.

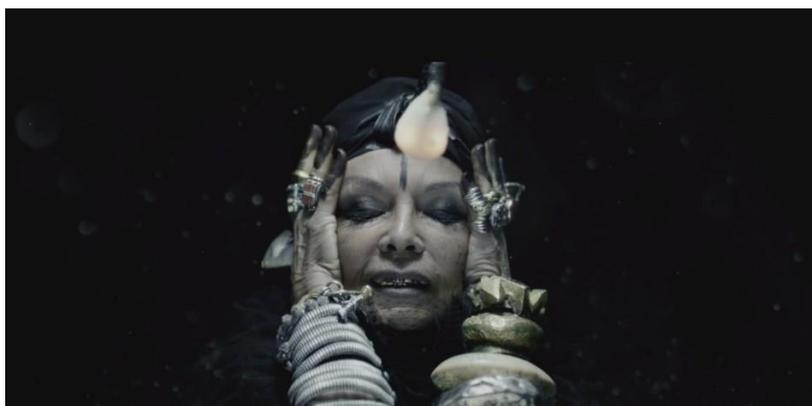


Figure 8, em *M3L155X* (2015)

Nesse momento inicial do vídeo, "Melissa", a energia feminina de Twigs, ganha forma no corpo de Michèle Lamy, performer, rapper, empresária, uma mulher multifacetada, de aparência exótica, e em total controle de si mesma, alguém que, nas projeções de Twigs, seria uma representação forte e perfeita de si mesma numa idade mais avançada.

Eu acho que é extremamente incrível conhecer uma mulher que é tão incrivelmente crua e 100% ela mesma; ela é uma mulher forte, mais velha, sábia, incrivelmente linda, sexy, estonteante. Pra mim, me faz pensar, "Oh deus, eu posso ser assim,

¹² O Voguing é um estilo de dança, baseado em movimentos angulares, lineares de braços, pernas, e troncos, e exagerados movimentos femininos do corpo. Inspirado pela revista Vogue, o voguing é oriundo de uma cena cultural negra e LGBT americana, e se popularizou no final dos anos 80, ao ser apropriado pela cantora Madonna no seu hit single "Vogue".

então. Quando eu envelhecer, eu quero ser assim.". E aí ser capaz de colocar isso em um videoclipe, porque, usualmente, quando há mulheres mais velhas em vídeos pop, elas estão, tipo, jogando bingo. Mas essa não é a realidade de como deve ser. Ela tem a própria marca de joias, ela viaja o mundo, ela festeja, ela é inteligente, eu quero ser assim. E ela estava usando as próprias coisas dela, não era "styling". (FKA Twigs. 2015. Disponível em: <http://www.complex.com/music/2015/08/fka-twigs-breaks-down-every-track-from-her-new-ep-m3ll155x>)

A personagem da autoficção, enquanto produto de uma narrativa híbrida, aqui, não é Michèle Lamy em si, mas ganha visualidade, nesse primeiro momento, na artista. Para Klinger (2007), a ficção de si tem como referente o autor, mas não como pessoa biográfica, e sim como personagem construído narrativamente. Uma vez que em "M3LL155X" temos uma força, uma energia, algo, em si, abstrato, enquanto personagem da obra, é interessante inferirmos que essa personagem assume diferentes corpos ao longo do vídeo, "indagando sobre a subjetividade e posicionando-se de forma crítica perante os seus modos de representação. (KLINGER, 2007, 62.)

Lamy aparece representada nas imagens do vídeo prioritariamente a partir de seu rosto. A artista encara a câmera como um espelho, que a cerca, e dança em torno de sua figura, em sequências em que são operados desfoques, e planos-detalle que destacam elementos da indumentária utilizados pela performer: anéis, pulseiras, dentes de ouro, maquiagem.

Podemos pensar a imagem, aqui, como uma estrutura moto visual, uma imagem sensível cuja essência é também musical. (MACHADO, 2000, p. 178.), uma vez que o aspecto sinestésico, rítmico, conferido a sequência pela própria montagem adquire um caráter bastante sensório, característico do videoclipe. Esse modelo de operação da linguagem audiovisual, como vimos anteriormente, dá-se por meio de uma articulação das esferas de som dentro da paisagem sonora do videoclipe. Em "Figure 8", observamos um alinhamento indicial de samples e progressões na estrutura de áudio com os movimentos de câmera e efeitos visuais, que variam entre efeitos de câmera lenta, a um constante deslocamento da câmera em torno da performer em cena, fazendo do próprio quadro um corpo dançante:

Em se tratando das esferas de som, por ser um vestígio, um elemento colocado, sugerido, quase que preterido entre as inúmeras superfícies de sons que se apresentam na música pop, estabelecemos uma construção sígnica a partir do conceito de índice. (...) Em alguns casos, pode-se construir uma relação direta entre os elementos sinestésicos de detalhes evocados a partir das esferas de som e a planificação de um ambiente sonoro trazido à tona pelo conceito de paisagem sonora. (SOARES, 2012, p. 45.)

Para Soares (2012), nem sempre as imagens do videoclipe dialogam, trazem uma representação, do que está sendo cantado na canção, tendendo a uma abordagem mais sensorial da música. No trecho seguinte de "M3LL155X", no entanto, a artista une as duas

perspectivas em um único espaço: não apenas o vídeo trabalha uma representação violenta e literal da canção, como a linguagem do vídeo é, mais uma vez, tencionada de modo a nos trazer subjetivamente para dentro de sua experiência.

7.1.2. I'm Your Doll;

O tom reverso da relação letra/performance realizado em "Figure 8" perdura aqui, em "I'm Your Doll", escrita por Twigs no auge de seus 18 anos, retrabalhada e ressignificada no contexto do EP "M3LL155X":

É uma canção que escrevi quando eu tinha 18 anos de idade. (...) O que me chocou mais foi o conteúdo da canção. Eu cantava "Me ame grosseiramente/Eu sou sua boneca/Me vista/Eu sou sua boneca", mas não era com certa ironia que hoje em dia eu entenderia, enquanto uma mulher de 27 anos. Me assustou bastante porque na época eu provavelmente tinha tido um namorado apenas e ainda era bem inexperiente sexualmente. (...) É completamente submissa de um jeito que eu já nem mesmo entendo ou conecto mais a mim. (FKA Twigs. 2015. Disponível em: <http://www.complex.com/music/2015/08/fka-twigs-breaks-down-every-track-from-her-new-ep-m3ll155x>)

Lamy dá a luz ao corpo jovem e plástico de Twigs no início do vídeo, corpo esse que se revela, segundos depois, ser o corpo de uma boneca inflável, produto usualmente utilizado para o prazer sexual masculino, com a cabeça real da cantora, presente e, ao mesmo tempo, não presente, um híbrido. Nesse ponto de análise do vídeo, é interessante discutirmos o caráter performático da personagem da autoficção. Em sua entrevista Twigs afirma o horror que foi reencontrar essa canção e imaginar a realidade a qual ela poderia ter se tornado, e que esse é um aspecto de sua feminilidade com o qual ela já não tem nenhuma identificação, e já se sente completamente afastada.

É realmente interessante voltar atrás, e dizer isso, e viver isso com "I'm Your Doll", porque eu não sou a boneca de ninguém. É voltar e entrar na consciência que eu tinha com 18 anos, quando eu não tinha ideia do que eu estava falando, ou sobre relacionamentos, sobre o meu corpo (...). Eu estava apenas escrevendo algo triste, solitário, vago, e sem esperanças, e é uma parte de mim que eu só consigo acessar quando estou em um estado muito triste de desvalorizar a mim mesma. (FKA Twigs. 2015. Disponível em: <http://www.complex.com/music/2015/08/fka-twigs-breaks-down-every-track-from-her-new-ep-m3ll155x>)

Nesse aspecto, "I'm Your Doll" pauta-se numa lembrança de si, uma espécie de performance de caráter retroativo, aonde Twigs ao mesmo tempo desloca-se entre o "ser" e o "representar" a si mesma, destacando uma dualidade característica da teatro tradicional, que ecoa, tanto na arte da performance, quanto na autoficção que, de acordo com Klinger (2007), é a dialética da ambivalência.



I'm Your Doll, em *M3LLI55X* (2015)

Na dialética da ambivalência o ator encontra-se entre os pólos do "ser" e do "representar", uma vez que, no palco, ele vira signo, e passa a desdobrar-se entre ator e personagem. Essa ambivalência, para Klinger, é insalvável, uma vez que "o ator nunca poderá estar somente atuando, mesmo que ele represente a si mesmo, nem poderá estar completamente possuído pelo personagem." (KLINGER, 2007, p. 55.), numa ambiguidade contínua aonde quanto mais realismo o ator busca em sua abordagem, mais do fictício, do ilusório, ele se aproxima.

Desse modo, na autoficção, ao invés de buscar uma proximidade maior com a verossimilhança, aproximando-se ainda mais de um caráter ilusório, quebra-se com o modelo de representação narrativa autobiográfica convencional - a correspondência nominal e narrativa de vida do autor e do personagem -, e se expõe o sujeito, questionando-o. Em "I'm Your Doll" Twigs busca e atualiza, a partir de suas memórias, um antigo *eu* que já não mais corresponde às crenças da artista hoje, e torna-se, mais uma vez, objeto de si mesma, ao reconstruir e transformar em personagem uma Tahlia de nove anos atrás.

Então, à medida que se prova impossível estar apenas atuando, o que observamos em "I'm Your Doll" já não é apenas uma encenação, mas uma nova construção de si, a recriação de uma memória, que se dá de forma concomitante à narrativa do vídeo. Podemos pensar essa construção como a construção de um mito da artista:

Os dados referenciais impressos no texto, antes de procurarem estabelecer uma conexão entre a vida e o autor, servem como a construção do mito do escritor, de uma persona. Se o autor constrói um mito, ele não está nem dizendo a verdade nem faltando com ela. A verdade que se apresenta na autoficção difere da narrada na autobiografia porque ela não é uma verdade prévia ao discurso, mas, ao contrário, ela se constrói concomitante ao discurso. (LIMA, 2009, p. 4.).

Penso que a reflexão em torno da autoficção, embora encontre seu berço na literatura, adquire uma relevante correspondência se levada ao território do audiovisual. As ferramentas teóricas desenvolvidas no pensamento literário da autoficção nos auxiliam, em partes, a pensar esse modelo de auto-representação em vídeo, mas deixam escapar, muitas vezes, o pensamento em relação a articulação de elementos específicos da linguagem do vídeo, que adquirem papel importante na criação de imagens de si no território audiovisual.

Por isso venho trazendo, ao analisar cada excerto do vídeo, um olhar também sobre as operações estéticas que viabilizam esses processos de subjetivação no videoclipe, exaltando os aspectos mais relevantes, sob meu ponto de vista, para nossa análise. A narrativa de "I'm Your Doll" inicia-se com uma escultura gráfica de uma boneca inflável que flutua no tempo/espaço do vídeo, acompanhando o ritmo demasiadamente lento da faixa, de poucos acordes, quase uma *acapella*.

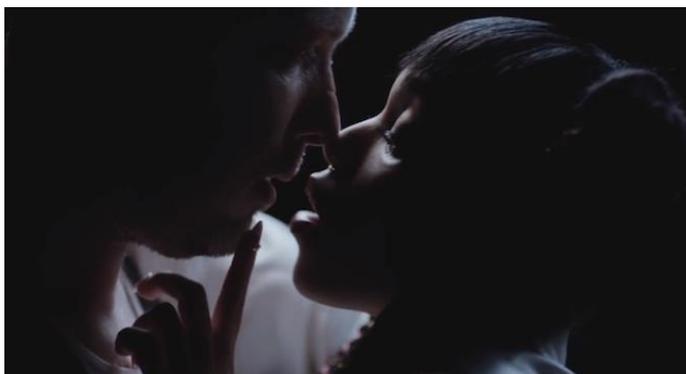
A escultura gráfica cede lugar, então, a uma boneca inflável real, com a cabeça de Twigs, deitada numa cama e cantando inexpressivamente, de forma plástica, sem vida, tal qual um objeto. Cortes contínuos criam uma noção de campo e contra campo no espaço em que a ação se desenrola, denotando a partilha do mesmo espaço entre uma personagem masculina que observa, ofegante, a vulnerável a boneca na cama. As cenas se alternam com outro espaço, possivelmente na imaginação da personagem masculina, aonde Twigs dança provocantemente para o seu algoz, provocando-o.

Tal qual no primeiro trecho de "M3LL155X", a representação de uma realidade assustadora, nas palavras de Twigs, com a qual ela mesma já não se identifica, ganha vida aqui não apenas a partir de escolhas no plano da direção de arte, com a criação de uma espacialidade pouco iluminada, vazia, ou da reificação do corpo da artista, retratada aqui como uma boneca inflável.

O ponto-chave em "I'm Your Doll" é a utilização das câmeras. Os takes citados de apresentação das personagens em campo e contra campo não são operados por câmeras similares. Enquanto o personagem masculino é sempre mostrado a partir de um primeiríssimo plano, plano detalhe ou, até mesmo, plano americano, o corpo da artista deitada na cama é sempre mostrado a partir de uma câmera *plongée*, recurso que, de acordo com Rodrigues (2007, p. 30.), é utilizado com o intuito de acentuar a posição de inferioridade, submissão de uma personagem.

Ao final do vídeo, adota-se a câmera subjetiva. De acordo com Bonásio (2002) as câmeras subjetivas têm a função de nos puxar e nos fazer assumir, mesmo que temporariamente, uma posição de protagonismo no vídeo. Em "I'm Your Doll" ocupamos

ambas as posições, tanto a de Twigs, enquanto boneca inflável, quanto à da personagem masculina, que violentamente corrompe o seu corpo plástico.



I'm Your Doll, em *M3LL155X* (2015)

Essas são algumas das operações articuladas por meio da linguagem do vídeo que nos permitem, subjetivamente, imergir em um universo reconstruído e re-imaginado por Twigs a partir das memórias evocadas por "I'm Your Doll", uma escrita de si realizada há anos, mas que emerge aqui, novamente, como um novo relato, um novo processo de escritura, que, como tal, configura a criação de mais um mito de si.

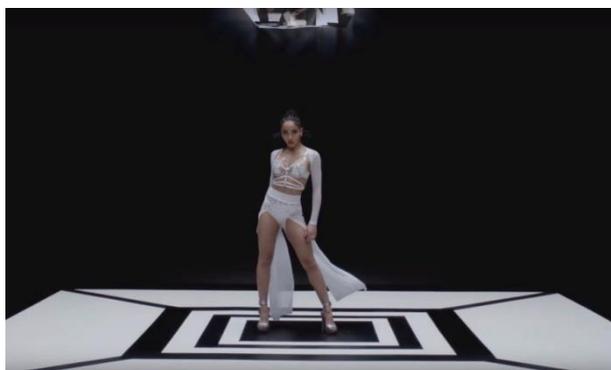
7.1.3. In Time;

A ideia da escrita autoficcional como uma escrita produtora de mitos do autor me apetece nesse ponto. "Melissa", a energia feminina de FKA Twigs, caracteriza-se não apenas em virtude de referencialidades com a vida real de Twigs, externas ao videoclipe, mas enquanto mito, enquanto signo que se constrói na tela, na imagem do videoclipe, em um contínuo e inacabado processo que permanece em aberto mesmo após o final do vídeo. Nas duas canções seguintes, presentes no vídeo, "In Time" e "Glass & Patron", o corpo de Twigs novamente se transfigura, passando por um outro estágio do feminino que, para a artista, é simbólico do poder da mulher e da sua relação com o universo: a gravidez.

Ao mencionar a ideia de uma "Mulher Selvagem", que havia encontrado em um livro chamado *"Running With The Wolves"*, a cantora fala e reflete sobre a conexão existente entre a mulher e a Terra. Twigs menciona o ciclo de 28 dias da mulher, que é temporalmente próximo ou igual ao ciclo da lua, e do quanto a lua influencia e controla o oceano, as águas, as marés. É a partir dessa relação entre a mulher, a lua, as águas, que a artista pensa a relação de empoderamento feminino por meio do ato de gestação:

Nós não percebemos isso porque estamos muito preocupadas com a nossa aparência, ou com o diâmetro da nossa cintura e do nosso bumbum. Eu sou culpada por isso também, todas nós somos, mas imagine se nós realmente pensássemos nas incríveis criaturas que somos, e o verdadeiro vínculo entre um homem e uma mulher - que incrível parceria essa. (...) Isso é incrível. Foi por isso que quis trabalhar o EP com esses visuais. Minha bolsa estoura numa pista de dança! Pra mim, o conceito é trazer a atenção de volta ao meu corpo. Eu não sei de verdade do que estou falando porque nunca tive um bebê, mas é apenas sobre explorar essa ideia. Ter essa barriga falsa, e ainda ser capaz de me sentir completamente poderosa. (FKA Twigs. 2015. Disponível em: <http://www.complex.com/music/2015/08/fka-twigs-breaks-down-every-track-from-her-new-ep-m3ll155x>)

A figura feminina usada, abusada, e solitária de "I'm Your Doll", cede espaço a uma mulher empoderada, em controle, e mais autoconsciente de sua força do que nunca em "In Time". Essa força aparece simbolizada em seu estado de gravidez. A faixa, que fala sobre a busca constante por equilíbrio em uma relação entre duas pessoas, novamente reforça o posicionamento da mulher como o elo forte, que controla as intempéries, que equilibra os excessos, e cuja responsabilidade não é um fardo, mas uma ferramenta de empoderamento.



In Time, em *M3LL155X* (2015)

"O mito é um valor, não tem a verdade como sanção." (BARTHES, 2003, p. 221 apud KLINGER, 2007), o mito de si construído por Twigs ao conceber essa figura materna, acalentadora de tempestades, e criadora de suas próprias narrativas, nos aproxima da criação mítica de uma heroína contemporânea, ainda poetizada, porém mais próxima do humano.

Essa figura mítica da mulher empoderada por meio da gravidez, tal qual um aspecto de sua trajetória, questiona, enquanto mito, os valores de um imaginário cultural e moral que diz respeito a sua imagem e ao seu papel social enquanto mulher e enquanto representante do feminino. A artista reposiciona, narrativamente em seu contexto contemporâneo, essa mulher. A esse respeito, Fernandes¹³ afirma:

O mito não tem, necessariamente, que dominar as técnicas de atuação, embora alguns o façam. Seu domínio abrange a vida e o imaginário de uma época, de uma geração, enquanto a esfera de ação da estrela restringe-se à tela e às revistas especializadas. É preciso mais que um rosto bonito para ser mitificado, é necessário

¹³ Disponível em: http://www.rp-bahia.com.br/trabalhos/paper/dissertacoes/o_mito_midiatico.pdf. Acessado em 07/12/2015.

ter uma subjetividade evidente aliada a um comportamento singular, uma "personalidade estética", no dizer de Eco, com o qual o público, de alguma forma, identifica-se, através do simbolismo. (FERNANDES, p. 8, disponível em: Disponível em: http://www.rpbahia.com.br/trabalhos/paper/dissertacoes/o_mito_midiatico.pdf. Acessado em 07/12/2015.)

O vídeo de "In Time" alterna entre diferentes tempos dentro de um mesmo cenário. Nos quadros referentes ao primeiro tempo, Twigs aparece grávida, e caminha em torno do espaço, sempre acompanhada pela câmera. No segundo tempo, aparece coreografando passos de dança, já sem a barriga de gestante. Ambas as sequências são observadas por um outro personagem, masculino, presente na imagem por meio de um efeito de incrustação gráfica, em um formato tridimensional, cujo diâmetro é virtualmente alterado pela própria Twigs durante seus movimentos coreografados em sincronia com a canção.

A câmera aqui se movimenta e dança de forma instável, titubeante, acompanhando os movimentos de Twigs, aproximando-se e distanciando-se, girando em torno do próprio eixo à medida que a artista se desloca no espaço em sua coreografia. "In Time" e "Glass & Patron" são, dos quatro vídeos inseridos na narrativa de "M3LL155X", os que mais se aproximam, visualmente, de um videoclipe classicamente *pop*, com muitos cortes, planos curtos, coreografias, e mudanças de figurino.

Em matéria de espacialidade, "Figure 8", "I'm Your Doll", e "In Time" constroem espaços flutuantes, sem consideráveis referencialidades sígnicas icônicas que denotem uma referência a uma localidade real, nos baseando na sugestão de Barthes (1996 apud SOARES, 2012) na análise de uma imagética publicitária, o que, em partes, nos aproxima da linguagem do videoclipe.

Os signos icônicos, dentro de uma linguagem audiovisual, seriam compostos por aqueles que denotem uma referencialidade a espacialidades, contextos localizados em um real, incorporando, então, seus significantes ao videoclipe. Os signos plásticos seriam aqueles produzidos em um momento de pós-produção, como texturas e interferências digitais na própria imagem.

Nas três narrativas mencionadas, os signos plásticos se destacam, pois são meticulosamente articulados para potencializar o caráter metafórico dessas imagens, seja no corpo de Twigs substituído por um corpo plástico em "I'm Your Doll", ou nas tintas coloridas que escorrem pelas pernas da artista, na sequência final de "In Time", como resultado do rompimento de sua bolsa de gestante.



In Time, em *M3LL155X* (2015)

Na cena, acompanhada por uma alternância de planos, em cortes secos, somos confrontados com um *close* das pernas da cantora, e a expressão de reprovação e nojo do personagem masculino, como uma reação à ação em curso.

É essencial não perdermos a noção de que analisar um videoclipe é impor uma série de limites que visam orientar tal análise para a construção de uma articulação profícua entre os sistemas de representação do artista, dos conceitos gerados por este artista e do mundo. Quando propomos esta análise, temos consciência de que não estamos aprisionando significados, mas tentando captar de que forma os significados são construídos de ordem estética e cultural. (SOARES, 2012, p. 138.)

Os signos icônicos, tal qual mencionados por Barthes, trabalhariam em função de gerar aproximações narrativas com o real, trazendo a imagem para um contexto de maior verossimilhança. Em "M3LL155X", no entanto, observamos em grande parte um esforço de distanciamento de um real propriamente dito, para a articulação de uma narrativa repleta de elementos que tangenciam o surreal, o não verossímil, reforçando a ideia de Dubois (2004, p. 54.) de que a semelhança não é uma questão técnica, mas uma opção estética.

Todo dispositivo tecnológico pode, com seus próprios meios, jogar com a dialética entre semelhança e dessemelhança, analogia e desfiguração, forma e informe. A bem da verdade é exatamente este jogo diferencial e modulável que é a condição da verdadeira invenção em matéria de imagem: a invenção essencial é sempre estética, nunca técnica. (DUBOIS, 2004, p. 57.)

Dessa forma "M3LL155X" se aproxima fortemente do que Bellour (1989) trata como o autorretrato audiovisual, ao se constituir enquanto obra que opera uma desconstrução da ideia de mimetismo oferecida pelo dispositivo do vídeo em direção a uma operação de caráter mais plástico e estético dos elementos iconográficos e da linguagem do meio. Esses autorretratos, articuladas a partir de associações metafóricas, e digressões narrativas em relação a modelos e estéticas comerciais no videoclipe, versam sobre uma óptica particular de mundo da autora/artista/personagem, fazendo confluír, na imagem, aspectos sociais e culturais externos à mesma, à sua própria experiência individual.

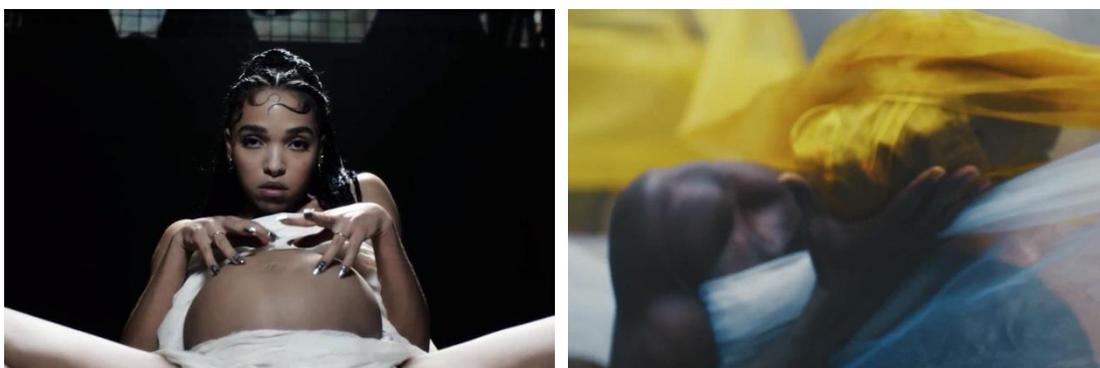
Como caracterizado por Bellour, o autorretrato audiovisual baseia-se, em grande parte, na própria experiência do corpo do autor como posição e espaço de uma experiência. A transfiguração operada na imagem visual de Twigs ao longo dos quatro vídeos constituintes

de "M3LL155X" coloca o videoclipe de FKA Twigs em relação direta com o ato performático que, para Bellour, é realizado no ato de criação autorretratista.

7.1.4. Mothercreep/Glass & Patron;

Retomando a análise das partes do vídeo, a saga da gravidez se estende até a sequência seguinte. "Glass & Patron", o último vídeo da sequência, porém, inicia-se com uma introdução ao som de "Mothercreep", uma das faixas do EP "M3LL155X" que, apesar de não ganhar um vídeo completo dentro do curta, aparece como destaque nesse espaço de transição entre faixas.

"Mothercreep" é um pedido de desculpas. Twigs afirma que a canção é sobre o momento de epifania, em seu curso de vida, em que você percebe que aos 15 anos não sabia de tudo, e finalmente entende a postura de seus pais, em especial da fêmea alfa de seu convívio, a figura materna. A canção é sobre esse momento de baixar a guarda e compreender para, então, tornar-se a fêmea alfa de seu próprio espaço. É sobre assumir o controle e a responsabilidade advindos do papel de ser mulher e mãe. A pequena introdução mostra Twigs preparando-se para dar a luz, enquanto ritualisticamente canta para a sua mãe. "Glass & Patron" se inicia logo em seguida, e Twigs surge dando a luz ao que parecem ser metros e metros de tecidos coloridos, que se espalham pelo ar, e revelam gradativamente, vários de seus dançarinos de voguing.



Mothercreep e Glass & Patron, em M3LL155X (2015)

Como expliquei anteriormente, ainda nesse capítulo, a cantora atribui a seus dançarinos e, especialmente, ao estilo de dança vogue, a redescoberta de sua feminilidade e, conseqüentemente, a própria concepção de "Melissa". Twigs fala sobre uma necessidade de autenticidade consigo mesma na faixa, em detrimento de um comportamento obsessivo que se baseia em um imaginário oriundo do universo virtual, aonde se criam imagens inalcançáveis, nos impedindo de iniciar uma jornada de autodescobrimento e aceitação.

O vídeo segue e é finalizado com uma espécie de demonstração do estilo de dança que libertou a artista, do qual participam Twigs, e uma série de dançarinos, dentre os quais estão os próprios dançarinos saídos de seu ventre no início do excerto. Uma verdadeira demonstração performática, por meio de coreografias, dos visuais e do figurino, das identidades e das multiplicidades incorporadas por "M3LL155X".

O sujeito/personagem, o mito representado por "Melissa" no videoclipe não é, como a artista menciona, um alter ego seu, mas a sua energia feminina. Ou seja, um aspecto de sua existência, de sua vivência, um recorte em um emaranhado de características e identidades que compõem Twigs enquanto sujeito. A configuração de "M3LL155X" enquanto obra de autoficção fortifica-se, no entanto, na forma que sua narrativa se constrói.

"M3LL155X" não é sobre o estabelecimento de um pacto autobiográfico, com referencialidades da vida real de Twigs espalhadas ao longo de uma narrativa linear e temporal de sua vida. Como pontua Klinger (2007, p. 60.) "No espetáculo teatral espaço e tempo são ilusórios, no teatro e no romance tudo remete ao imaginário.", da mesma forma, "M3LL155X", enquanto obra audiovisual de autoficção, cria espaço e tempo flutuantes, não há referencialidades factuais com a vida de Twigs além, apenas, da persistência potente de seu pensamento na tela, da força que a mesma caracteriza como "Melissa", em contínua construção enquanto mito da própria artista.

Essas experiências transformam a expressão espontânea e irrefletida de si em discurso e ação obrigatoriamente explícitos e conscientes. Passando a demandar maior elaboração e reflexão, as narrativas de si envolvem, a cada vez, decisões de sentido: o que quero expressar? Como quero fazê-lo? Nessas condições, a autocriação se faz uma permanente tensão entre os sentidos instituídos, seu questionamento e recriação e a recepção dos outros. (...) mas, aos poucos, o processo de elaboração de uma narrativa e de sua transformação em filme (...) confronta com a necessidade de transformar impulsos em decisões intencionais, de questionar suas "verdades", de fornecer argumentos para suas posições. Tudo isso cria condições favoráveis para a emergência de subjetividades capazes de exercer conscientemente seu poder de reflexão e de deliberação. (LEROUX, 2010, p. 14-15.)

A obra, enquanto construção mítica de si, não trata da trajetória vivencial da artista, mas não deixa de configurar-se enquanto relato, enquanto excerto identitário público de uma autora contemporânea, incompleta, fragmentada, que nos convida a testemunhar o seu próprio processo de criação de si. Há aqui muito sobre o "ser mulher" já experienciado pela artista, mas "M3LL155X" traz, também, na criação de seus mitos, uma série de signos, como o corpo da boneca inflável em "I'm Your Doll", a gravidez falsificada em "In Time", ou o parto de seus próprios dançarinos em "Glass & Patron", repletos de simbolismos que se abrem ao coletivo. Por meio da transformação de seu corpo nessa série de imagens iconográficas, a artista nos apresenta uma versão não apenas de si, mas de uma mulher contemporânea, que se

encontra em estado contínuo de construção, um *work in progress*, que mais funciona como uma construção que se dá não a partir de uma historicidade de vida, mas a partir de uma potencialidade latente referente a experiência de ser mulher.

O autorretrato audiovisual, iniciando-se de uma busca pessoal, abre-se ao impessoal e desloca-se constantemente entre essas fronteiras, passando do público ao privado, e do privado ao público, em suas conjunturas. Essa característica transparece em "M3LL155X" nos corpos externos que vêm a incorporar e a representar essa energia feminina de FKA Twigs, deslocando constantemente a ideia de "Melissa" enquanto um único e pontual indivíduo para uma coletividade simbólica. O autorretrato abre-se do pessoal ao impessoal, "Melissa" desloca-se do íntimo para se construir no coletivo.



Glass & Patron, em M3LL155X (2015)

Ou seja, não se trata de buscar definições sobre as possibilidades de Tahlia ser FKA Twigs, ou de podermos afirmar ao final desta análise provar que FKA Twigs é, de fato, M3LL155X. Trata-se de observar os movimentos intersticiais desse processo de criação, desde uma atenção ao discurso da própria artista, à maneira como os processos de subjetivação se articulam por meio da linguagem audiovisual em seu videoclipe. Trata-se de atentar para a plasticidade e maleabilidade das subjetividades identitárias na contemporaneidade. Dessa forma, nos aproximamos de uma compreensão de que, se é verdade que o audiovisual, a escrita, e as linguagens em geral, se configuram enquanto territórios de possibilidades no que se refere a experimentação, isso se dá, em partes, em função de um sujeito que, historicamente, as transforma e as atualiza na realização de suas criações de si.

8. Considerações Finais

O universo das escritas de si é bastante amplo e complexo, e podemos ter um vislumbre disso nessa pesquisa. O gesto de escrever a si mesmo, de narrar, e de criar a si próprio é um ato que, historicamente, podemos perceber, vem sendo atravessado pelos aspectos mais diversos. Desde o caráter ético da prática, a uma variedade e complexidade estética que, hoje, cria um espaço biográfico extremamente rico e diverso, e sobre o qual me debrucei nessa pesquisa ao analisar o trabalho da artista multimídia FKA Twigs.

Podemos perceber que o estudo da auto-representação encontra forças, particularmente, nos estudos da literatura, como o de obras autobiográficas, aonde o caráter autoficcional começa a ser problematizado nas últimas décadas, pondo em questão as noções de sujeito, de autor, de personagem. Noções que estão por si só associadas a um pensamento contemporâneo, que atravessa desde a psicologia às artes e os estudos culturais. Inferimos, também, que o processo de criação de si é um processo, somente possível, por meio de operações de linguagem, seja escrita, ou visual.

É nesse contexto em que o trabalho de FKA Twigs se encontra, e a partir do qual a artista articula as inúmeras e distintas formas de representar a si em seus vídeos. A produção de imagens de si na obra de FKA Twigs é bastante interessante, desde os seus primeiros vídeos, lançados no ano de 2012, ao mais recente trabalho, abordado e analisado nesta pesquisa, "M3LL155X".

A partir da aplicação do conceito de autoficção, que apesar de proveniente da literatura, provamos possuir aproximações com o objeto do trabalho, pudemos compreender melhor as relações complexas implicadas na obra audiovisual estudada e as suas relações com o autobiográfico de Twigs. Ao provarmos ser o artista/diretor do videoclipe um artista performático, tal qual o autor da obra de autoficção, demonstramos que o videoclipe existe, também, enquanto espaço propenso a produção de mitos de si, uma espécie de desdobramento do autor em um outro, que desloca-se constantemente entre um espaço de verdade e encenação.

A partir do conceito de autorretrato audiovisual, tal como trabalhado por Bellour, pudemos analisar as operações de linguagem, dadas na seara do audiovisual, a fim de possibilitar os processos de subjetivação implicados no ato de criação de si. Por meio de

apontamentos metodológicos próprios de estudos do videoclipe, enquanto gênero audiovisual, ou mesmo do vídeo, pudemos traçar alguns aspectos que contribuíram para a construção de olhares mais técnicos em torno de "M3LL155X", olhares que nos servem, também, enquanto arestas para uma leitura mais simbólica e descritiva do videoclipe.

Para que pudéssemos realizar uma análise mais pontual e para que o raciocínio se tornasse mais fluido, foi importante oferecer, ao longo da pesquisa, uma abordagem mais histórica da prática de auto-representação. Não com o intuito de reconstrução de uma evolução histórica da prática, mas para que pudéssemos compreender o quanto alguns aspectos envolvidos no gesto de representar a si mesmo retornam em modelos mais contemporâneos da prática, e quais as inferências das especificidades de linguagem na articulação desses modelos.

Por fim, vale ressaltar que o intuito da referida pesquisa não é o de dar por encerradas as reflexões acerca da produção de imagens de si no videoclipe ou na obra de FKA Twigs, mas de lançar uma luz sobre as formas contemporâneas de se produzir e pensar as imagens de si. Foi importante no decorrer do processo pensar em métodos e conceitos que pudessem, hoje, nos amparar no processo de análise, tendo em vista que o recorte fenomenológico é imprescindível para um trabalho deste tipo, foi fundamental realizar essa busca e transitar entre diferentes áreas de pensamento como a literatura, a fotografia, para encontrar as bases teóricas e metódicas que pudessem amparar a minha análise.

Em suma, a construção de um olhar sobre o videoclipe "M3LL155X", de FKA Twigs, por um viés de leitura da autoficção e do autorretrato audiovisual contemporâneo, por mais desafiadores que pareçam, nos trazem um vislumbre edificante sobre as possibilidades inerentes às formas de escrita e criação de si na atualidade, como lembra Foucault:

O homem moderno (...) não é aquele que parte para a descoberta de si mesmo, de seus segredos e de sua verdade escondida; é aquele que procura inventar a si próprio. Esta modernidade não libera o ser próprio do homem; ela o impele à tarefa de elaborar a si próprio. (Foucault, 1992, p. 571.).

BIBLIOGRAFIA

ARAÚJO, V. G. **Antônio Manuel e Artur Barrio - um estudo sobre o retrato fotográfico na arte contemporânea do Brasil**. In: A Europa das Nacionalidades - Mitos de Origem, 2011, Aveiro. A Europa das Nacionalidades - Mitos de Origem: discussões na modernidade e pós-modernidade. Aveiro: Louseana, 2011. v. 1. p. 1-15. Disponível em: <http://estudosculturais.com/congressos/europe-nations/pdf/0159.pdf>. Acessado em: 02/12/2015.

ARAÚJO, V. G. **O auto-retrato fotográfico - um estudo da construção fisionômica como arbitrariedade em Artur Barrio**. In: I ENCONTRO DE HISTÓRIA DA ARTE / IFCH-UNICAMP, 2005, Campinas. Revisão Historiográfica - O Estado da Questão. Campinas: UNICAMP, 2005. v. 3. p. 217-223. Disponível em: <http://www.unicamp.br/chaa/rhaa/atas/atas-IEHA-v3-217-224-virginia%20gil%20araujo.pdf>. Acessado em: 02/12/2015.

ARFUCH, Leonor. **O espaço biográfico: dilemas da subjetividade contemporânea**. Rio de Janeiro: Ed-UERJ, 2010.

BEIGUELMAN, G. **Cinema além da tela**. Disponível em: <http://www.desvirtual.com/cinema-do-alem-tela/>. Acesso em: 06/01/2016.

BELLOUR, Raymond. **Eye For I: Video self-portraits**. New York, N.Y, Independent Curators, 1989.

BONASIO, Valter. **Televisão – Manual de produção e direção**. Belo Horizonte, MG: Leitura, 2002.

CASTRO, Maria David Neves de. **Auto-retrato e construção da subjetividade na poesia de Al Berto**. 2005. Disponível em: https://academia.edu/3588106/Auto-retrato_e_constru%C3%A7%C3%A3o_da_subjetividade_na_poesia_de_Al_Berto. Acessado em: 26/11/2015.

COELHO PACE, Ana Amélia Barros. **Aspectos do pacto autobiográfico em "L'autobiographie en France"**. São Paulo. 2013. Disponível em: http://www.ufjf.br/darandina/files/2013/08/artigo_ana-amelia.pdf. Acessado em 24/11/2015.

_____. **Lendo e escrevendo sobre o pacto autobiográfico de Philippe Lejeune**. São Paulo. 2012. Disponível em: www.teses.usp.br/teses/.../2012_AnaAmeliaBarrosCoelhoPace_VCorr.pdf. Acessado em 24/11/2015.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **A sobrevivência dos vagalumes**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

DUBOIS, Philippe. **Cinema, vídeo, Godard**. São Paulo: Cosac & Naify. 2004.

FARIA, Ederson de; SOUZA, Vera Lúcia Trevisan de. **Sobre o conceito de identidade: apropriações em estudos sobre formação de professores**. Psicol. Esc. Educ. (Impr.), Maringá, v. 15, n. 1, p. 35-42, June 2011. Disponível em:

http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1413-85572011000100004&lng=en&nrm=iso. Acessado em: 11/12/2015.

FELDMAN, Ilana. **Entre o espetáculo e a solidão: as transformações da intimidade**. 2009. Disponível em: <http://www.revistas.univerciencia.org/index.php/logos/article/viewFile/7039/6342>. Acessado em: 09/01/2016.

FERNANDES, Thareja. **O mito midiático: Um sobrevoo teórico**. UFBA. Disponível em: http://www.rp-bahia.com.br/trabalhos/paper/dissertacoes/o_mito_midiatico.pdf. Acessado em: 10/12/2015.

FLORES, T. M. **Fotografia, Auto-retrato e Autobiografia**, Comunicação Pública - Revista Multidisciplinar de Comunicação 1, 2: 121 - 144. 2005. Disponível em: http://www.academia.edu/1504725/A_fixa%C3%A7%C3%A3o_da_fic%C3%A7%C3%A3o_fotografia_auto-retrato_e_autobiografia. Acessado em: 11/12/2015.

FOUCAULT, Michel. **A escrita de si**. In: O que é um autor? Lisboa: Passagens. 1992. pp. 129-160.

FOUCAULT, Michel. **Ditos e Escritos II**. In: O que são as luzes?. Trad. Elisa Monteiro. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2005.

GONÇALVES, M. A. **Pensamento sensorial: cinema, perspectiva e antropologia**. PPGSA-IFCS-UFRJ. 2012. Disponível em: <http://www.nextimagem.com.br/wp-content/uploads/goncalves-pensamento-sensorial-vibrant.pdf>. Acessado em: 15/11/2015.

GOODWIN, Andrew. **Dancing in the Distraction Factory – Music Television and Popular Culture**. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1992.

JANOTTI JR., Jeder. **O videoclipe como forma de experiência estética na comunicação contemporânea**. Disponível em: <http://www.sergiomattos.com.br>. Acessado em: 10/01/2016.

KLINGER, Diana. **Escritas de si, escritas do outro: o retorno do autor e a virada etnográfica**. 1. ed. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2007. v. 1. 187p.

KRAUSS, Rosalind. **Vídeo: a estética do narcisismo**. In: CAVALCANTI, Ana; TÁVORA, Maria Luisa (Org.). Arte & Ensaio. Rio de Janeiro, Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais/ Escola de Belas Artes, UFRJ, n. 16., julho de 2008. Disponível em: http://www.ppgav.eba.ufrj.br/wp-content/uploads/2012/01/ae16_Rosalind_Krauss.pdf. Acessado em: 02/12/2015.

LEROUX, Liliane. **A autoficção como gênero de formação: A criação de si nas experiências de produção audiovisual das periferias**. Cerrados (UnB. Impresso), v. 19, p. 87-100, 2010. Disponível em: <http://periodicos.unb.br/index.php/cerrados/article/view/8299/6296>. Acessado em 07/12/2015.

LIMA, Bruno. **O retorno do autor na literatura contemporânea**. In: II Simpósio Internacional de Letras e Linguística, 2009, Uberlândia. Resumos das comunicações aprovadas, 2009. Disponível em: http://www.ileel.ufu.br/anaisdosilel/pt/arquivos/gt_l16_artigo_5.pdf. Acessado em 06/12/2015.

MACHADO, Arlindo. **A Televisão levada a sério**. São Paulo: Editora SENAC São Paulo, 2000.

MARIN, Louis. **Des Pouvoirs de l'Image. Gloses**, Paris, Éditions du Seuil, 1993.

MAY, Rollo. **O homem a procura de si mesmo**. Petrópolis: Vozes, 1972.

MONTEIRO, Júlio Pio. **O corpo do videoclipe: Uma análise de Pagan Poetry, da Bjork**. 2015. Disponível em: <http://www.portalintercom.org.br/anais/nordeste2015/resumos/R47-1129-1.pdf>. Acessado em 10/12/2015.

OLIVEIRA, B. L. O retorno do autor na literatura contemporânea. UERJ. Disponível em: http://www.ileel.ufu.br/anaisdosilel/pt/arquivos/gt_l16_artigo_5.pdf. Acessado em: 10/12/2015.

PINHO, L. C. **A vida como uma obra de arte: esboço de uma ética foucaultiana**. In: HUSSAK v. V. RAMOS, P.; MEDEIROS, N.; AZAR FILHO, C. M.. (Org.). *Ética e Alteridade*. 1 ed. Seropédica: Editora da UFRRJ, 2010, v. , p. 1-13.

RICOEUR, Paul. **O si-mesmo como um outro**. Tradução: Luci Moreira Cesar. Campinas: Papyrus, 1991.

RODRIGUES, Chris. **O cinema e a produção**. 3. ed. Rio de Janeiro, RJ: Lamparina, 2007.

SIBILIA, Paula. **O show do eu: a intimidade como espetáculo**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008.

SOARES, Thiago. **Videoclipe: o elogio da desarmonia**. João Pessoa: Marca de Fantasia, 2012.

SOARES, Thiago. **Construindo imagens de som & fúria: Considerações sobre o conceito de performance na análise de vídeos**. Artigo realizado para o grupo de pesquisa Mídia & Música Popular Massiva, coordenado pelo prof. Dr. Jeder Janotti Júnior. Disponível em: <http://www.midiaemusica.ufba.br/arquivos/artigos/SOARES2.pdf>. Acessado em: 10/01/2016.

VIEGAS, Ana Cláudia. **O "retorno do autor" – relatos de e sobre escritores contemporâneos**. In: VALLADARES, Henriqueta Do Coutto Prado (org.). *Paisagens ficcionais: perspectivas entre o eu e o outro*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2007.

VIEIRA, Leandro. **Vídeo em primeira pessoa: autobiografia e auto-imagem na produção audiovisual brasileira**. Campinas, SP. 2003.

ENTREVISTAS

FKA Twigs breaks down every track from her new ep M3LL155X, Complex Magazine, 2015. Disponível em: <http://www.complex.com/music/2015/08/fka-twigs-breaks-down-every-track-from-her-new-ep-m3ll155x>. Acessado em: 10/12/2015.

FKA Twigs Interview - Cover Story. Complex Magazine, 2015. Disponível em: <http://www.complex.com/music/fka-twigs-interview-2015-cover-story>. Acessado em: 10/12/2015.

FKA Twigs Interview - Youtube Music Awards, 2015. Disponível em: <https://youtube.com/watch?v=RI5tPuvJauQ>. Acessado em: 10/12/2015.